



АТАНАС СЛАВОВ

ЗА ВЪВЛИЧАНЕТО НА ЧАСТНИТЕ МЕТОДИ НА СРАВНЕНИЕ И КЛАСИФИКАЦИЯ ПРИ ХУДОЖЕСТВЕНИЯ АНАЛИЗ

МЕТОДИТЕ НА СРАВНИТЕЛНИЯ АНАЛИЗ

Очевидно е, че щом произведението на изкуството съществува обективно, т. е. бива възприето от нас като материален феномен (с други думи — като сложен организъм от реч, звуци, обеми, линии, цветове и пр.) и освен това представлява произведение на изкуството доколкото във формите си отразява специфични моменти и форми на обективната действителност по своя специфичен начин: ние можем да подходим към него с основните оръдия на всяка наука; комплексната система от методи и способи на сравнение, подбор и класификация.

Разбира се, тези методи се прилагат оттогава, откакто естетиката съществува като отделна дисциплина. Естетическите явления не лежат по повърхността на произведението на изкуството и следователно за разкриването им е нужно прилагането на така наречените методи на сравнителния анализ. Тъй като по самата си природа закономерността е всеобща, независимо от това колко предмета и факта са привлечени (колкото повече, толкова по-добре, разбира се) в различните явления неминуемо ще се прояви тяхната закономерна „родственост“. Наблюдаването на множество явления по този начин ще позволи да се намери повторемостта, т. е. първият признак на закономерността.¹

Именно по този път сравнението и класификацията са правили възможно долавянето на общото в множеството и специфичното в отделното.

Що се отнася специално до естетиката, типичните повторения на едни и същи черти в структурата на художественото произведение в течение на столетия позволява на естетическата наука да разграничава отделни съставки на художественото произведение, да ги сравнява и въз основа на това да ги класифицира. Да отхвърля нетипичните и случайни различия, за да достигне до по-големи обобщения. По този начин са отпаднали например над 80-те „стила“ в индийската теория на поезията, близо 40-те „стъпки“ в персийската теория на поезията и пр. Разбира се, посредством този метод естетиката търси и нови съществени структурни съставки на произведението, които не са били познати.

Така благодарение на метода на сравнението и класификацията в продължение на столетия теорията на отделните изкуства е достигнала до сравнително високо ниво по отношение определянето на анатомията на художественото произведение. С помощта на тези методи естетиката продъл-

¹ Л. Столович, Предмет эстетики, Москва, 1961 г., стр. 96.

жава да се задълбочава и по-нататък: кое в художественото произведение се отнася до формата, кое до съдържанието; в какво точно се изразява взаимното диалектическо проникване на тези две категории. Кое трябва да разбираме точно под тема на произведението и кое под мотив; къде минава границата между сюжета и фабулата; кое се отнася до ритъма, кое до метриката; каква е взаимната връзка между прозодичните особености на даден език и обикновените ритмични структури в поезията му; какво е отношението на индивидуалния художествен стил, общата езикова стилистика и стилистическите пластове на езика; кое в края на краищата се отнася до общата за времето модна условност и кое до функционалните средства за изразяване конкретната идея на автора. Очевидно — все понятия и категории, без които не може да се мечтае дори за плодотворно споделяне на мнения по естетически въпроси, камо ли да се преследва да речем историческото разбиране на което и да било несъвременно произведение на изкуството.

Тук заслужава да се привлече като пример бърканицата около интерпретацията на образа на Хамлет, която се дължи именно на недостатъчно широката база, върху която се провежда сравнителният анализ на Шекспировия меланхолик с меланхолика на елизабетинската драма изобщо. Добросъвестната работа в тази насока ще ни покаже, че типът на меланхолика по това време е може би не по-малко шаблонен от шаблонните типове в днешната литература (примерно типът на колебаещия се среден селянин, на бюрократа и пр.).

По-нататъшната сравнителна работа обаче ще ни убеди, че типът на меланхолика в комедията е коренно различен от този в трагедията. Нещо абсолютно естествено, ако се имат предвид жанровите специфики на тези два напълно различни начина на претворяване на действителността. Това впрочем е добре познато и в нашата съвременна литература: шаржираното подигравателно отношение към Попивко Папкин и Победоносников (на Маяковски) няма нищо общо с болезнената вътрешна драма на жизнения, енергичен, мъчещ се да приспи будната си съвест Дроздов на Дудинцев. Именно от тази гледна точка ние ще можем да разберем дълбоката несъстоятелност примерно на една такава постановка на „Както ви се харесва“ като тази на Вили Цанков. В тази постановка шаржирания и оплют по всякакъв начин от Шекспир кисел жлъчник Жак е превърнат в централна положителна фигура, като с това е разрушена драматургичната контрапунктична линия на комедията, върху която изпъкват волномислящите веселящи приятели на прокудения дук. Очевидно е, че простото разширяване на сравнителнопреводния анализ щеше да натрупа колкото угодно толкова материал, отнасящ се до специфичните различия между меланхолика в комедийния жанр и меланхолика в трагедията, че нямаше да допусне направената от Цанков (а и не само от него) грешка в интерпретацията на Жак.¹

По същата линия се проявява и дълбоко погрешното, макар и твърде разпространено интерпретиране на самия образ на Хамлет като човек на делото, който не може да се противопостави на злините на времето си, понеже за просветения му мозък било ясно, че такова противопоставяне в конкретната историческа обстановка още не може да разреши големите

¹ Ако не признаем специфичното съдържание на комедийния жанр, няма да можем да обясним например защо Шекспир в „Дванадесета нощ“ се гаври с типизиран представител на най-прогресивната на времето обществена сила — пуританинът Малволио.

социални проблеми, а ще доведе само до личната му гибел. Мнение, което в своята простота изглежда логично.

В този случай сравнителният анализ на трагичните меланхолици в елизабетинската драма би могъл да ни даде напълно ясна картина за генералните, общи, неразделни от меланхолика качества, които се диктуват от модата на времето. Именно познаването на тези качества е задължителното условие, което ще ни даде възможност да установим със сигурност кои черти от образа на Хамлет се дължат на традицията (т. е. повтарят задължителните изисквания на модата или са функционално необходими според нивото на тогавашната сценична техника) и кои са свободно привлечени от Шекспир — т. е. ония, с които Шекспир иска да каже нещо в повече, отколкото казва модата или традицията. Подходим ли по този начин, пред нас ще се разголи опростителската абсурдност на горната интерпретация на образа на Хамлет, която със своята схематичност на дело ни лишава от възможността да разберем къде в края на краищата се крие „шекспировското“, заради което някога Маркс и Енгелс поставяха великия английски драматург над Шилер.

Заемем ли се с един задълбочен сравнителен анализ на елизабетинския меланхолик изобщо (взет в неговите задължително повтарящи се модни черти) и развитието на конкретния образ на Хамлет сцена по сцена, ние ще се убедим, че у Шекспир наистина няма „празни сцени“. Че всеки нов контакт на главния му герой с останалия персонаж носи нови черти, нови аспекти и ъгли на зрението за характера на неповторимия датски принц. Хамлет — като меланхолик изобщо — всъщност не съществува другаде, освен в момента на появяването си — т. е. момента, когато публиката вижда влизания мълчалив, облечен в черна мантия меланхолик. Още с първата му сдържана, но целенасочена и ясна реплика Шекспир започва да наславя към чертите на „меланхолика изобщо“, неповторимите черти на сво я Хамлет. Под най-различни ъгли, в най-различни аспекти Шекспир подчертава едно: Хамлет може да извърши отмъщението, но винаги намира претексти да го отложи; колебанието и отлагането се дължат на субективни причини, а не са обективно оправдани.

Така от сцена на сцена ние виждаме, че Хамлет е умен и проникновен, но непрекъснато търси мотиви да се съмнява в това дали чичо му е убиец, за да не трябва веднага да пристъпи към отмъщението. Той е обичан и популярен, а чичо му мразен, и следователно народът ще го подкрепи, ако извърши убийството (дори непопулярният Лаерт успява да вдигне бунт, който разклаща престола). Хамлет е прекрасен фехтовач, енергичен, силен, делови (дуела с Лаерт, убийството на Полоний, пленничеството му при пиратите!), но търси начин да бяга от действието. Дори когато намира мотиви да отложи убийството (претекста, че чичо му се молел и молитвата цяла да го отведе в рай) Шекспир бърза да подчертае, че и това отлагане е било неоправдано, тъй като чичото всъщност не може да се съсредоточи над молитвата си поради черната си съвест. Вече напълно убеден кой е убиецът, той започва да плете една сложна мрежа за уличаване на виновника в представлението; а когато чичо му се издава пред всички и уплашен избягва, той отново и отново търси претексти за отлагане. И може би най-важното: — когато има да се противопостави на една конкретно извършена неправда, която лесно може да поправи благодарение на общественото си положение (Хамлет е пълнолетен и обичан от народа!), той бързо прехвърля конкретната си задачи в общи разсъж-

дения за „гнилостта, изкълчеността на времето“ изобщо, което го отдава от бързото и енергично дело.

И именно с тази своя специфична неповторимост, изсичаща нови дълбоки черти в традиционалния за времето образ на меланхолика, образът на Хамлет остава вечен — надживява историческата ограниченост на елизабетинския меланхолик, който е изчезнал от съзнанието и интереса на съвременника заедно с най-ярките драми, които го третират. Ако трагедията на Хамлет се свеждаше само до факта, че деловият човек вижда историческата ограниченост на възможностите си за действие поради това, че живее четиристотин години преди появата на партията на класово осъзнатия пролетариат,¹ той би трябвало да умре заедно с останалите си съвременни образи, тъй като подобна драма очевидно ще бъде неразбираема и исторически чужда на човека, който живее като съвременник на победната сила на спомената по-горе класа и не може да си представи действителността без онези конфликти, в които тази класа разкрива в своята позиция бъдещия изход от социалните противоречия. С други думи, Хамлет е сам против обществената си среда, но към това Шекспир прибавя още нещо, което го прави вечен и разбираем дори и за нас. И това е, че той има качествата на човек, който може да предвижи нещата напред, който може да ухапе носителите на гнилостта, но не го прави, търсейки за това всякакви оправдания със способния си на тънки интелектуални спекулации интелигентски мозък.

Колко съвременно може да звучи това е излишно да се задълбава. Нима не сме свидетели от близкото минало на не един Хамлет с не малка обществена тежест, който не се решава да се противопоставя на „гнилостта в Дания“ с приблизително същите мотиви, с които Хамлет се отказва да действа, когато „душата на виновника се извисява към бога“; когато „субективните му намерения са добри“, просто „времето е такова“ („с изкълчени стави“) и пр. и пр. Все аргументи, които нямат нищо общо със задължителното в исторически смисъл противопоставяне на задържащите развитието сили.

2

Свеждането на естетическата наука само до изучаване на формите и структурите на произведението на изкуството и дори изучаването на тяхната функция все още трудно би отговорило на всички въпроси, свързани с разкриване закономерностите на образното отразяване на действителността. И то именно поради това, че изкуството отразява действителността в нейната естетическа значимост. Очевидно е при това положение, че изследването само на произведението (продукта) на творческото отразяване на действителността, без изследване на самата действителност, която се отразява, и сравняването на непосредственото ни познание с формите на художественото отражение, няма да ни позволи да разберем и самото изкуство.

Естетическото, красотата, човешки значимото в труда, бита, научното творчество, етиката и морала, духовният и емоционален живот на хората, — с други думи целият материал, който се привлича за художествено отразяване в произведенията на изкуството, сам по себе си представлява важен материал на естетическото изследване.²

¹ Към това опростителско схващане се придържаха в различни степени както известния у нас руски шекспировед Морозов, така и Л. Огнянов — Ризор.

² Л. Столович, пос. съч., стр. 91.

Л. Столович в своята работа „Предмет естетики“ удачно предлага прилагането на кръга от методите на сравнение и класификация при изучаването на този така важен за естетиката материал. Според него е особено важно систематизираното непосредствено наблюдение на живота в естетическия му аспект, изучаването на различни документални свидетелства. И наистина, системното извличане на типичните пътища, по които хората от различни обществени кръгове с различни класова принадлежност и от различни културни пластове търсят човешки значимото и естетичното, може безспорно да доведе до интересни резултати. Богат материал за това могат да ни дадат писмата, спомените и дневниците, фотографиите, лекциите и пр. и пр.

Столович с право отбелязва, че в работата на класиците на естетическата мисъл, особено руските революционни демократи, има множество проницателни и точни наблюдения, които могат да послужат като основа за ценни естетически изводи. Като доказателство на горната мисъл той цитира важните изводи на Чернишевски за класовия характер на естетическите възгледи, направени на базата на оценката на женската красота, при което са били привлечени редица жизнени наблюдения за тази оценка.¹

Тук трябва със съжаление да констатираме, че докато споменатите методи са прилагани широко на базата на уточняване анатомията и структурата на художественото произведение, в областта на уточняване материала на естетиката не е правено почти нищо.

Това, което Чернишевски прави „на око“ върху една твърде ограничена сфера, е твърде малко за съвременното ниво на естетиката като наука.

Всъщност ние не можем да си представим ясно всички възможности в тази насока и едва ли подозираме какви перспективи се разкриват по линията на разбиране някои аспекти на художествения метод (т. е. кое е естетично и човешки значимо за даден автор в неговото ежедневие, далеч от литературната мода и традиция, далеч от икономическия натиск и вкуса на публиката). Не може да се отрече, че личната кореспонденция, любителските снимки, битови подробности от живота на даден автор, ще хвърлят обилна светлина върху индивидуалния вкус, субективните предпочитания и интереси на автора, освободени от ограниченията, наложени от литературната мода и вкусовщина, с която всеки автор под една или друга форма се счита; и самоограниченията на индивидуалния му творчески метод.

В тази насока дори едно просто сравнение на текстовете и сюжетния подбор на поздравителните псщенски картички, които изпращат при обиколките си из Европа да речем П. П. Славейков и М. Белчева, ще подчертае разликата между бездънната превзетост на Белчева и хапливата злъчност и остра наблюдателност на Славейков.² Съвсем естествено, ако базираме представите си с а м о върху поетическото творчество на П. Славейков, тези негови психически качества ще останат напълно неизвестни за нас. И именно разкритото търсене на художествено значимото, на помпозния естетически идеал, във от собствената човешка природа ще ни обясни и голяма част от творческите му несполуки.

По същия начин общата насоченост на обектива в любителските снимки на Вапцаров и Яворов ще подчертаят както превзетото приповдигнато

¹ Л. Столович, пос. съч., стр. 91.

² Л. Стефанов, Пенчо Славейков и П. Ю. Тодоров, Из-кри, 1941 г., стр. 418. Трябва да се каже, че Из-кри правеше доста много в тази насока както с публику-

самочувствие на кръга „Мисъл“, така и не особено дълбокия романтизъм на четничеството на Яворов в Македония, в сравнение с бликащото с пулса на ежедневието светоусещане на Вапцаров и другарите му.¹

Не може да се оспори фактът, че у нас се извършва не малко събирателство на лични документи, спомени, лична кореспонденция и пр. Но така или иначе при анализа на тези материали не се търси индивидуалното, в което се проявява творческата личност в своето непосредствено ежедневие, а се върви по пътя на най-общите категории, които се покриват с разкриващите се в творчеството на писателя черти. Тоест взема се оная смес от лично и обществено, където личната база, върху която поклътва художественаят метод, не може да се разграничи от сложната смес на модното, общото, наложеното отвън.

Нещо повече. Нашите събиратели се стремят да унищожат тези тънки нишки, които могат да ни доведат до човешката индивидуалност, чрез която ще научим толкова много и за творческата индивидуалност на даден автор. Характерен в това отношение е така нареченият критически отбор, който отделя първо именно това, което изглежда като „най-важно“, „най-типично“, без да се има предвид, че ако се остави това, което тъй и тъй се намира в творчеството на автора, всъщност не се постига нищо. То не е повече от повторение на вече известното.

Дори когато повече „личен материал“ се промъкне в нашите издания, за да стане достойние на евентуалния изследовател в тази насока, ние сме свидетели на унищожителна критика против „индискретното надничане в личния живот на големия човек“.

СТАТИСТИЧЕСКИЯТ МЕТОД

1

Разбира се, всичко, за което говорихме до тука, е известно и вече е опитвано в груби линии под една или друга форма. За съжаление, изследователят често пъти е спънат от ограничената си историческа представа за естетически значимото в даден автор, което го кара да възвеличава и да търси типичното в известни второстепенни черти в творчеството му. С това от погледа му се изплъзват някои исторически много по-съществени качества на неговото творчество.

За да не влизаме в подробности, ще подсетим, че такова беше на пример отношението на европейските романтици към „откриването“ на ориенталската класика. Доколко далече е това, което излиза из прочувствените витиевати студии и пластичните преводи на Гюте, Жуковски, Фиджжералд, Мол и др. от дълбоката разсъдъчност и строгата геометрич-

ването на подобни материали (Л. Стефанов, П. Ю. Тодоров в Италия, 1941 г., стр. 79, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров, 1941 г., стр. 337; М. Димитров, П. Р. Славеиков за себе си, 1941 г., стр. 131, Т. Г. Влайков и П. Славеиков, 1942, стр. 77 и пр.), така и с теоретически статии и критически бележки върху начина на ползуване на подобни материали (Г. Цанев, Големите писатели за себе си, Из-кри 1940 г., стр. 373, Г. Цанев, Владимир Русалиев: Животът, любовта и смъртта на Ламчо Дебелянов, 1940 г., стр. 294 и пр.). В последно време обаче в тази насока се правеше, пък и още се прави твърде малко.

¹ Вж. Сборник — Никола Йонков Вапцаров, съставил Мл. Исаев, София, 1947 г., стр. 59, 85, 129, 143, 151, 159, 165, 171, 179, 189, 195, П. К. Яворов, Хайдушки копнения.

ност в поезията на Омар Хайам, Хафиз, на „Махабхарата“ и „Шахнаме“ е излишно да изтъкваме надълго и нашироко.

Освен това много трудно е да се долови и вземе предвид при сравнително-класификационния анализ „на око“ онова, което още не е станало количествено преобладаващо за стила на даден автор, за дадено течение или литературна епоха, но е зародишен кълн, който тепърва ще се разраства и ще дава плод. Още по-трудно е да се установи кое сред тези огромни количества на преобладаващото вече, е отживяло времето си и е започнало да отмира.

* За да избегне тези субективни грешки при анализа на художествената същност на дадено произведение (литературно течение, индивидуален стил, художествен метод, езиково-поетична система и пр.) естетиката отдавна прави по-сполучливи или неудачни опити да въведе статистическия метод.

Тук едва ли е излишно да припомним макар и накратко огромното място, което диалектическият метод отделя на количествения анализ. Във всеки учебник дори специално се подчертава, че качеството на един предмет не съществува извън неговата количествена страна. Предметът, качеството, според това положение, не може да бъде разбран, без да се държи сметка за неговата количествена определеност. Разбира се, изучаването на количествената определеност на нещата е сложен процес, който предполага способност за абстрахиране от качествената пъстрота на предметите. Но изследването на количествената страна на явленията е степен на задълбочаване на познанието, която спомага за разкриване на техните закони¹.

Именно на това теоретическо положение почива и така наречената статистическа закономерност, която не се отнася до отделния елемент или явление в конкретния обект на изследването, взет в неговата цялост (както е в динамическата закономерност, което мнозина погрешно смятат за единствената обективна закономерност). Статистическата закономерност възниква там, където сред масата от явления се среща някакъв общ белег. Работата се състои в това, че при сумирането на достатъчно голям брой случаи, случайните отклонения в тази или онази насока престават да са произволни и хаотични, взаимно се унищожават и се уравновесяват. Марксистската теория на познанието открива в статистическия закон всичките белези на закона: обективност, необходимост, всеобщност; той се разпростира върху всички комплекси от един и същи тип и изразява съществена и необходима връзка на явленията.

Особено важно е това, че статистическата закономерност съвсем не изключва възможността отделното конкретно явление от комплекса само по себе си да бъде подчинено на различните обективни динамични закономерности. Така че няма такива явления, които да трябва да се изучават само чрез статистическите закономерности, както и няма и явления или предмети, които да могат да се изучат в цялата им дълбочина само чрез динамическите закономерности, в които те се извяват.²

Всичко това е известно. Въпросът е там, че много изследователи на изкуството и литературата настоятелно твърдят, че статистическият метод е неприложим към явленията на изкуството. Защо? Колкото и странно да изглежда, тяхната аргументация рядко отива по-далеч от това, че ста-

¹ Основи на марксистката философия, София, 1958 г., стр. 299—300.

² Пак там, стр. 271—272.

стиката не може да се прилага при художествения анализ, защото художественото произведение не подлежи на статистически анализ! Или както казва Чеховият герой в писмото до учения съсед: „Това не може да бъде, защото не може да бъде никога!“

Тук ние не можем да устоим на изкушението да цитираме твърде изразителния пасаж, с който съветският изследовател Никонов разкрива несъстоятелността на това ограничено отношение към статистическия метод: „Анализът на техниката на стиха не е разходка в градината, където можеш да възкличаваши: „Ярко! Прекрасно! Неповторимо!“ Едно е да дхтиш, друго е да разрязваш със скалпел и да изучаваш под микроскоп. Анализът, така скучен за ума на мързеливия, разкрива „тайната“ на неповторимите цветове и мигзми на този, който иска не само да се възторгва, но и да знае. Цялото не може да се разбере, ако се заровиш само в съставляващите го най-малки частици, но не може да се разбере и без техния анализ. Еднакво опасно е както да сведем поезията до формалистическото пресмятане на срички и ударения, така и да забравим за тях в споровете за реалистическото и типичното.

„Тъй като статистическият метод в стихознанието най-вече беше прилаган от така наречената формална школа, то за онези редактори и критици, които не се затрудняват със самостоятелно мислене, всяко изчисление изглежда като формализъм (впрочем, те са готови да зачислят към това и всяко споменаване на формата изобщо). Но статистическият метод не е изобретение на формализма и не е негова собственост. Н. Чернишевски пръв изчисли средното количество срички в руската дума, обосновавайки теоретически руските тримерни размери. Много изчисления днес запазват своето значение, въпреки спорните теории на своите автори (Жермунски, Томашевски, Ярхо, Шенгели, Штокмар, Розанов), в онези случаи, когато добросъвестният и компетентен изследовател е побуждавал предвзетата си доктрина.

„Самите гонители на статистиката на всяка крачка в стихознанието оперират с понятията „често, рядко, повече, по-малко“ и пр., а какво е това, ако не срамежлива статистика, само че долнокачествена — „на око“. Защо с отричането на статистиката да се прикрива приблизителността, повърхността на знанията, където е нужна и възможна научна точност?“¹

В своята книга „Българско стихознание“ Янакиев (ведно с други наши езиковеди) правилно изтъква², че този метод има редица предимства пред другите познати на стихознанието методи „на око“, пред анкетата, самонаблюдението и пр., тъй като почива на неопровержимия закон на вероятностите.

Трябва да се каже обаче, че изследователите, които се опитват да прилагат статистическия метод, все още повтарят редица общи грешки при опериране с него. На тези грешки специално ще трябва да се спрем.

Ние вече неведнъж обърнахме внимание на несъстоятелността на твърдението, че количественият анализ не може да разреши знанията ни в такава „тънка“ и „субективна“ област на познанието като естетиката. Но несъмнено е, че въпреки това отново ще трябва да подчертаем, че това подозрение към статистическия метод почива на редица реални основания. И това е прибързаността при подбора на обекта на статистическия анализ

¹ В. Никонов, Ритм Маяковского, Вопросы литературы, 1957, бр. 7, стр. 90.

² М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 88, София, 1960 г.

и системата за анализиране резултатите, с които някои езиковеди навлизат в областта на естетиката, факт, който често пъти ги води до абсолютно сензационни (но нямащи нищо общо с действителната същност на нещата) резултати.

2

На първо място това са грешки, до които се стига благодарение на липсата на естетически критерий при подбора на еднородните елементи, които ще се подлагат на естетическа обработка.

Разбира се, в този случай ще трябва да се облекнем на ОМЕ, поточно на оная негова черта, която можем да определим като „подбор на същественото“ при характеризиране метода и стила на автора.

Впрочем, това положение едва ли се нуждае от особена теоретическа разработка. Още в своя учебник по теория на литературата Тимофеев¹ разви редица положения за коренно различния начин, по който отделните автори построяват образа. Нещо, което разгледахме и ние, когато говорихме за нуждата от разграничаване в сравнителния анализ на свободно подбрани (стилистичен) за даден автор похват от функционалната, модна, исторически обусловена съставка на образа. Явно е, че всичко това ще важи още повече при статистическия анализ.

Да предположим, че разглеждаме индивидуалните способности на даден автор за индивидуализиране на героите, с оглед на изучаването на индивидуалния му стил.

Напълно очевидно е, че в такъв случай под никаква форма не могат да бъдат привлечени за статистическа обработка индивидуалните реплики на даден герой на Молиер от рода на характерното „Аз умирам“. Такива реплики очевидно ни най-малко не се отнасят до характера или действията на героя, а са една условност на тогавашната сцена, в която героят сам се превръща на коментатор на действието си, за да се осъществи задължителната „яснота“ на класицизма (зрителят трябва обезателно да знае дали героят умира или е само ранен). От този род са редицата реплики на второстепенните и третостепенни фигури в Шекспировата драматургия, които идват понякога, само за да създадат илюзия за атмосферата на сцената, да дадат представа за пейзажа и пр. и пр. Особено важно е в случая да се отдели индивидуално стилистичното (характеристичното) от условното (отнасящо се до общосценичното), както е случаят с Марцелус или Хорацио. В сцената със стражата в Хамлет те участвуват само доколкото да създадат общата атмосфера, а по-нататък в драмата биват индивидуализирани.

Това, че непринадлежащият към образа шаблон (езиков, сценичен, орнаментален и пр.) не трябва да се включва като елемент на статистическата разработка на способите на автора за индивидуализиране на героите, разкрива цялата сложност при прилагането на естетическия критерий за подбора на обекта на статистическия анализ. Както се вижда, разграничителната линия, която не позволява да се въвлечат под общ знаменател ясно функционални и свободно подбрани стилистически елементи, минава по трудно забележимата граница между художествено неповторимото в образа и привлечения за изграждането му материал.

Необходимостта от въвеждането на естетически критерий при привличането на материала за статистическа обработка, още преди години беше

¹ Л. Тимофеев, Теория на литературата, София, 1950 г., стр. 478—9.

разгледан в студията на професора от Софийския университет М. Минков върху авторството на „*Revenger's tragedy*“¹ В нея за пръв път бе разработена и теоретическата основа на привличането на статистическия и сравнителния анализ в стихознанието на базата на изискванията на съвременната естетика.

Като критикува подхода на Спърджън², Минков подробно разработва редица теоретически предпоставки за прилагането на статистическия метод.

Разбира се, М. Минков излага своите теоретически съображения с оглед разработката на сигурен метод на стилистическия анализ за установяване авторството на определено неподписано произведение. Независимо от това ние намираме в работите му онези общи въпроси, които интересуват нас, тъй като се движат около проблема за стилистически специфичното, по което определен автор по безспорен начин да бъде разграничен от всеки друг автор.

Именно тук — отделянето на онези неповторими стилистически характеристики, които разграничават едни автор от друг, е и изходният пункт на споменатата студия.

Търсенето на случайни паралелни пасажи и прилики, както става ясно от привлечените от М. Минков богати примери от практиката на изследователите, работещи в елизабетинската драма, позволява на всяко произведение от дадена епоха да бъде приписано на който и да било автор от същата епоха.

„Това, от което се нуждаем, е изследователски метод, почиващ на поширока база, отколкото на опората върху десетина-дванадесет сходни фрази, избирани напълно своеволно; метод, който по възможност да ни позволи да проведем статистически анализ, или ако не това, поне едно достатъчно широко поле на сравнение по повечето показатели, при което ще може да се имат предвид определящите (специфичните) характеристики и черти, а не само няколко горе-долу щастливо съвпаднали прилики; и преди всичко метод, който да се приложи за удачното проследяване не само на стилистическите прилики, но и стилистичните различия.“³

Разбира се, изтъква М. Минков, нашият непосредствен анализ може да бъде предизен само при положение, че авторът е абсолютно непосредствен и следва наивните подтици на избора на своята образност. Но „естественният поток на картините във вътрешното око се отклонява по редица причини както външни, така и вътрешни“, които винаги трябва да се имат предвид.

Като пътища на отклонение от индивидуалния стил Минков сочи на първо място влиянието на модата и примера на големи майстори.

По-нататък при търсенето на онези характеристики, които могат да се подлагат на статистически анализ, М. Минков набляга на необходимостта да се избягват индивидуални прояви на стила, които се въвлечат по външни причини. Такива са функционалните възли, в които е поставен даден образ, за да служи на някакъв специален драматичен акцент. В същата линия са вмъкнатите или цитирани образи за придаване на

¹ M. Mincoff, *The Authorship of the Revenger's Tragedy*, *Studia Historico-philologica Serdicensia*, Sofia, 1939, p. 6.

² C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, 1935.

³ М. Минков, цит. съч., стр. 3.

шеговит намек, за пародиране, за индивидуална характеристика на речта на даден герой, или пък копирането на уличния говор при създаването на определена картина. Въпреки че това се отнася до драматичната поетическа реч, то важи с еднаква сила и за лирическото съобщение, което по същество в 99 от стотте случаи може да се разглежда като изолиран драматически солилог на лирическия герой. Що се отнася до епическото поетическо платно, необходимостта за провеждането на горните естетически корекции при подбора на подлагания за статистическа обработка материал е твърде очевидна, за да се прибегва до специална аргументация.

Тук ще изтъкнем само, че статистическите данни на В. Никонов върху ритмиката на Маяковски доказват по един неопровержим начин факта, че „разговорите“ (прямата реч) в лириката на Маяковски представляват напълно отделен жанр, със свои собствени ритмични и интонационни особености, които показват рязко отклонение от статистически средните ритмични характеристики на неговия стих.¹

И така ние виждаме, че провеждането на изтъкнатите от М. Минков корекции при прилагането на статистическия метод за определяне характеристиките на индивидуалния стил е задължително по простата причина, че в противен случай „има голяма опасност индивидуалността на поета да се завоюва зад характеристиките на неговите рожби“², т. е. — от естествено привлечените от него адекватни копия на действителността и материалните оръдия за отразяването на тази действителност. С други думи статистическият метод е напълно приложим — „стига този метод да се прилага там, където е наистина приложим, и стига да се откажем от венцеславането на метода на случайните паралели, който се замъглява от лъжливата аналогия с прилагането на тези методи в точните науки. Това, което трябва да ни интересува, не са образите сами по себе си, но съзнанието зад тези образи, и никакво количество на второстепенните сходства в детайлите не може да бъде привлечено като аргумент срещу тежестта на този определящ принцип, докато в същото време ще бъдат нужни много повече от няколко обикновени подробности, за да натежат те над единичното макар, но затова пък пълно сходство на принципите, върху които са изградени образите. Подробностите не могат изцяло да се пренебрегват, но те във всеки случай трябва да стоят на второ място.“³

Разбира се, всичко, за което говорихме до тука, се отнася до стилистическия анализ. Ако обаче във фокуса на нашето внимание стои не стилистическият анализ, а анализът на творческия метод на автора, много от посочените по-горе корекции ще трябва да отпаднат. Очевидно наличието на копираня уличен говор в речта на героите при индивидуалната им характеристика не само може, но и трябва да се има предвид, тъй като те също по своеобразен начин показват в каква насока авторът търси естетически значимото. Тук е нужно да се подчертае обаче, че все още остава в пълна сила необходимостта от въвеждането на системни корекции по отношение на развитието на художествения метод. Напълно очевидно е, че младият автор в повечето случаи е много по-склонен да подражава на образците на „големите“ майстори, да дири естетически ценното с тех-

¹ В. Никонов, цит. съч., стр. 101.

² М. Минков, цит. съч., стр. 5.

³ М. Минков, цит. съч., стр. 6.

ните очи, като с течение на времето това постепенно се измества от неговото все по-пълно развиващо се собствено естетическо зрение.

Много по-просто стоят нещата, когато се подлага на статистически анализ материал за установяване характеристиките на определено литературно течение. Тук и последната задължителна корекция по отношение на индивидуалното развитие на отделния автор отпада, по простата причина, че в повечето случаи именно подражателните, наизмени произведени на даден автор отразяват много по-пълно общите характеристики на течението, на модата. С други думи в този случай подражателните работи не пречат (тъй като анализът не е свързан с индивидуалния стил), а напротив — помагат за намиране характеристиките за течението черти. Трудности, разбира се, има и тук, то те са от съвсем друг характер — технически. За да се установят що годе ясно чертите на дадено течение, — т. е. разграничителните му линии с всички други течения, трябва да се привлече огромен материал не само за най-различни автори и школи на времето, но и за автори и течения от по-ранни и по-късни епохи. Така разграничаването ще стане както по линия на спътниците, така и по линията на предшествениците и наследниците.

3

След като се спяхме на необходимостта от въвеждането на естетически критерий при подбора на съставките, които ще се подлагат на статистическа обработка, ще трябва да подчертаем, че това изискване в никакъв случай не трябва да ни води до другата крайност. С други думи не трябва да се подлага на статистическа обработка само онова, което „ни се струва“ за характерно и определящо за стила на даден автор при непосредственото си запознаване с него, а целият стилстически еднороден материал на произведението.

Това трябва дебело да се подчертае, тъй като повечето изследователи са склонни да изследват различните „-изми“ в езика на даден автор (провинциализми, неологизми, диалектизми, жаргонизми, варваризми и пр.), смятайки погрешно, че именно този езиков състав характеризира стилстически неговия текст. Общопотребителните думи и изрази, които всъщност представляват основната съставна част на езика на автора, обикновено се пренебрегват, тъй като се разглеждат като „неутрална лексика“. Но, както справедливо забелязва А. Ефремов в своята книга за Чернишевски: „Напълно възможно е в този или друг конкретен случай характерното да се разкрие в общепотребителната лексика на руския литературен език, а в „измите“ да го няма“.¹

На пръв поглед може да изглежда, че това изискване влиза в противоречие с предишното изискване за естетически подбор на подлагания на статистическа обработка материал. Двете изисквания обаче са напълно различни. Ако според първото изискване лингвистическият анализ на художественото произведение е плодотворен само тогава, когато се разглежда изразителната функция на компонентите в дадения текст, при което е важна не тяхната лингвистическа характеристика, а контекстното им значение², то второто изискване разглежда лингвистичния анализ като плодотворен, когато в него се прилича целият материал в неговото контекстно, из-

¹ А. Ф. Ефремов, *Язык Чернишевского*, стр. 253.

² Д. Шмелев, *Об анализе художественного произведения*, „Вопросы литературы“, 1958, стр. 116.

вънлингвистично значение, а не само най-характерния, набиращ се в очи със стилистическите си особености лингвистичен материал.

С други думи, второто изискване разширява и обогатява първото, а не влиза в противоречие с него.

4

Третото основно условие, с което трябва да се съобразява изследователят при оперирането със статистическия метод, се определя от вътрешния му характер. Това е задължителното осигуряване на богатата възможност за вариации. На тази основа например М. Минков в цитираната работа поставя под съмнение опитите за статистическа обработка на метрическите фигури при търсенето на стилови характеристики, тъй като метрическото богатство не е от такъв порядък, че „да може да ни снабди с достатъчен брой ярко разграничени индивидуални особености“¹ (разбира се, тука става дума за белия стих на Шекспировите съвременници).

Безспорно, при поезията и ритмът, и звукът са значително курсивирани по отношение на прозата и следователно много по-осезателни за ухото, което може да долавя много по-тънки своеобразия в звуковата страна на поетическото съобщение, отколкото в прозаическото. Но ако се обърнем за статистически анализ към метричната структура на стихотворение от поет, работещ върху силаботоническа основа, ще се убедим, че резултатите ни няма да бъдат особено сигурни. Такъв поет няма достатъчно голям свободен стилистически избор, в който да прояви личното си предпочитание. Така или иначе той все пак трябва да избере само измежду двата двустъпни и трите тристъпни размера, които са познати в силаботоническата традиция.

Същото, макар и в по-малка степен, се отнася и до звуковата страна на стиха, когато става дума за статистическа обработка примерно на отделни звуци (било то гласни или дори съгласни). Независимо от това, че някои звуци (като съгласната „ф“ например) се срещат по-рядко от други звуци, ние ще трябва да се съгласим, че свободният избор на поета все пак е твърде малък, както поради ограничения брой на употребяваните в езика звуци, така и поради несвободното им, стоголово задължително място в думите.

Особено характерно е това за гласните, които са само шест. На тази основа лесно можем да си обясним злополучността на редица опити в нашето стихознание да се въвлече статистическият метод на тази основа, което между другото е една от основните причини той да бъде посрещан и до днес с такава подозрителност. Така например когато Б. Пенев брои гласните в четиристишието на Ботев („Настае вечер. . .“), за да достигне до твърде съмнителното заключение, че голямото присъствие на гласната „е“ в куплета дава особеното му евфонистично звучение², ние не можем да не забележим, че простото повтаряне на който и да било гласен звук не може да има специално евфонистично звучение. В случая ние сме свидетели на едно недоразумение, тъй като тук курсивирането на гласната „е“ се чувствава не поради статистически голямото ѝ присъствие, а поради чувствителността на ухото към нея, поради твърде специфичната римовка на куплета. И четирите рими са на две „е“, от които едното

¹ М. Минков, цит. съч., стр. 3.

² Б. Пенев, История на новата българска литература, София, т. IV, 1936 г., стр. 1487.

е под ударение (изгрее, небесен, повее, песен) — едно твърде рядко срещано линейно римуване.

И точно тук се сблъскваме със същността на въпроса. Ние виждаме, че онова, което създава възможността за долавяне на свободния стилстичен избор на поета сред богатата възможност за вариации вече има естетически характер. В случая нямаме избор само между шестте гласни (т. е. присъствието на гласния звук не е определено по един показател), а „е“ в римувано положение, „е“ под ударение, „е“ следвано от друго „е“, (т. е. по четири показателя).

Именно от тази гледна точка ние ще трябва да подходим с голяма резерва и към ползата от статистическия анализ на Якобсон върху количественото присъствие на дифузни и компактни, ясни и тъмни гласни в Ботевото стихотворение „Обесването на Левски“.¹

Така ние стигнахме до твърде интересния и многозначителен в много отношения извод, че при статистическия анализ на звуковата структура на едно стихотворение не можем да привлечем просто „общ езиков материал“, а пак ще трябва да избираме обекта на статистическата си работа измъжду съставки, познати между основните естетически (поетически) елементи. Т. е. — ако ще става дума за присъствието на съгласни, те трябва да бъдат или в алитерационно положение (в началото на думата или пред ударената сричка) или в съчетание с други съгласни (което увеличава възможността за вариации и ограничава възможността за случайно срещане); ако това са гласни, това трябва да бъдат или гласни в римино положение, или гласни в съчетание с други съгласни, или в някакво алитерационно положение; или пък да са в начална стихова позиция и т. н.

5

Четвъртото изискване при прилагане статистическия метод също се определя от вътрешния характер на статистическата закономерност. То ни задължава да боравим с достатъчно големи числа, за да може да се установи точната граница на отклоненията от средното число. Това изискване на пръв поглед изглежда твърде очевидно, за да има нужда да се подчертава, но ние трябва да кажем, че грешки от този характер съвсем не са редки.

Тук, разбира се, съвсем естествено възниква въпросът: ако е добре да се привлече за статистическа обработка по-голямо количество статистически материал, все пак колко голямо трябва да бъде това количество? Сто или хиляда, или сто хиляди стиха са необходими, за да сме сигурни в получените резултати? И кой обем на привличения за статистическа обработка материал ще трябва да се разглежда като недостатъчен? Очевидно е, че ако искаме да боравим с наистина точни научни методи, ще трябва да се освободим от всякаква произволност при определяне влиянието на обема на подлагания на статистическа обработка материал, върху твърдостта на установеното среднестатистическо положение.

Ще се задоволим с това да съобщим начина, по който В. Никонов се справя с този проблем в своята работа над ритмиката на Маяковски. След като изтъква, че в стихотворението трябва да се сложи край на „разговорите изобщо“ и да се премине към оперирането с точни данни,

¹ П. Я. Якобсон, Структурата на последното Ботеве стихотворение, „Език и литература“, кн. 2, 1961 г., стр. 13—14.

той смята, че въпросът за убедителността на една установена средна статистическа величина зависи от ограничеността на възможностите за нейното отклонение. Именно затова той въвежда понятието „средно отклонение“ от средната величина. Тъй като начинът на изчисляване на средното отклонение не представлява никаква трудност, ще си позволя да цитирам Никонов:

„След като се изведе средното число на ударенията в стихотворението (Никонов изследва тоническата структура на стиха на Маяковски) се отделя величината на отклоненията за всеки стих и сумата на отклоненията се дели на броя на стиховете“.¹ Това значи, че ако в едно стихотворение на десет четириударни стиха имаме един триударен, средното число на ударенията ще бъде 3.9, а средното отклонение 0.18². Ако от два стиха обаче единият е петударен, а другият триударен, средното число на ударенията ще бъде 4.0, но затова пък средното отклонение ще бъде извънредно голямо 1.00³. Голямото средно отклонение във втория случай няма да ни позволи да се подведем от кръглото статистически средно число и винаги ще ни предпазва да превърнем статистиката в празна математическа еквилибристика, с която да можем да докажем всяка теза, която би ни хрумвало да прокарваме.

Тук ми се иска отново да се спра на споменатия статистически анализ на Якобсон, направен в статията му за последното Ботево стихотворение. В светлината на току-що казаното ние ще можем по-пълно да обхванем недостатъците на статистическата разработка на лингвистични знаци в художествения анализ, при което не се взима предвид средната норма на отклонението.

Преди да надзърнем в данните на Якобсон, ще трябва да припомним на читателя азбучната истина, че сигналът не съществува самостоятелно и не може да се разглежда извън целия поток на съобщението. Сигналът се усеща, т. е. съществува като сигнал, само като нарушаване на съществуващото динамично функциониране на нервната система при възприемане непрекъснатия поток на съобщението. Следователно изучаването на която и да било информация не е нищо друго освен изучаване на системата на нарушаване нормалния поток на съобщението. Не наличието на знака сам по себе си носи информацията, а изменението в постъпването на енергията.

Естествено, материалът на поетичното съобщение — това е езикът. Но ако езиковото съобщение тече нормално, като всяко говорно съобщение, ние съвсем очевидно не бихме могли да доловим в него никаква спе-

¹ В. Никонов, цит. съч., стр. 99.

² 9 стиха по 4 ударения = 36 уд.

1 стих с 3 ударения = 3 уд.

39:10 = 3.9 е средното
число на ударенията

10 стиха

39 уд.

от там — 9 ст. по 0.1 отклонения = 0.9

и 1 стих с 0.9 отклонение = 0.9

сума на отклоненията = 0.18: 10 стиха = 0.18 е
средното отклонение

³ 1 ст. — 5 уд.

1 ст. — 3 уд.

8 уд.: 2 ст. = 4 (средно число на ударенията)

2 стиха по 1 уд. отклонение = 2 (сума на отклоненията)

2:2 стиха = 1.0 (средно отклонение)

пифично поетическа информация. И обратното — повторимостта на звуковете, динамичната симетрия, римите, особените паралелни конструкции, които са явно отклонение от нормалното течение на езиковото съобщение, са знаци на поезията.

Оттук става ясно, че за да можем да преценим доколко даден звук или система от звуци може да носи каквато и да било поетическа информация, ние трябва да установим реалната норма на отклонението в количествената наличност на тези звуци спрямо нормалното им присъствие в едно непоетично съобщение. Примерно: постоянното присъствие на звука „к“ след словораздела и пред всяка ударена гласна във фразата „Конници, конници, конници, кървави конници“ представлява рязко отклонение от нормалното средно статистическо присъствие на звука „к“ в българския език и затова се възприема като поетически знак — алитерація.

Възниква въпросът: какво количествено присъствие или отсъствие на даден звук може да се възприеме като поетически знак? Якобсон при своя анализ се обляга на голямото присъствие на тесните акцентовани гласни (и, ъ, у) в третата строфа на Ботевото стихотворение спрямо съседните 2-ра и четвърта строфи, и по-голямото отсъствие на широките акцентовани гласни (е, о, и) спрямо съседните строфи. Ето неговата табличка:

	I	II	III	IV	V — строфи
Тесни гласни	6	5	10	3	5
широки гласни	10	11	5	13	11

Както вече казахме, за да съществува осезаем сигнал, трябва да има осезаемо отклонение от нормалното течение на езиковото съобщение, а не само присъствието, тъй като присъствието в определено количество е задължително и за нормалното (т. е. непоетично) съобщение. Подходим ли по този начин към въпроса, веднага ще видим, че това, което в горната таблица изглежда толкова красноречиво, всъщност се дължи на едно недогазване.

Работата не се състои само в това, че малкото число анализирани гласни трудно може да ни даде основание да смятаме, че статистическото ни наблюдение е точно. Тук трябва да се каже направо, че в случая изобщо не може да се говори за по-голямо или по-малко присъствие на гласни. Ако използваме като база за нормалното присъствие на звуците в поетически текст статистическите данни на Ст. Илчев, публикувани в сп. „Български език“ през 1961 г., ще видим, че във всеки куплет така или иначе би трябвало да има по 16 ударени гласни на средните сто налични звука.¹ Що се отнася до вътрешното им качествено съотношение в 2-ра и 4-та строфа няма никакво контрастно отклонение от нормата на присъствието на дадените тесни и широки гласни. От процентните данни на Илчев се вижда, че във всяка строфа е нормално да присъствуват 5 тесни и 11 отворени акцентувани гласни. Или обемът на отклонението ще бъде:

тесни	1	0	5	2	0
широки	1	0	6	2	0

¹ Ст. Илчев, Букви и звукове в пет стихотворения, „Български език“, 1961 г., кн. 2, стр. 140. Според данните на Илчев, нормалното (средното статистическо) присъствие на общия обем ударени гласни трябва да бъде 15.79%. В Ботев имаме по 16% на строфа.

Ако потърсим средната норма на отклонението, ще стане ясно, че в 1—2, 4—5 строфа при такива малки числа тя ще бъде практически равна на нула.

А третата строфа? Върнете се на текста на Ботев и ще видите, че тук не става дума за никакви тесни, светли, нелабиални гласни, които да се свързват самостоятелно с „представите за яркост, острота, твърдост, височина — добър спътник на смисъла и значителността на стиховете за богатства, извисяващ се над цялата поробена страна на софийското бе-силе“.¹ Просто — строфата е акцентувана звуково с 11-те ударени „и“, които са станали осезаеми за ухото пак по същите причини, по които е станало осезаемо „е“-то в анализираното от Б. Пенев четиристишие, на което се спряхме по-горе: и това е ненормалното натъртване на верижната рима на „и“ през целите четири стиха на куплета. Простотата на средството не е пречка за ефектността му!

7

За да завършим тази част, ще посочим няколко примера на интересни приложения на статистическия метод на стихознанието.

Така например статистическите изследвания на самия В. Никонов върху техническата структура на стиха на Маяковски го довеждат до заключението, че въпреки разпространените представи, Маяковски има напълно правилен тонически стих. Оказва се, че неговото процентно отклонение към средния обем на стих не е по-голямо, отколкото отклонението от средния обем на ударенията в класическия стих.² Така например, ако в „Бруклински мост“, има 3.77 ударения на ред със средно отклонение — 0.42, и „На Сергей Есенин“ 3.9 ударения със средно отклонение 0.47, в Пушкиновите четиристъпни ямби на „Аз помня“ има средно 3.04 ударения в стих при средно отклонение 0.40, а „Когато бродя“. . . — 3.12 ударения при средно отклонение 0.37. Както се вижда, разликата не е толкова голяма. Ако към това се прибавят и по-нататък разкритите закономерности в ритмиката на Маяковски от Никонов (като ускоряването на темпото в края на строфата, предпочитанието на Маяковски към ритмичната форма със скъсени четни стихове 4—3—4—3 и пр.), ние ще видим, че легендата за „свободата“ на ритмиката на Маяковски е на път да бъде напълно разсеяна.

Обикновеният статистически анализ, на който Шенгели подлага метричните форми в руската поезия от миналия век, води до интересни изводи за ритмичната основа на стиха. Така например всеки любител на руската поезия от това време добре познава ритмичната гъвкавост и ритмичното богатство на Пушкиновата поезия по сравнение с неговите наследници. Но статистическият анализ показва, че като се започне от Язиков и се стигне до Северянин се забелязва една непрекъсната тенденция към разнообразяване на външно ритмичните форми в ямбичните структури на сравняваните поети. В тази таблица Пушкин стои на предпоследно място — далече зад Блок, Брюсов, Фет, Бунин и Северянин. От тази таблица — правилно заключава Шенгели — неопровержимо произтича заключението, че разнообразието на метричните структури не представлява самостоятелно (ритмично) достойнство.³ По-нататъщият статистически анализ на метриката на руската поезия от това време обяснява

¹ Р. О. Якобсон, пос. съч., стр. 14.

² В. Никонов, пос. съч.

³ Г. Шенгели, Техника стиха, Москва, 1960 г. стр. 111, 112.

напълно това на пръв поглед противоречиво явление. Сравнително статистическият анализ на вътрешноостигните нарушения на пълно разгърнатата стъпкова метрична структура,¹ доказват, че Пушкин осъществява ритмичното разнообразие в поезията си именно по пътя на функционалното опериране с вътрешно метричните нарушения, а не с външното разнообразие на метричните форми.² По този начин стигаме до един твърде важен за ритмичната основа на стиха извод: че художественият смисъл на ритмичната основа на стиха почива не върху дадения метричен код, върху който се строи стихотворението, а върху отклоненията от осъзнатия метричен код, свързани с движенията на емоцията и представите в стихотворението. Изводът, до който може да се достигне, разбира се, и с метода на логическия анализ,³ но чрез съпоставянето на резултатите на логическия със статистическия анализ вече може да се приеме поне на този етап на науката на стиха, за установен.

И ТАКА...

Ние видяхме, че сравнително рядко употребяваният статистически анализ може да се прилага преди всичко в следните предимно спомагателни области и то след необходимите предварителни корекции в подбора на статистическия материал:

За дсutoчняване на направения на око сравнително класификационен анализ.

За заостряне вниманието на изследователя върху онези области, в които се получават „неочаквани“, „изненадващи“ статистически резултати, което несъмнено говори за непълнота в досегашните ни представи за характера на разглежданото от нас явление.

На този етап на нашите естетически познания според нас използването на този метод за добиване на самостоятелни резултати е твърде ограничено (главно в областта на техниката на стиха), поради факта, че още нямаме напълно ясна представа, не само за динамичната същност на художествения сигнал, но дори за това, кои са всъщност художествените сигнали сами по себе си. Защото напълно очевидно е, че едва след като добием твърди и точни представи за тях, ще можем да се впуснем в едно масово самостоятелно опериране със статистическия метод.

Що се отнася до характера на поетическия сигнал, то съвременната естетика подхожда към него предимно с групата на така наречените експериментални методи.⁴

¹ Г. Шенгели, *Техника стиха*, Москва, 1960 г., стр. 175.

² А. Славов, *Мястото на свободния стих в българското стихосложение*, „Септември“, 1962 г., кн. 6, стр. 145—147.

³ Вж. А. Славов. *Още за ритмичната структура на българския стих*, „Литературна мисъл“, кн. 5, 1961 г.

⁴ Това са методите на експерименталното нарушаване на структурата на произведението, метода на сравнително интерпретационния анализ (сравнение на преводите), на анализа на пародиите, редакциите и пр., които ще разгледаме на друго място и по друг повод.