

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И СЪВРЕМЕННОСТ

Стефан Елевтеров

Както всяка наука и литературната история „не е само с и с т е м а от понятия (категории, закони). Науката е винаги едновременно и м е т о д на познание. Тя е винаги не само постигнато вече знание, но и познание-процес, познание-стремеж, познание, извиращо от практиката...“¹ Що се отнася до предмета на литературната история, до нейната система, въпросът е сравнително ясен — това е (казано най-общо) нашето литературно наследство. И доколкото тук все още се водят спорове дали даден третостепенен писател или съвсем незначително произведение да бъдат включени в нея — то по същината си това са пак спорове за метода, а не за системата, тъй като в своите изводи и закономерности тя само закрепва резултатите от метода. Докато системата е консервативната, задържащата страна в процеса на познанието, методът е революционната, творческата. Той движи науката напред, той ѝ открива нови пътища. Тъкмо затова сега, когато пред нашето литературознание — както и пред всички социологични науки — се поставят нови, грандиозни задачи във връзка с възпитаването на новия човек, човека на комунизма, въпросът за метода става толкова важен. Всъщност това е въпрос за бъдещето на литературната история, за преустройването ѝ в действена, активна обществена сила. Методът е вечно движение — въпреки относителната си определеност той непрекъснато се изменя и развива, за да отговори на новите нужди, на новите задачи, които съвременността поставя пред литературната история. Ето защо въпросът за социологизма и догматизма в литературоведението не изникна случайно. Острата форма, в която бе поставен, е отражение на рязката нужда от коренно преустройство на литературната ни наука, за да може да отговори на своите нови задачи.

Това означава, че методът не може да се избира случайно; че той не зависи от волята и желанието на литературния историк. Подходът на литературната история е обективно обусловен от общественото развитие, той е историческо, следователно преходно явление. На дискусиата за реализма през 1957 г. съветските литературоведи единодушно възприеха принципа за детерминираността на художествения метод. В противоположност на широко разпространеното дотогава мнение за историята на литературата като история на реализма и борбата му с антиреализма бе доказано, че реалистичният художествен метод е историческо явление, че той се появява при определени социални условия, развива се успоредно с раз-

¹ Т. Павлов, Теория на отражението, С., 1947 г., стр. 431.

витието на обществото и закономерно се сменя от други методи, изразяващи по-добре новите явления в живота. По този начин историята на литературата започна да се разглежда и като история на художествените методи, на тяхната последователна смяна и изместване, на борбата между тях.

Методът на литературната история е в пряка зависимост от метода на художествената литература. Всяко по-значително литературно течение е раждало и своите теоретици. Иначе не би и могло да бъде, защото не е възможно да оцениш драмите на Шилер, като изхождаш от поетиката на Боало, не е възможно да разбереш новото литературно явление, като се опираш на стари методи.

Методът на литературния историк е обусловен преди всичко от общия дух, от философията и задачите на епохата, в която работи; от равнището на съвременната нему художествена литература; и от предшестващото развитие на самата литературна наука.

Беше време — и то не е много отдавна — когато отричахме или почти отричахме не само отделни произведения, но и цели автори: Пенчо Славейков, Кирил Христов, Николай Лилиев и пр. и цели жанрове: интимната лирика, психологическата проза, приключенската, че дори и фантастичната литература. Отричахме ги искрено, убедено, с жар. И — нека признаем — за това имахме известни основания: тия писатели и произведения бяха твърде далеч от политическите цели на времето, от тогавашните възпитателни задачи на литературата, от нашия тогавашен менталитет. В острата класова и идеологическа борба, която трябваше да водим против буржоазната идеология, морал, изкуство и пр. тихият блян за щастие на Пенчо Славейков, нежността на Лилиев или вакхическите химни на Кирил Христов бяха слабо и ненадеждно оръжие. Литературната история трябваше да мобилизира социалната поезия на Полянов, Смирненски и Вапцаров, патриотичната лирика на Вазов, революционната поезия на Гео Милев. Да си спомним какво казваше Ленин за „Апасионата“: „Не зная нищо по-хубаво от „Апасионата“, готов съм да я слушам всеки ден. Изумителна, нечовешка музика. Аз винаги с гордост, може би наивна, мисля: ето какви чудеса могат да правят хората!... Но не мога често да слушам музика, действа ми на нервите, искам ми се да говоря мили глупости и да глудя по главите хората, които, живеейки в мръсния ад, могат да създават такава красота. А днес не бива никого да гладиш по главата — ще ти отхапят ръката, и трябва да биеш по главите, да биеш безжалостно, макар че ние, в идеала си, сме против всякакво насилие над хората. Хм-хм — адски трудна длъжност!“¹

Разликата между литературната история и критиката не е само в обекта на изследването, тя е и в подхода. Ако за критиката е достатъчно да гледа на литературните творби от една само позиция — тая на своето време — в литературната история трябва да има два основни ракурса, които се преплитат — единият на времето, когато се е появило дадено произведение и другият на времето, когато се пише за него (ако не проследяваме всички етапи от сложната роля, която то е играло в обществената и културна история). Литературният историк трябва да държи сметка и за нашата съвременност, да бъде не само ценител на стари вещи, но и литературен политик — умен, знаещ, далновиден, с широк поглед за

¹ В. И. Ленин, О литературе и искусстве, Москва, 1957, стр. 567.

хората, за тяхната душевност и за облагородяващото влияние на литературата върху нея. Тъкмо тази втора позиция, която сближава целта на литературната история с тая на критиката, е по-важна за нея от ретроспективната. Защото не винаги онова, което в началото на века о б е к т и в н о е пречило на общественото развитие и сега му пречи. Нещо повече, произведения, които вчера са изглеждали твърде субективни, днес може да играят положителна възпитателна роля, а някога, в бъдещето, може да излязат в авангарда на литературното наследство (например Дебелянов и Пенчо Славейков).

Но не е достатъчно да имаме исторически подход само към литературата на миналото, да преценяваме нейните произведения от позициите на тяхното време. Трябва да бъдем исторични и по отношение на своята съвременност, постоянно да променяме оценките, за да ги съобразяваме с новите изисквания на живота. Ако иска да бъде действително исторична, литературната история трябва да бъде съвременна. Историческият критерий трябва да се прилага не само по отношение на далечното минало, той трябва да се доведе до по-ново време, чак до наши дни, дори да прониква в бъдещето. Само тогава нашият метод ще бъде наистина и с т о р и ч е с к и, тоест променлив, подвижен, диалектически. А на времето литературните истории не приложиха историческия принцип към своята съвременност. Те не разбраха, че това, което изисква от тях общественият живот, е временно, преходно явление, че успоредно с ликвидирането на класовите различия, със сплотяването на народа ще се разширява и кръгът на писателите и произведенията, които ще се издават и четат. Затова вместо само временно да премълчат редица автори, те ги осъдиха и оклеветиха. Грешката е в това, че търсим един окончателен, веднъж завинаги даден, суперсъвършен метод и вярваме, че сме го намерили. А тази грешка ние и сега повтаряме и се стремим да поставим на мястото на една догма друга догма. И днес литературната история държи сметка главно за литературно-историческите факти и почти изпуска от погледа си обекта на литературното въздействие — съвременния читател, или го схваща като постоянна, непроменлива величина. По този начин тя сама се откъсва от живота, съвременния живот и си избира спокойното съществуване на кабинетна, но пък и ненужна наука. Всичко това се дължи на метафизичния ни подход към съвременността, която приемаме като окончателно определена, почти неподвижна. Откажем ли се от него, методът на литературната история ще може постоянно да се усъвършенствува, в процеса на работата, по пътя на по-бавната или по-бърза еволюция. Защото „революцията отгоре“ във връзка с романа „Тютюн“, както имаме случай да се убедим, е твърде болезнена и не най-ефикасна.

От друга страна, тълкуването на художествените произведения откъм тясно утилитарната им страна, което беше характерно за социологичния метод на нашата литературна наука в първите години след Девети септември, отговаряше напълно на характера на тогавашната ни художествена продукция. Книгите, които издаваха нашите писатели, бяха тясно свързани с политическите задачи на времето, служеха на партията в борбата ѝ за отбиване атаките на буржоазната идеология. В тези произведения духовният мир на човека бе значително стеснен и обеднен, неговите интелектуални интереси се изчерпваха с активното участие в обществения живот, с ударничеството в труда, с равноправието в семейството. Цяла редица емоционални и интелектуални нужди на хората бяха пренебрегнати в името на голямата задача, която онова време тряб-

ваше да разреши — превъзпитаването на народа в колкото се може по-кратки исторически срокове. Дори любовта — най-вечната тема на поезията — беше изместена на заден план от агитките и плакатите. Чудно ли е тогава, че литературната критика беше подчертано социологична, че нейният подход бе в пълен унисон с ония черти от творческия метод на писателите, които бяха най-добре развити в тогавашната литература? Трябваше да се явят нови произведения с неизмеримо по-широк духовен кръгзор на героите, трябваше да дойдат автори, които надничат в други, непознати дотогава в литературата сфери, за да изникне и нуждата от коренно преустройство в метода на литературознанието.

Далеч съм от мисълта да реабилитирам посмъртно социологизма и още повече догматизма. Като наблягам на тяхната обществена обусловеност и историческа преходност, искам само да предупредя, че отказали се от една догма, ние бързаем да си създадем друга, стремейки се да представим нашия д н е ш е н подход към литературното наследство като най-добрия за всички времена. Борбата срещу догматизма трябва да се води не само против конкретните му прояви, но и против догматизма като принцип на мислене, защото нашата мисъл винаги ще се стреми да се излее в готови, закостенели форми и защото човешко е да бъдем доволни от онова, което сме постигнали. Колко хубаво го е казал поетът:

Ние се отдаваме едновременно
на две болки
на две всемогъщи.

Ние искаме света да се променя
и да си остава
един и същи.
Затова
атакуваме старото
с песни,

багери
и безсърдечие.

А сътвореното от нас —
вярваме —

трябва да остане вечно...

Няма такава вечност!

И това е добре.

Крадците на огън не са се свършили!

... А който не е готов да умре —
той вече е мъртъв.

Л. Левчев („Епитафия“)

Такива са обективните основи на метода на литературната история. Но той има и своята субективна страна и в някои моменти тя може да се окаже особено важна.

Няма двама историци, които да пишат еднакво и да интерпретират по един и същи начин произведенията на писателите. Разбира се, не става дума за посредствени автори, които в своите дирения не влагат нищо от личността си. Затова работите на литературните историци — в най-добрите случаи — са строго индивидуални и неповторими и на това до известна степен се дължи емоционалното им въздействие върху читателя.

В своите подробности, в своето конкретно проявление методът се твори при самото изследване. И често пъти е трудно да кажем къде са по-големи завоеванията на литературния историк — в литературно-историческите заключения или в метода, с който са постигнати. В своята

работа над художествените творби от миналото литературоведът се сблъсква с едни или други трудности, с нови проблеми, които не могат да бъдат обяснени в рамките на неговите предишни представи. Тогава той е принуден да изменя тия представи и да ги коригира в процеса на работата. Една от най-страшните прояви на догматизма бе утвърждаването на един веднъж за винаги установен подход към литературно-историческите факти, задължителен и еднакъв за всички историци, прилаган еднакво към всички писатели. Той се характеризираше със спазването на няколко най-основни положения на марксистическата естетика, отличавахе се с груб социологичен подход към изкуството. Той не изискваше особени творчески усилия — достатъчно бе само да се илюстрират общите положения с конкретен материал. Тая лекота и сега и в бъдеще ще ни подмамва по пътя на литературното опростителство, защото нашето съзнание винаги ще се стреми да използва готови мисловни форми.

Личността на автора в литературната история в никой случай не бива да бъде по-маловажна от личността на литературния критик. Голямата, ярката личност налага своя подход към литературата на цяло поколение литературни историци, понякога това влияние се разпростира и в други страни, и върху следващите поколения. Талантливият автор, макар и да не оставя зад себе си такава ярка диря, с проникновено си тълкуване изменя и усъвършенствува метода, който други са създали. Само епигоните нищо не създават, напротив, те не могат да усвоят метода на големите и затова го прилагат опростено и талмудистки. Като знаят колко са слаби в методологическо отношение, те търсят периферни литературни въпроси, изравят от архивите третостепенни автори, за да наложат в литературата ни покрай тяхното име и своето. Тази работа, разбира се, е полезна, стига да се върши със съзнанието за малкото място, което ѝ се пада в националната ни култура. Но посредствеността рядко се задоволява с такава скромна роля. По времето, когато нашето литературознание преживя сериозна криза и трябваше да положи големи усилия, за да се преустрои методологически, тя стана особено агресивна. Тя предяви претенции нейния архиварско-фактологически подход към литературното ни наследство да бъде признат не за равноправен — не, това ѝ бе малко — тя искаше той да бъде признат за най-съвършения. И тук главната роля изигра войнствуващият колекционер на факти Иван Богданов. С рядка амбиция и удивителна енергия той се зае да налага своя библиографски метод като най-съвършен и единствено правилен. За появяването на подобен чисто емпиричен „метод“ няма никакви обективни причини, той е анахронизъм, възроден единствено от едностранчивостта в усилията и ограничеността в развитието на неколцина „литературни“ историци. Още възрожденските ни автори го бяха надживели и се стремяха към едно по-теоретично, по-обобщено осмисляне на литературата, защото се ръководеха от мисълта на Добролюбов: „Уважавам труда на библиографа, знаей, че и за него е потребна някаква подготовка, предварителни знания, както на пощенския раздавач е необходимо да познава градските улици, но позволете ми да уважавам повече критика, който ни дава явна, пълна, всестранна оценка на писател или произведение, който произнася нова дума в науката или изкуството, който дава на обществото светъл поглед, истински благородни убеждения.“¹

¹ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1950, т. I, стр. 7.

Литературният историк трябва да познава фактите, това е безспорно. Но тия знания трябва да бъдат подчинени на една концепция, на един широк поглед върху литературното наследство, на едно по-широко и проникновено разбиране задачите на литературната история. Тия знания трябва да бъдат съчетани с богатия житейски опит, с дарбата за превъплъщение, с умението да прониква в духовния мир на героите и авторите, с психологическата проникателност, със завидната интуиция, тънкия усет и изискания вкус, със страстта и вдъхновението — с една дума, с всичко онова, което сме свикнали да изискваме от литературния критик. Без ерудиция не може, но и само с ерудиция литературният историк ще бъде безпомощен. Той трябва да разширява знанията си, но едновременно трябва да развива и всички ония качества, които го отличават като творческа личност. И преди всичко неспокойствието, вечното недоволство от себе си — едно от най-ценните качества и на литературния историк, което налага върху метода му отпечатъка на постоянни търсения и критичен поглед спрямо постигнатото вече.

Литературната история е наука, но тя стои толкова близко до изкуството, че и сама в известна степен трябва да бъде изкуство. В своята работа литературният историк трябва да се ръководи не само от стремежа да установи едни или други закономерности в литературния процес, но и от амбицията да ги поднесе в ярка, неповторима форма. Когато пише, той трябва да преживее всичко онова, което наричаме творческа мъка, неговите мисли трябва да бъдат огрени от пламъка на вдъхновението, ако иска не само да информира читателя, но и да стопли душата му. А колко често срещаме бледи, излинали мисли, беден език, скучни уводи, несмилаеми периоди, дотегливи повторения, логически пропасти, елементарен преразказ вместо анализ, безпорядък вместо композиция. Всичко това намалява въздействието на литературно-историческите работи, стеснява кръга на читателите им и плаши редакторите. Навярно за това напоследък „Пламък“ и „Септември“ престанаха да печатат литературно-исторически статии.

Една от причините за откъснатостта на литературната история от живота е бедният ѝ жанров репертоар. Какво се печата у нас? — Монографични студии и изследвания, научни съобщения, проблемни статии и обзорни очерци. Като не броим скучните възпоменателни бележки по вестниците, които си приличат като некролози, това е всичко. Естествено то не може да привлече широкия читател. Ако направим една анкета, ще се убедим, че литературно-историческите статии се четат обикновено от няколкостотин души — пък и тая цифра изглежда твърде оптимистична. Съвсем рядко се среща есето: С. Султанов, Е. Каранфилов. Още по-рядко пък ще прочетете есеистичен портрет, почти никога импресия и т. н. Малко, отчайващо малко са статиите за големите творби на нашите класици и те се печатат главно във вид на предговори. Архиварите на литературни факти искат да превземат литературната история и да я направят скучна като всяка архива. Дори и тия, които се борят срещу фактографията, дори и те се влияят от нея. Защото, надявайки тогата на строгата научност, тя агресивно излиза из своите рамки на ограничен и подчинен метод и се представя за единствения научен подход към литературното наследство. А и в миналото литературната история — прикривайки своя обективизъм — също предпочиташе да издирва биографични и библиографични данни и остави една лошо разбрана представа за научност.

Литературната история трябва да излезе из тесните граници, които сама си е създала, да напуска по-често академичната си недосегаемост и да излезе на широкия път на литературно-историческата публицистика. Стига вече зад тая псевдоакадемичност сме крили своята неспособност да говорим с друг език и други представи, своето нежелание да се потрудим да овладеем нови жанрове. Литературно-историческата статия трябва да бъде откритие, завоевание не само в съдържанието, но и във формата.

Литературният историк трябва да умее да се учи, да се учи не само от себе си и от близките си по дух и направление. Да се учи от всички, без да губи себе си!

Някакъв неписан закон, който приемаме априорно, твърди, че литературната теория и история са научни дисциплини, докато критиката, колкото и да се стреми да стигне науката, си остава публицистика. Може би, защото първите се преподават в Университета, а литературните теоретици и историци носят учени степени и звания и защото студиите им се печатат в сборници, годишници, известия и др. п. издания. И понеже литературната история и теория са науки, те се стремят да правят научни изводи, които ще останат едва ли не за вечни времена. Поради тая зле разбрана научност на литературната история, която като всяка наука се стреми да изрича чрез устата на своите жреци само истини от последна инстанция, ние толкова се страхуваме от промени, така трепетно се мъчим да дадем формулировки, които подобно на Архимедовия закон ще останат непроменени, ако не през вековете, поне през десетилетията. Нека критиката се занимава със злобата на деня, нека тя изучава задачите на момента. Но както за критиката е задължително да дава обективни, доказани оценки, които сравнително дълго ще запазят своята стойност, така и литературната история е длъжна да се приближава до литературната критика-политика. Едната борави със съвременната литература, за да служи на своето време, другата изследва литературата на миналото, за да служи пак на съвременността. Литературното дело на класиците продължава да живее и днес, ще живее и в бъдещето, затова литературната история не може да бъде чиста история, тя е едновременно и почти в еднаква степен и история, и критика.

Практиката на литературната история е съответствието на нейните изводи и заключения с естетическите задачи на съвременността, с възпитателните и естетически цели, които стоят сега пред обществените науки и пред днешната художествена литература. С други думи казано, критерият за истинността на литературната история е съвременната литература, доколкото тя най-добре обобщава и изразява тези задачи и доколкото тя съдържа в себе си в обобщен вид, но на нова степен цялото предшествуващо художествено развитие.

По този начин литературната история ще се превърне същевременно и в литературна политика, в най-добрия смисъл на това понятие. А сега тя често е откъсната от практическите политически задачи, затваря се в себе си и съществува като че ли сама за себе си. Така и литературният историк започва да съществува заради нея и да живее само с нея, а неговите статии стоят далече от съвременния обществен живот (разбиран не само като обществено — литературен живот).

„Гледната точка на живота, на практиката трябва да бъде първата и основна гледна точка на теорията на познанието.“¹ Нуждите на съ-

¹ Ленин, Съчинения, т. XIV, стр. 143.

временния живот определят проблемите, които ще изучава литературният историк. Това важи дори и за такава отдалечена от нас област като литературата на първата българска държава. Проблемът за официалния и класов характер на тази литература, за двете борещи се линии в нея вече отстъпва мястото си на нов проблем — специфичното изображение на човека в старата литература. Но съвсем ясно е, че този въпрос има пряка връзка със задачите на нашата съвременна литература и литературна критика, с възпитанието на пълноценни, всестранно развити личности за комунистическото общество. Той не можеше да възникне преди десетина години, защото още не беше назряла нуждата от решаването му.

Най-многого, което правим сега, за да свържем литературната история с критиката, е да разглеждаме такива проблеми, които имат значение за нашата съвременна литература (именно за литературата). Ние забравяме по-главното — политико-възпитателните задачи на литературната история, участието ѝ в изграждането на новия човек. Или ако някога вземаме това предвид, то става стихийно, непреднамерено, без проучване.

Обикновено литературната наука не се занимава с възпитателната функция на литературата, смята, че това се разбира от само себе си, дори гледа на нея малко пренебрежително, отвисоко, като на нещо недостойно за нейното внимание. Проблемите, свързани с възприемането на литературните произведения, с пътищата, по които достигат те до сърцето на читателя и го преобразяват, са напълно изоставени. Те не се разработват нито в теоретичен, нито в практически план. Това е най-занемарената област в литературознанието. А тя има грамадно значение за него. Преди всичко това е преския и единствен път за свързване с практиката, това е делта на литературната наука. При разработването на този нов дял ще изникнат много проблеми, които досега не са забелязвани. Това ще обогати самата литературна наука, ще постави и пред художествената литература редица нови цели, ще въоръжи писателите с нови средства за художествено изразяване, извлечени не толкова от практиката на големите световни писатели, колкото от особеностите в интелектуалния, нравствен и естетически опит на съвременния български читател. Психологията на литературно-художественото въздействие има още по-голямо значение за училищното обучение, за методиката на литературата. Защото без нея методиката сега е превърната в опростена литературна история, лишена е от своята специфична научна основа. Нашата днешна методика свежда литературното въздействие до грубото подражание и до прословутото „осъвременяване“. Тя изисква от учителите като разглеждат една трудова народна песен непременно да попитат учениците на какво ни учи народният певец и по какво се отличава работата в ТКЗС от работата на частните нивички. Сега бе направена известна крачка напред и на учениците предлагат теми като „Защо обичам Ботев“, но по същество те пак се свеждат до въпроса „На какво ме учи Ботевата поезия“ и в резултат се получават пак неискрени уверения или фалшив патос. Защото продължаваме да търсим прякото, очевидно въздействие, продължаваме да искаме от учениците да подражават грубо на литературните герои. Но както и друг път е изтъквано, в произведенията на миналото би било нелепо да говорим за подражание. Днес никой не би седържал като Хамлет или Отело, като Онегин или Татьяна, дори като Рахметов и Вера Павловна. И все пак въздействие има и често пъти то е по-силно, отколкото в съвременните произведения. Защото ние отново, за себе си,

преживяваме всичко, с което са живели най-добрите от нашите предци, вълнуваме се от всичко, което и тях е вълнувало. Това обогатява неизмеримо нашата душа. Ние сме ние и в същото време сме Ахил и Агамемнон, Хамлет и Ромео, Рудин и Власов и хилядите герои, с които ни е запознала литературата. По характер ние може да сме малко сприхави, невъздържани, но чрез своя Левинсон Фадеев ще ни запознае с хора, които в най-трудни обстоятелства умеят да се владеят. Частица от неговия характер ще остане у нас, както са останали частици от характерите на хората, с които сме дружили. Защото повечето хора изживяват болките и радостите на близките си, на приятелите си. Колкото по-широк е кръгът на хората, чийто живот ни вълнува, толкова по-богат е нашият собствен живот, толкова по-възвишен е нашият вътрешен мир. Творците живеят с болките и стремежите на цялото съвремие, затова възпитаният в произведенията им идеал е по-висок и по-ясен от идеала на другите хора и тъкмо това подтиква нас, другите, да поглъщаме произведенията им, да се възхищаваме от героите им, да се стремим да бъдем като тях. Художествените творби разширяват границите на идеала ни и в ширината (в съвремението), и в дълбочина (в миналото) и това, а не грубото подражание, не прякото въздействие ни прави по-добри и нравствено по-съвършени.

Може ли литературната история да дава окончателни оценки, може ли тя подобно на физиката, математиката и другите естествени науки да достига до еднакво задължителни за всички поколения, абсолютни, вечни истини?

Оценката на художествени произведения и на автори не дава и не може да дава абсолютна истина. Дори и при науките, които изучават неживата природа и които наричаме точни — математиката, химията, физиката и пр. — „окончателните истини от последна инстанция стават тук с течение на времето удивително редки“,¹ макар че при тях обектът на изследването остава един и същ в продължение на милиони години. А при обществените науки се развива не само нашето познание, но се изменя и самият обект на изследването и неговата еволюция тече с такива бързи темпове, че науката никога не може да я догони. В тази област човешкото познание е относително по своята същност, тъй като то установява закономерностите на такива явления, „които съществуват само за дадена епоха и дадени народи и по своята природа са преходни. Следователно, който в тази област ходи на лов за окончателни истини от последна инстанция, за същински, изобщо неизменни истини, той няма да занесе много нещо в къщи, ако не се смятат най-плоските баналности и изтъркани истини като тези, че хората изобщо не могат да живеят без труд, че досега в повечето случаи та са се делили на господари и подчинени, че Наполеон е умрял на 5 май 1821 г. и т. н.“² Законите, които движат нашето общество днес, не са го движили преди двадесет години. И преди три десетилетия целините в Съветския съюз съществуваха, но не се разработваха. Не само защото догматиците бяха против това, а главно защото икономическият потенциал на СССР бе далеч по-малък и не можеше да реши такава грандиозна задача. Сега времето е друго, възможностите — а следователно и задачите — са други. Грешката на догматиците е, че искат да превърнат една временна истина в догма,

¹ Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 94.

² Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 96.

във вечна истина. Животът ги опроверга категорично, но в някои обществени науки ние от инертност или кой знае от що все се стремим да стигнем до истината на истините. Щом в икономиката трябва да се отказваме толкова често от бързо остаряващите схващания, не важи ли това и за другите обществени, исторически науки. Буржоазните учени и естети не можеха да излязат из рамките на буржоазното общество, за това съзнателно или безкористно въздигнаха неговите закони във вечни закони на битието. Не правим ли и ние същото, като се опитваме да утвърждаваме преходните оценки на нашата литературна история от средата на XX век във вечни, окончателни истини?

Литературната история е невъзможна без диалектиката на исторически условното и абсолютното в познанието, без нея тя би престанала да бъде наука и би се превърнала или в чист субективизъм или в справочник от схоластични данни и безспорни, „вечни“ истини от рода на тях, че Елин Пелин е реалист, че „Под игото“ е първият български роман, че „Изворът на Белоногата“ е поема, а „Към пропаст“ — драма. „Впрочем ние съвсем няма защо да изпадаме в ужас от това, че стъпалото на познанието, на което се намираме днес, е също така малко окончателно, както и всички предшествувачи“¹ и че „поколенията, които ще поправят и а с, ще бъдат сигурно много по-многобройни от ония поколения, чието познание ние поправяме, и то често пъти с доста пренебрежително отношение към тях“². Въпреки отделни грешки и увлечения, нашата литературна история има с какво да се похвали и ако е изоставала и изостава от живота, вината не е само нейна.

През последните години у нас твърде шумно се заговори за така нареченото „аксиоматично“ литературознание и свързаните с него „точни“ методи. Наистина в досегашната практика те са насочени главно към теоретичните въпроси на стихознанието и стилистиката, но няма съмнение, че това е само подготовка за интервенция и в такива области, които сега се развиват единствено под знака на „традиционализма“ — литературната история и дори критиката. В литературната история вече се правят първите опити за прилагането на тия методи. Пионер на това направление у нас е М. Янакиев с книгата си „Българско стихознание“, на която — като единствена по рода си — ще се наложи да се позоваваме по-често, без, разбира се, всички изводи да са свързани само с нея.

По внушение на структурализма при анализа на литературните творби новата школа държи сметка единствено за чисто материалните им, дори физически показатели, като пренебрегва или изобщо игнорира тяхната смислова, емоционална и пр. стойност. „Стиховата организация на речта има своя материална специфика, достатъчно осезаема, за да няма нужда да я търсим през идейното съдържание на стиховата творба, което се носи от съвсем други страни във формата на творбата — от морфемите.“³ Но щом морфемите, а не думите, понятията са носители на идейното съдържание, следва да признаем за стихотворения безмислените редове на Хлебников:

Лельга, оньга, эхмачй!
Рйчи чйчи чичичй!
Лёни нули ели али!

¹ Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 97

² Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 92.

³ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 10.

„защото езиковата материя в тях е закономерно разпределена, както във всяка стихова творба“. И защото едно „по-подвижно въображение би могло напълно да осмисли цитираното тристишие, като „морфемизира“ всички звукове в него“. След един безпримерен алхимически анализ излиза, че това означавало:

„Човече, който викаш „лель“, човече, който викаш „онь“,
хора, които викате „эхма“!

На рикането чикания „чи-чи-чи“!

На лентайството подвиквахте ну! (т. е. дий!) лътата на Аля!“¹

По този начин формата се откъсва напълно от съдържанието, абстрахира се от него, а пък съдържанието се лишава от смисъл, от своя човешки характер. От време на време това се прикрива под приемливия на пръв поглед възглед, че „всяко тотално оценяване се състои от частни оценки, а частните оценки трябва да се правят компетентно и точно“². Но това не е старият естетически формализъм на руската школа в лицето на най-талантливите ѝ представители — Жирмунски, Шкловски, Айхенбаум и другите³ — който пренебрегваше съдържанието и фетишизираще формата, но я разглеждаше все пак като естетическа категория и с това бе неизмеримо по-близо до изкуството. Сега, подобно на Потенция, формата в литературата се разглежда не като специфично естетическо явление, а като говорна, езикова проява: „Ето защо, по-удобно е стихознанието да се построи като дял на сравнително добре разработената наука за езиковите прояви на човека.“⁴ Една от характерните черти на новата методология е, че в изкуството се търси не специфичното, не онова, което го отличава от всички други области на културата и идеологията, а общото, онова, което го обединява ако не с всички области, то поне с група от тях. „По принцип стихознанието може да се изгради и като дял от една наука за ритмичността на всички изкуства — метрика в най-широкия смисъл на думата.“⁵ Представителите на новото направление дори са убедени, че засега литературната история не е и не може да бъде наука, че тя е описателна, преразказваща, импресионистична, почиваща на чисто субективни впечатления. Според тях нейните изводи и обобщения са повърхностни и несериозни, защото не могат да бъдат доказани с помощта на точните методи — сравнението и класификацията, експеримента, анкетата и най-вече статистиката — които, според тях, единствени могат да „носят научна информация“.

Много от слабостите на досегашното литературознание според представителите на това направление се дължат на неуточнената терминология, на факта, че в едни и същи термини се влага различно съдържание, или че за едни и същи явления се използват различни термини. От тук и поривът да се въведат нови термини, непротиворечиви и адекватни на означаваните понятия.

Методологическата основа на „точното“ направление в литературознанието е подменянето на диалектичната логика с формалната логика.

¹ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 14—15.

² М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 83.

³ По-сегне те разбраха ограничеността на чисто формалния метод и се откаха от него. Тъкмо на Жирмунски сега принадлежи афоризмът, че в стихознанието статистиката само потвърждава изводите, получени без нейна помощ.

⁴ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 11.

⁵ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 10.

Всяко противоречие се тълкува като несъвършенство на мисленето, като резултат на ненаучно мислене и първата задача е да се изгради такава логическа система, която да изключва каквото и да било противоречие. Оттук и твърде силната сфистична окраска — истината се извежда логически (дори по пътя на етимологията) от понятията за нещата, а не от самите неща. Представителите на това направление отричат единството между форма и съдържание, защото не могат да приемат, че един и същи детайл — да речем, римата — може да бъде елемент и на съдържанието и на формата. Това съждение е противоречиво, а според тях всяко противоречие е знак за неистинност. В същото време те не приемат и закона за преминаването на количеството в качество, не признават качествените различия: „Одареността се състои само в това, че лабилните темпераменти са в състояние по-лесно да комбинират нужните за стиховата организация изразни средства и по-лесно да извикват в съзнанието си повече изразни средства, та да подбират измежду тях. Безспорно е обаче, че това, което един постига с малко труд, друг би могъл да постигне също, само че с повече труд, с повече загуба на време“¹ (к. м. — Ст. Ел.).

Характерна черта на новото направление е стремението да се разложи всяко сложно съждение, всяка по-сложна духовна проба на най-простите ѝ съставни части, допускащи математическа обработка, и тия части да се разглеждат поотделно. Това се обосновава с методическото удобство, според което е по-леко да се върви от простото към сложното.² Но зад този благовиден предлог се крие едно убеждение, според което всяко сложно явление, — материално или духовно — се състои от самостоятелни и независими един от други съвсем прости, основни елементи. Но сложното явление не е обикновен сбор от прости съставни елементи и неговите закономерности са качествено различни от техните закономерности. Ако формалната логика е достатъчно надеждна опора на елементарната математика, тя е съвсем неподходяща във висшата математика. „... почти всички доказателства на висшата математика, като се почне от първите доказателства на диференциалното изчисление, са от гледна точка на елементарната математика, строго взето, неверни. Другояче не може и да бъде, щом като — както става тук — чрез формалната логика искат да доказват резултатите, добити в областта на диалектиката.“³ Колкото е по-сложно явлението, толкова по-сложен трябва да бъде и подходът към него. А когато науката заради удобство взема само един елемент от него, тя не бива да се абстрахира от многообразните му връзки с другите елементи и с цялото, тя не бива да го разглежда като самостоятелно явление, а само като част от цялото, съществуваща единствено заради него и чрез него.

В методологическо отношение структурализмът не е отишъл кой знае колко напред от известния г. Дюринг, чийто метод „се състои в това, че всяка група от обекти на познанието се разлага на нейните уж най-прости елементи, към тези елементи се прилагат също тъй прости, уж очевидни сами по себе си аксиоми, и с получените по такъв начин резултати се оперира по-нататък. И всеки въпрос в областта на обществен живот „трябва да бъде решаван аксиоматически, въз основа на отделни прости, основни форми, както ако се отнасяше до прости...“

¹ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 83.

² Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954.

основни форми на математиката“ (израз на Е. Дюринг). По такъв начин прилагането на математическия метод към историята, морала и правото трябвало и в тия области да ни даде математическа достоверност за истинността на получените резултати, трябвало да им придаде характер на същински, неизменни истини.

Това е само видоизменение на стария, широко предпочитан идеологически, наричан още априорен метод, който познава свойствата на един предмет не от самия предмет, а ги извежда логически от понятието за предмета; след това обръщат мярката наопъки и мерят предмета с неговото изображение — с понятието. Така че не понятието трябва да се съобразява с предмета, а предметът трябва да се съобразява с понятието. Ул. Дюринг службата на понятия извършват най-простите елементи, крайните абстракции, до които той може да се добере — но това никак не променя същността на работата; тези най-прости елементи в най-добрия случай имат чисто умозрителен характер.¹

Тъй като тия най-основни елементи са общи за редица области на духовния или материалния живот, науките, които изучават тия области, трябва да се слоят в една обща наука. Така в „Българско стихознание“ стихът се разглежда само като говорно, езиково явление и към него се подхожда от чисто езиковедска гледна точка: „Ритмичността се оказва видово различие на стиховата реч, която се реди край другите видове реч като една от разновидностите на човешката езикова дейност, а родовият признак в съдържанието на понятието с т и х о в а р е ч е речевостта“.² Сторонниците на този подход са убедени, че той трябва да бъде разширен и приложен към всички проблеми на литературната наука. По този път логически ще стигнем до твърдението, че музиката е дял от акустиката, а скулптурата — част от химията на силикатите. Като насочват погледа си към основния градивен материал на литературната творба, привържениците на това направление игнорират напълно нейната структура. За-ради тухлите те не виждат сградата, заради звуковете не чуват думата. Това в никакъв случай не е формалистично направление, защото то не признава художествената форма. Единственият реално съществуващ и достоен за научно изследване белег на литературното произведение е звукът. Но понеже той е основата и на музиката, в близко бъдеще следва да очакваме сливането на литературознанието и музикологията и след това приобщаването им към физиката на звуковете. По този начин се унищожава спецификата на поезията, („откъм смисловата, значещата си страна стиховата реч по нищо не се отличава от този начин за излагане на мисли, който наричаме п р о з а“³), тя престава да бъде изкуство и губи всичките си отличителни признаци, благодарение на които от векове съществува като самостойна област на духовния живот. Закономерностите, които характеризират нейната същност и развитието ѝ, се оказват илюзорни, усиления на стотиците поколения литератори, които са ги установили — насочени в погрешен път. Така новото направление по същество отрича всичко постигнато преди него, отрича го не като етап, който е подготвил неговото собствено появяване, а като сбор от предразсъдъци и предубеждения, като гибел за науката, като пречка за неговото съществуване. Тая нетърпимост към всякакви други направления и методи в науката, тая враждебност към всичко, което най-добрите умове

¹ Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 192—103.

² М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 11.

³ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 16.

на човечеството са създали през хилядолетията, това отричане на традицията в еволюцията на научното мислене, с една дума, духовният никилизъм е друга характерна черта на новото направление.

И най-сетне новото направление се отличава с амбицията да постигне само аксиоматични заключения, само точни, непротиворечиви и неопровержими дефиниции и закони, които никога няма да се променят, защото са доказани с помощта на математическата логика. Този стремеж е плод на метафизическата увереност, че науката още сега може да създава вечни истини от последна инстанция, непроменими за цялото съществуване на човечеството. Защото не се разбира мисълта на Енгелс, че „ако човечеството би стигнало някога дотам да оперира само с вечни истини, с резултати на мисленето, които имат суверенна валидност и претенции за абсолютна истинност — то би стигнало до точката, където безкрайността на интелектуалният свят би се оказала изчерпана в своята реалност и възможности, и по такъв начин би било извършено прословутото чудо на преброяната безбройност.“¹ Понеже засега не са успели да установят други вечни истини, пропагандистите на новото направление се задоволяват да дефинират с аксиоматична точност такива понятия, като ритъм и да установяват закономерности като тези, че Дебелянов най-често римува по схемата а б а б и че ритъмът е характеристикен белег на поезията. Срещу евентуалните възразения, че всичко това отдавна е известно, те са пригответи неопровержим довод: това са били импресионистични хрумвания, случайни догадки, които никой не е доказал и които можеше да се окажат неверни, защото не са постигнати по „научен“ път, тоест с помощта на анкетата, експеримента и статистиката.

Ако новото литературознание се задоволяваше само да проверява чрез точните методи онова, което е постигнато без тяхна помощ, неговото съществуване като скромно и безобидно направление в литературната наука ако не принасяше полза, поне нямаше да вреди. Но подобно на адептите на библиографския подход неговите поклонници проявяват особена агресивност и се опитват да наложат своя ограничен, частен метод като единствено научен. И тук стигаме до едно характерно явление — крайностите се сливат, разликите помежду им се изличават. Какво общо може да има между такъв анахронизъм, като фактографско-библиографския метод, за който биографичният факт, архивният документ са основата на основите в литературознанието, със супер модерния точен метод, според който същността е в езиковия характер на литературното изкуство? — Това, че и двете са еднакво далече от изкуството — първото поради безсилието да го разбере, второто — поради нежеланието да го разбере.

Кои са причините за появяването на така шумно рекламираните точни методи? Когато говорим за Запада, това безспорно е влиянието на различни идеалистически и метафизически философски системи, отражение на агностицизма и неверието в силата на науката сред значителна част от интелигенцията, страхът от обществената сила на идеите в изкуството, особено в литературата, сред друга част. За това влияние и широкото разпространение на абстрактното изкуство, което се прекланя пред цветовете и линиите, тоест, пред първичните елементи в изкуството. От друга страна, атомната революция и изключително бурното развитие на точните науки през десетилетията след войната, възникването на такива дялове от познанието, като кибернетиката и теорията на информацията не мо-

¹ Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 93.

жеше да не стимулират стремежа към точност и в такива чужди на точността науки като литературознанието. Не бива да се забравя и така нареченият математически идеализъм, онова „едностранчиво математическо становище“, както го наричаше Хегел, „според което материята е определена само количествено, а качествено е открай време еднаква“.¹ Абстрахирайки и абсолютизирайки количествената характеристика на реалните неща, математическият идеализъм започва да разглежда числата като самостоятелни същности и забравя за истинските, реално съществуващи неща, от които числата са само една абстракция.

У нас — покрай чуждото влияние, покрай увлечението по модата, сериозна причина за появяването на новото направление е недостатъчното познаване на диалектическия материализъм, занемаряването на теоретичните въпроси през периода на култа към личността. Особено зле се отрази този период на диалектиката, която от жив, революционен метод — могъщ инструмент в ръцете на учения — бе превърната в сбор от схоластични закони, в поле за безплодно теоретизиране. Догматизмът отблъсна хората от теорията, притъпи вкуса към изследване на частните въпроси. Философията изостана от съвременното развитие на някои клонове от естествознанието и досега е смутена от проблемите, които постави пред нея кибернетиката. Смутовите в теорията и методологията са благодарна почва за процъфтяването на различни увлечения, които освен това имат и предимството да спекулират със законното ни уважение към всичко ново, към всичко, което отрича застоя и рутината в името на бъдещето.

Но покрай кибернетиката в литературознанието и в другите обществени науки се опитват контрабандно да възродят стария механистичен материализъм и стария метафизичен метод; да ги поставят на мястото на диалектическия материализъм в теорията на познанието.

Крайната, неизповядана още цел на „аксиоматичното“ литературознание е да открие истинските закономерности, на които се подчинява литературното творчество, да ги подреди в една стройна логическа система, която ще се кодира като програма за кибернетичните машини при тълкуването на която и да било литературна творба. За тази цел още от сега се изработват различни графики, таблици и др. п., които ще спестят на литературоведите мъките при анилизирването на стихотворенията на нашите класици. Но тук има някои принципи заблуждения. Първото е, че се абсолютизират постиженията на кибернетиката и тя от помощен метод в науката прераства в самата наука. Вместо кибернетиката да служи на науката, иска се науката да служи на кибернетиката. Вместо да механизира и ускори неимоверно поглъщащите много време и труд умствени операции, кибернетиката се превръща във фетиш. Човешкият разум се прекланя пред своето велико творение и от негов господар се превръща в негов слуга. Опиянена от големите си успехи, кибернетиката започна да се смята за всемогъща и единствена сила в науката на бъдещето. Лансира се вече и идеята за създаването на електронна машина, която ще бъде по-умна от своя създател. В известен смисъл и сега действащите машини са „по-умни“ от човека, защото за неимоверно кратък срок могат да извършат стотици хиляди и милиони „мисловни“ операции и по този начин решават редица сложни задачи, които не са по силите на отделния учен или цял колектив от изчислители. Без електронните изчислителни машини са

¹ Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 421.

невъзможни днес прогнозите за времето, защото сложните уравнения, които трябва да се решат, изискват толкова време, че ако се вършат „на ръка“ прогнозата ще закъснява със седмици. Без бързодействащите „мислещи“ машини са невъзможни космическите кораби, защото за огромната скорост, с която летят, е необходима също такава огромна скорост при решаването на многобройните задачи, свързани с полета им. В този смисъл машината е по-умна от човека. За разлика от него тя може в няколко часа или дни да провери милиони варианти на едно решение и да избере най-оптималния от тях. Но това, което е нейна сила, се превръща в нейна слабост. Тъкмо в мощта на електронните машини е заложен пределът на техните възможности и тъкмо силата, която ги прави по-умни от човека, в същото време ги поставя и много по-ниско от него. В какво се състои работата? За разлика от мозъка на човека машината работи механично. Тя има критерий, за да избере от милионите варианти най-добрия, но този критерий не е разумът на човека. Затова, за да избере най-оптималния вариант, машината трябва да намери и провери всички възможни варианти, включително и най-невероятните и най-безсмислените. Когато броят на елементите, влизащи в уравнението, не е особено голям, броят на всички възможни комбинации, макар да се изчислява на стотици хиляди и милиони, все пак е решим. Но когато в условието на задачата трябва да влязат много десетки и стотици членове, възможните варианти съставят такава астрономическа цифра, че дори и при фантастичната скорост, с която работят или биха могли да работят електронните изчислителни машини, задачата ще трябва да се решава в продължение на твърде дълго време. Да вземем за пример шахмата. За решаване на една двуходова задача машината трябва да извърши 450 хиляди изчислителни операции. Това означава, че и най-бързодействащите машини винаги ще изпадат в цайтнот. Но на шахматната дъска се поставят тридесет и две фигури и макар само двадесетина от тях да участвуват активно в играта през различните ѝ етапи, възможни са безкрайно много варианти. За да предвиди своя пореден ход, машината трябва да реши всички тези варианти. Ето защо кибернетичните машини могат да предвиждат не повече от два-три хода и за това им е необходимо толкова много време, че след няколко хода те губят партията поради цайтнот. В същото време един добър шахматист може да предвиди десетина хода напред и то за много по-кратко време, защото на него не му е необходимо да проследява всички безсмислени и неразумни варианти. При такива сложни игри обученият и обогатен от своя хилядолетен опит човешки мозък се насочва без особени усилия към ония варианти, които ще му донесат най-голям успех. Човешкият мозък работи много по-бавно, но той работи разумно и още в началото на работата отхвърля целия баласт от безсмислени комбинации. Това намалява хилядократно и милионкратно броя на вариантите, които задължително трябва да се проследят и улеснява избора на правилното решение. В известни граници електронният метод на решаване е много по-бърз и по-точен от човешкия, но прекрачим ли тези граници, той става нерационален тъкмо поради своята прецизност. Неоценимата сила се превръща в непреодолима слабост. Колкото и умни да станат машините, човекът винаги ще бъде по-умен от тях — не само защото той ги е създал, но и защото те работят механично и нямат неговия човешки разумен критерий.

Още преди две и половина столетия Джонатан Свифт гениално осмисля идеята за механически съчинител. В страната на лилипутите неговият

Гъливер се запознава с един професор, който е измислил такова изобретение, че с него всеки човек без особени усилия при пълно отсъствие на талант и ерудиция ще може да пише всякакви книги — по философия, политика, право, математика, богословие и поезия. Това изобретение представлявало една рамка, на която са прикрепени множество дъсчици, свързани помежду си с тънки жици. На всяка страна на дъсчицата били залепени хартийки с нанесени върху тях всички думи от езика на лилипутите. Под ръководството на професора четиридесет студента обръщали с помощта на ръкохватка дъсчиците и разположението на думите в рамката се променяло. Тогава студентите четели тези комбинации от думи и когато от тях случайно се оформяла смислена фраза, те я диктували на професора. „Студентите се занимаваха с тази работа по шест часа на ден и професорът ми показва — пише Свифт — няколко тома, съставени от фрази, които са се появили на дъсчиците. Той възнамерявал да сортира този богат материал, за да го нареди по предмети и по такъв начин да обогати света с пълна библиотека от книги по всички отрасли на знанието.“

„Мислещата“ машина на лилипутите работела без всякаква програма, на принципа на пълната случайност и не разполагала с критерий за избиране на що-годе подходящ вариант. Тя в никакъв случай не може да се смята за първообраз на действително умните съвременни кибернетични машини. Но в цяла редица области на човешкото знание и днес, и винаги ще бъде просто безсмислено да се проследяват всички възможности, за да се избере най-сполучливата, защото човекът сам може да направи това много по-лесно. За това сполучливо говори разказът на Я. Перелман „Литературен автомат“. Авторът показва, че е възможно един буквен автомат като печата всички възможни съчетания от букви, да издаде наред с многото безсмислени страници всички литературни творби, каквито е мислимо да се напишат. „На отделни страници, пасажки, фрази ще има всичко, което някога е било написано и някога ще бъде написано в проза и стихове, на руски и на всички съществуващи и бъдещи езици. Всички романи и разкази, всички научни съчинения и доклади, всички статии и известия на списания и вестници, всички стихотворения, всички разговори, слушани когато и да е от всички по-рано живели хора и всичко онова, което предстои още да се премисли и изкаже от хората на бъдещите поколения.

Ако нашата литературна машина работи с най-голямата достижима печатна скорост, то и тогава тя ще завърши своята работа едва след $1,5 \cdot 10^{1085}$ години.

В това число има 1986 цифри!

Милиони пъти ще изгаснат звезди, милиони пъти ще се запалят нови, преди да получим всички литературни материали. А колко време ще е нужно да се отберат от безкрайното множество произведения наистина правилните? Нали сред „литературните произведения“ ще има например и такива, които се състоят само от препинателни знаци, а повече от 10^{300} ще се състоят само от възклицателни и въпросителни знаци.“

Разбира се, електронните машини избират „логически“ най-подходящите думи за дадено съчинение и граматически правилно ги свързват в изречение. Но те не разбират нищо от това, което пишат. За тях текстът е обикновен набор от думи, които могат да се съгласуват по определени логически и граматически правила. Но нали тези правила никога няма да

¹ Н. Кобрински, В. Пекелис, По-бързо от мисълта, стр. 258.

могат да обхванат и подчинят цялото богатство на мисълта на всички хора и нали живата мисъл, живият език на хората вечно ще се стремят да избягат от опеката на правилата и вечно ще ги опровергават!

Ако в шахмата участвуват активно само двадесетина фигури, съображенията, които трябва да се вземат предвид при оценката на едно литературно произведение, са много повече. В един роман например има стотици герои, всеки от които представлява сложна съвкупност от многобройни връзки, отношения, характеристики и т. н. при това дадена в развитие. А колко стотици още неща трябва да има предвид литературният критик, за да даде правилно тълкуване на един само герой! Един път той ще се спре на психологическата характеристика, друг път на диалога, портрета, постъпките, отношенията, мислите, емоциите и т. н., но неговият избор винаги ще бъде дълбокомотивиран, защото ако се проследяват всички вероятни комбинации, едва ли ще му стигне земният живот. Да не говорим за това, че редица страни на литературната творба и между тях на първо място нейното емоционално богатство не се поддават на количествена характеристика и на математическа обработка. Затова представителите на „аксиоматичното“ или електронно-сметачното литературознание се занимават само с езиковата форма на литературната творба, цък и нея свеждат само до фонетичната, звукова страна на езика. Те са безсилни пред по-сложните явления в езика, например пред синтаксиса. Тъй като съдържанието на творбата е твърде сложно и не се поддава на преценката с „точните“ методи и с формалната логика, те абстрахират формата — по-точно само някои нейни материални показатели — и мълчаливо я противопоставят на съдържанието. Без да забелязват, че по този начин отричат една могъща сила в обществения живот и може би, без да съзнават, че подменят марксистко-ленинската естетика и изобщо диалектическия материализъм с механистичния материализъм и метафизичния метод!

„Мислещите“ машини и м и т и р а т мисловната дейност на човека, но не могат без нея. Те механизират и ускоряват неимоверно онези умствени процеси, които поглъщат много време и труд, като освобождават учения от изнурителното бреме на безкрайните изчисления и пресмятания, запълващи често пъти целия му живот. Със своето фантастично бързо „мислене“ те дават възможност да бъдат решени такива проблеми, върху които са си блъскали главите десетки и стотици поколения учени — например разчитането на паметниците на древния език майя. Изключителните успехи, които кибернетиката постигна още в зародишното си състояние и които ѝ чертаят едно изумително бъдеще, смаяха някои изследователи и те просто забравиха, че все пак ч о в е к ъ т е измислил машината. Кибернетичните машини са изградени върху един основен принцип — програмирането, което засега се прави от човека. Дори и да бъдат изобретени някога машини, които сами ще програмират своята работа или работата на други машини, те пак ще работят по програма, зададена от човека.

Когато се изработва програмата или алгоритъма за решаването на задачи от един тип, се търсят такива общи правила и принципи, които ще позволят да бъдат решени всички подобни задачи от този тип. Мечтата на математиците от край време е била да създадат такъв общ алгоритъм, който да обхваща всички задачи от всички области на материалния и духовния свят. Ако този „всемогъщ“ алгоритъм се пригоди за програма на кибернетична машина, ще може да се създаде „гениален“ математически автомат. Но съветският математик П. С. Новиков вече доказва, че дори в областта на математическите науки има задачи, за които не може да се

намери общ начин на решаване, общ алгоритъм. „Той успя да намери пример за преобразуване на думи в една от съвременните области на математиката — теорията за групите, за който е строго доказано невъзможността за построяване на алгоритъм.

Трудът на Новиков, за който той е удостоен с Ленинска награда, има огромно значение. Той показва, че процесът на познанието в математиката не може да бъде вмъкнат в рамките на алгоритъма. Не е възможно да се създаде „гениален“ математически автомат.“¹

Търсенето пък на общ метод за решаване на естетически задачи по-чига на недоразумение. Наистина някои от теоретиките и създателите на кибернетиката опитват да я приложат и в областта на изкуството, дори вече можем да прочетем първите стихотворения, написани от машина, да чуем песни, композирани от машина. Но докато най-добрите специалисти в кибернетиката гледат на всичко това само като на експеримент за установяване на границите, в които мислещите машини могат да дадат рационални резултати, само като на една проверка на техните все още не-установени възможности, някои запалени привърженици на машинното мислене побързаха да решат, че човекът вече е надживян от машината, щом тя може да създава и произведения на изкуството.² Но дали машинните „творения“ наистина са произведения на изкуството. Ето едно такова стихотворение:

Нощта изглежда по-черна от тази котка,
краищата на луната се разляха.

Неизвестна радост

се стреми към светлината,
о брега се удря

с уморени крила.

Измъчен скитник броди нейде
и пропаст снежна го зове и чака,
забравил за предпазливостта, плачевно
над пропастта

безкрай се колебае.

Забравеният страх пълзи под покрива.

като чайка е вятърът.

Дъждът е задрямал.

Мрак.

А свещите догарят...

Пеперудки

край огъня се вият

в чест на Бастер.

Тия стихове ако не са по-добри, поне не са и по-лоши от трите стихотворения на Атанас Славов в „Литературни новини“. Но нека не обръщаме внимание на очевидните грешки и неяснотите, защото те се дължат на несъвършенството на машината и лесно могат да се поправят и избегнат.

По какъв начин е „написано“ стихотворението? Програмистите са наблюдавали достатъчно голям от статистическо гледище брой любовни стихотворения и са установили, че в тях често се срещат думи като л у н а, крила, плачевно, чайка, пеперудки; словесни образи като страхът пълзи, дъждът дреме, вятърът е като чайка; открили са преобладаващата схема в композиционното им развитие и пр. Програмата за написването на стихотворението е из-

¹ Н. Кобрински, В. Пекелис, По-бързо от мисълта, стр. 79.

² Съвременните електронни машини съчиняват популярни песнички с непостижима скорост — 4000 парчета в час! Наистина завидна продуктивност.

готвена въз основа на тези наблюдения. Тъкмо поради това машинната творба не се различава съществено от едно средно стихотворение на любовна тема.¹

В машинното стихотворение думите са подбрани от един стилистичен слой, но не са взети на произвол — всяка от тях може да бъде заместена със свои синоними или дори с думи, не особено близки по смисъл. От това стихотворението няма да пострада, но я се спитайте да сторите същото с „Червените ескадрони“, или с „Хаджи Димитър“ и „Калиспа“, или дори с прозата на Елин Пелин и Йовков. Разликата е очевидна.

В някои отношения рождбата на машината дори може да бъде по-сполучлива от стихотворенията, които се печатат по вестници и списания и все пак да не бъде произведение на изкуството, както не са произведения на изкуството и тези сиви безлични съчинения, публикувани с подписа на бездарни поети. Защото основно качество на художествената творба е нейната неповторимост, нейната оригиналност. Големият творец създава неповторими произведения дори и тогава, когато заимствува сюжета им от други — „Фауст“ на Гьоте. Машината може да създава само посредствени стихотворения, но струва ли си да ги произвеждаме фабрично, когато и без това занаятчийското им производство е наводнило пазара и е натрупало вече огромни запаси? И после, няма ли да бъде прекалено жестоко ако машинната революция в поезията накара да замлъкнат толкова много постични чекръци и ако тя лиши от храна постичното честолюбие на толкова много хора? Кибернетичните методи са неприложими в естетиката, защото машинното познание не е човешко познание — то може да дава само механичен образ на действителността. А изкуството е ярък субективен образ на обективните неща, в него има редица съществени елементи, които не се поддават на математическа обработка. То е една от най-сложните и висши духовни прояви на човека и изисква също такъв сложен подход и критерий.

От друга страна, ако накараме същата машина при същата програма да напише ново подобно стихотворение, то ще бъде повторение на първото или слабо ще се отличава от него, докато и при най-бездарния поет разликата между две стихотворения на една и съща тема е много по-очевидна. Това е така, защото машинната работи при предварително определена програма. За да създаде тя ново стихотворение, трябва да изменим програмата. Но това означава, че за всяко стихотворение ние ще трябва да създаваме нова програма или да изменяме съществено предишната. С други думи, колкото стихотворения, толкова и програмирования. Но тогава програмирането, което поглъща изключително много труд на рядко квалифициран персонал, става безсмислено, както е безсмислено да създадеш цяла автоматична линия, за да произведеш само една единствена обувка. С кибернетична машина може „да се напише“ и талантива творба, но програмитеят трябва да я има в главата си предварително или да я твори едновременно с програмирането. Обаче в такъв случай

¹ Оттук и стремжът на машинното литературознание да се занимава със сивите, слаби произведения дори и на големи поети, защото в тях най-ясно се виждат „принципите на творчеството“, оттук и отричането на свободния стих, защото в него тия принципи никак не се виждат. По времето на култа талантите се нивелираха, господствуваха сивата, бездарна поезия. Ето защо някои хора загубиха вкус към истинската поезия, към изкуството. Вкусът на „точното“ литературознание е само продължение в друга форма на тази практика.

едва ли е разумно той да кодира стихотворението си в двоичната цифрова система, а след това с помощта на електронните лампи, релетата, тригерните вериги, феритната памет и магнитофонните устройства да го преведе на нормалния писмен език.

Кибернетиката е приложима само там, където имаме много еднообразни умствени операции, но в областта на изкуствата, където основният стремеж е да се създаде нещо оригинално, неповторимо, приложението ѝ — най-мекото казано — е нерационално.

Но литературознанието се различава от художествената литература, неговите продукти не се отличават с такава ярка оригиналност, следователно, ако не можем да програмираме създаването на художествени произведения, можем да механизираме поне тълкуването им.

Когато четем литературно-критична статия, читателят търси не само обяснението на една или друга творба, но се и наслаждава от вкуса, прозорливостта, оригиналните хрумвания, богатия език и т. н. на критика или се възмущава от липсата им. А тия белези са неповторими и индивидуални, тях никоя машина не би могла да имитира по един общ алгоритъм. Освен това „критическият“ алгоритъм също така ще бъде неизгоден, защото за всеки разглеждан писател или произведение ще трябва да се създава нова програма, иначе ако с една и съща програма се подхожда към различни произведения и автори, това ще бъде един твърде неприятен и отживял схематизъм, от който полагаме толкова големи усилия да се отървем. Може би някога ще можем да прочетем и литературно-критическа или историческа статия „написана“ от машина, но тя ще бъде също така посредствена, както и кибернетичните стихотворения. Но ще кажат — малко ли са посредствените статии, под които понякога стоят подписите и на изтъкнати критици? Това е вярно, само че срещу посредствеността трябва да се води борба, а не да се поощрява и да се създават нови, машинни жанрове в безличие.

Всъщност тия прословути точни методи и досега са прилагани в някои области на литературознанието — стилистиката, теорията на стиха, — само че без сегашната реклама. Може би статистическият метод на привърженика на „единството между съдържанието и формата“ Тимофеев например да не е бил толкова издържан като модерния, но досега е давал сравнително полезни резултати. Само че Тимофеев не се хвали с подготвителната черна работа, която е извършил над стиха на Маяковски, не е отпечатал черновките и таблиците си, защото е уважавал читателя. Той е скрил от нас всичко това и го е използвал само за да обясни нещо много по-висше — стиха в неповторимото единство на съдържание и форма. „Аз с всички сили се старах да скрия черната работа, която стои в основата на зданието, да сменя всички скели, по които пълзах през време на строежа, защото ги считам за напълно излишни украшения. Старах се да представя изводите, резултатите, обобщенията, а не частните случаи, не множителите и делителите. Може би от това моят труд ще изгуби научното си достойнство, но затова пък ще може да се чете, а аз искам той да служи за четене, а не за справки.“¹

Литературоведите и сега и в бъдеще не ще могат да пренебрегват точните методи. Стилистиката например е невъзможна без тях. Но ако се задоволим единствено със статистическите резултати в стилистиката и с тяхното математическо обработване, значи да извършим само черната

¹ Н. А. Добролюбов, Сочинения в три тома, Москва, 1950, т. I, стр. 8.

работа. Защото стилът на писателя не се изразява в преобладаването на едни или други думи, стилови обрати и пр. Стилът е преди всичко духовна категория, в него се оглежда цялата личност на автора. А статистическата стилистика не може да разбере и обясни тази сложна съвкупност от много качества, затова само събира и о п и с в а някои видими и често пъти случайни проявления на стила — като предпочитанието към едни или други думи. А в математическите формули и уравнения тя търси опора, за да компенсира теоретическата си безпомощност и научната си несъстоятелност.

Или да вземем анкетния метод. В литературоведческата методология анкетата отдавна е позната, още преди половин век проф. М. Арнаудов я използва, за да разкрие психологията на литературното творчество. Тя може широко да се приложи и в психологията на литературното възприемане — един дял от литературознанието, който още чака своите създатели. Но това, разбира се, няма да бъде статистическата анкета на М. Янакиев, при която всички научни спорове, включително и тези в теоретичната астрономия, се решават чрез гласуване на достатъчно голям брой анкетиранни. Ако тази анкета се правеше сред специалисти, тя поне нямаше да изглежда толкова несъстоятелна, макар че всеки би се усъмнил в смисъла на полученото по този начин научно равновесие: „Да си представим, че едно произведение е наречено от автора си стихотворение. Литературен критик излиза с мнение, че този труд не може да бъде наречен стихотворение. Друг литературен критик се противопоставя на схващането му. . . Да си представим също, че единият от двамата критици реши да прсвери колко души са съгласни с неговото мнение в обществото, за което той пише своята критика. Ако резултатът от анкетата покаже, че мнозинството е съгласно с неговото становище, противникът му може да се смята за опроверган, макар „по убеждение“ да не е достигнал до съгласие с доводите на противника си.“¹ Ако в обществения живот анкетите (референдуми, избори и др. п.) дават положителни резултати, то е защото всеки гражданин може самостоятелно и разумно да съди по въпросите, които са предмет на анкетата. Но при решаването на научните спорове са нужни толкова специални знания, каквито обикновеният човек по силата на ред причини няма и не може да има. И после, широкото разпространение на едно мнение не винаги означава неговата истинност. А в изкуството, където личният вкус, знания, навици, предразположения, предразсъдъци, емоционална нагласа, естетическа и духовна инерция и т. н. играят толкова голяма роля, никога няма да стигнем до истината по пътя на анкетата. Всъщност тая безгранична вяра във възможностите на анкетния метод почива на идеалистическа по своята същност философска позиция: истинно е онова, което ни се струва истинно. Колкото и да е голям броят на анкетиранияте, от това характерът на подобна „истина“ няма да стане по-обективен.

Най-сетне, въвеждането на новите методи в някои науки, за да бъде пригодена системата им към възможностите на кибернетичните машини, не означава отричане на тези науки и създаване на нови. Това е само едно превеждане на тяхното съдържание в друга форма. Че при превеждането могат да се открият някои неподозирани закономерности и да се опровергаят други — от това същността на работата не се изменя. Написването на специална „машинна“ граматика например не е отричане

¹ М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 87.

на досегашната „конвенционална“ граматика, а само привекдането ѝ в друг вид, подобно на опростените граматични правила за началния курс. Но едва ли някой ще вземе да твърди, че само букварът е истинската научна граматика.

Ще мине време, увлеченията ще се изживеят, модата ще отшуми. От „аксиоматичното“ литературознание ще ни остане само стремежът към количествена доказателственост и проверка там, където това е възможно и където по тоя начин ще докажем нещо, което само по себе си не е достатъчно очевидно за всички. Досега новото направление не е дало нищо ново, нещо повече, за разлика от методите на литературно изследване в миналото, които винаги са идвали, за да обобщят и утвърдят новите открития в областта на художествената литература, „аксиоматичното“ литературознание се зае да доказва, че не съществува свободен стих, че свободният стих по нищо не се отличава от обикновената реч и следователно написаните с негова помощ творби може да са лирика, но не са стихотворения. Така се получава много характерно явление — методологията, която претендира да е най-съвременна и която се надява в бъдеще да заеме централно положение, е изостанала от развитието на литературата, по-точно на поезията, с повече от половин век. А като поддържа, че щом един математически трактат бъде написан в стихове, „почти всички ще признаят в неговите изрази съществуването на стихова организация“ връща поезията с още един век назад — към времето преди Фонвизин. Само това е достатъчно, за да я дискредитира силно в очите на литературния историк. Привържениците на точното литературознание използват новата методология, за да докажат различни банални азбучни истини, търсят такива дефиниции на литературоведческите понятия и закономерности, които най-сполучливо ще могат да се изразят в математическа формула и тази формула да бъде толкова обща, че да обхваща всички явления. За сега точното литературознание само потвърждава чрез количествена проверка резултатите, които били направени преди него „на око“. Но тази прескромна задача явно дисхармонира с несъразмерните му претенции. Досега то още не е разкрило нищо неизвестно в изкуството, нито една негова закономерност, нито една негова специфична черта. Затова когато поддръжниците на точните методи ги прилагат към конкретно изследване, те или ги изоставят в полза на традиционните методи, или с описването на фактите стигат до чист емпиризъм, или пък отричат изкуството в името на статистиката.

Какъв е методът на съвременната ни литературна история? На този въпрос може да се даде само един отговор — диалектико-материалистическият метод на познание. Тъй като тези въпроси са разработвани неведнъж и са достатъчно популярни, ще се спрем само на някои страни от този метод.

Нашето литературознание вече отрече решително вулгарния социологичен подход към изкуството и макар че тук-там още можем да срещнем неговите рецидиви, в негова защита не се обявяват дори и тия, които едва ли ще намерят сили да го преодолеят. Но в разгорещената си борба против вулгарния социологизъм ние като че ли се обявихме изобщо срещу социологизма. В стремежа си да изработим един истински естетически критерий ние понякога сякаш сме склонни да забравим неговата социална обусловеност. Това намери отражение дори в жанровите предпочитания — сега много често ще срещнете литературния портрет (или опити за

такъв) и статия за отделно произведение, докато статиите с по-теоретичен и обобщаващ характер съвсем намаляха. Изоставили едно увлечение, ние бързае да прегърнем друго. Безспорно това е временно явление, породено от дългия застой и ограничеността на търсенията през времето на догматизма. Затова можем да се надяваме, че скоро ще бъде установен един сравнително стабилен критерий, свободен от всякаква едностранчивост.

В историята на литературата са били на мода и са се сменяли различни методи на литературно-историческо изследване: културно-историческия, компаративизмът, психо-биографичният, формализмът, социологизмът и т. н. На своето време всеки от тях се е смятал за най-съвършения и това в значителна степен е отговаряло на истината. Всички те са били обусловени от различни исторически, социални, културни и чисто естетически фактори и са отговаряли на обществените нужди на своето време. Всички те са развили една или друга страна от нашето отношение към изкуството, наблюдавали са на една или друга закономерност в литературното развитие, макар да са я абсолютизирали, да са пренебрегвали заради нея останалите — често пъти много по-важни. С времето увлеченията са отпаднали, грешките се забравиха — остана изостреното внимание към една или друга особеност на литературата, остана обогатеният ни подход към нея. Всичко това влиза в нашия сегашен метод като важни негови съставки. Ние не можем например да изследваме развитието на нашата литература, без да я сравняваме с европейските литератури и особено с руската. Разбира се, това далеч не е старият компаративистки метод, но нали именно той ни накара да се вглеждаме във взаимните връзки между литературите на различните народи, да търсим общото в тяхното развитие. Марксистическият метод в литературознанието включва в преобразен вид всичко ценно в отечествените от времето методи. Затова той е неизмеримо по-богат от тях, по-разностранен и по-гъвкав. Той може да ни даде критерий за оценката на критическия реализъм, пред който методът на формалистите бе безсилен, и в същото време критерий за оценката на символизма, пред който пък социологизмът е безпомощен. Той може да ни бъде водач и в литературата на миналото, и в литературата на съвременността, докато всички предишни методи биха изглеждали смешни, ако се опитае чрез тях да тълкуваме съвременната литература. Но ако нашият метод иска да бъде все така верен и по отношение на литературата на бъдещето, той трябва постоянно да се обогатява както от опита на художествената литература, така и от опита на предшествуващите го методи на литературно изследване. Защото в тях винаги може да намери такива принципи, които са забравени от времето, но които при определени условия, макар и в преобразен вид могат отново да придобият значение.

Литературният историк е изправен пред една много сложна и понякога противоречива картина на литературното развитие и в това отношение неговата работа е значително по-трудна от тази на критика, който има да оценява произведения, отразяващи една и съща обществена действителност — съвременната. Пред литературния историк стоят произведения от различни исторически епохи, от различни периоди на тези епохи, произведения от различни творчески школи и направления, написани с различни методи, създадени от автори с най-различни идейни и творчески убеждения, често пъти с противоречив жизнен път и идеология. Безспорно той не може към всички тях да пристъпва с еднаква мярка, да търси във всичките едни и същи проблеми. Ето защо методът на литературния историк е в зависимост и от обекта на неговите изследвания.

Не можем с еднаква мярка да мерим критическите разкази на Елин Пелин и неговите романтични творби или неговите хуморески. Не може да подходиш по един и същи начин към „Изгубена Станка“, към „Хоро“ или към разказите на Светослав Минков, както не можеш да преценяваш от едни и същи позиции лириката на Вазов и Пенчо Славейков. Тъкмо тук, струва ми се, е грешката на някои изтъкнати изследователи на древната литература, които се опитват да пренесат един метод, подходящ при тази далечна действителност, към новата ни литература. Известно е, че от цялото богатство на древната литература до нас са достигнали само отделни произведения и откъси от произведения. За редица творби са известни само заглавията, дори от знаменити поети на древността са запазени само по няколко фрагмента. Затова една от основните задачи на изследователя в тази област е чрез сложни съпоставки и издирвания да открие нови факти за живота и творчеството на старите писатели. Тук е ценна всяка дреболия, всяка незначителна подробност, често пъти само споменаването на името или заглавието, пък и за него човек трябва с години да се рови, за да докаже, че става дума за същия автор. В по-близката литературна история изследователят разполага с много повече факти, с цялото творчество на писателя, дори с непечатаните му работи и с черновите. Затова тук основната му задача не е издирването на фактите, а отбирането им, тяхната преценка. Често пъти за едно и също нещо той може да намери много факти — от тях трябва да се изберат само най-важните, най-ярките.

В своя подход към литературата на миналото ние трябва да бъдем по-гъвкави. Без да отстъпваме от метода на диалектическия материализъм, като оставаме верни на всичките му основни принципи, трябва да се съобразяваме и с особеностите на писателя или творбата, които разглеждаме. Тогава в нашия метод ще изпъква на преден план ту една, ту друга страна в зависимост от епохата, когато е живял писателят, от течението, към което се е числял, от школата, която е следвал, от стила, който е предпочитал.

Литературният историк трябва по-често и по-добре да съобразява своя метод и с конкретните цели, които си поставя при изследването. Съвсем очевидно е, че не може с един и същ подход да се напише монографична студия за Елин Пелин и есе за големия майстор на разказа или теоретично изследване за критическия реализъм и портрет на Стаматов.

И най-сетне предпочитанията на литературния историк към едни или други страни в подхода към литературното творчество до голяма степен зависят и от личния му вкус, от личните му интереси и симпатии. Един ще предпочита да се занимава предимно с психологията на творчеството, друг със социологичните проблеми в литературата, трети с естетическите. Един ще се увлича по романтизма, друг по критическия реализъм, трети ще върви по стъпките на народниците.

Важното е методът ни да не бъде едностранчив и неподвижен, както свикнахме да го виждаме по времето на вулгарния социологизъм и догматизма, нито пък в стремежа към многостранност да пренебрегваме основните указания на марксистическата естетика — литературата (съвременна и минала), както и литературната история, трябва да облагодорява хората, да ги възвисява до величието на идеала, да ги подготвя за граждани на комунистическото общество.