

МЕТОДИ И ПРОБЛЕМИ

(БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ДВА ДОКЛАДА)

Искра Панова

Изтече една година, откак приключи работата си Петият международен конгрес на славистите в София. Приносът на конгреса бе безспорен и плодотворният тласък, който той даде, отдавна е пренесен „по места“, в десетките центрове на съвременната славистика.

Един научен конгрес обаче представлява интерес не само с научните приноси сами по себе си. Не по-малък интерес представлява методологията на научното изследване, която той демонстрира. В гъмжилото от теми и проблеми на Петия конгрес на славистите се открояваха току-речи почти всички по-значителни методологически насоки, пречупваха се основните философски школи и оттам — основните класово-партийни позиции в науката днес. Едно изследване върху методологията на научното дирене, така, както бе представена тя на конгреса, би дало материал за твърде интересни изводи. Обсегът на настоящите бележки е, по понятни причини, много по-ограничен: те засягат само два доклада. Философско-методологическите позиции обаче, от които изхождат авторите им, са широко разпространени в западното литературознание. И това прави тези две студии типични и в известен смисъл представителни за състоянието и насоките на западната славистика днес.

*

Въпросът — как да се изследва литературното явление, застава, така да се каже, ребром и в двата доклада, тъй като е заложен в самата постановка на темата и проблема.

„Образи на поета и на поезията“ — така е озаглавил студията си Виктор Ерлих от Иейлския университет — САЩ. Предмет на изследването са двамата руски неоромантици (по терминологията на Ерлих) Брюсов и Блок и по-бегло, почти „служебно“ — полският романтик С. Красински; проблемът — отношението между личност и творчество, между поетова индивидуалност и поетово дело.

Написан с вещина и подчертана възискателност, би рекъл човек — с една търсена изисканост на слога (едва ли има втори конгресен материал с по-сложно отсечена, по-извивлива мисъл и с по-придирчив речник), докладът е един от най-наситените с проблеми и един от най-неприемливите по крайното им разрешение. Красноречиво е разкрито т. н. от автора „дионисиевско начало“ у Блок (оставяме настрана научната стойност на самия термин, взимаме го само като метафора), самозабвенното

блоковско „отдаване“, „самоизпепеляване“, духовния му максимализъм (посочен, както споменава и Ерлих, още преди 40 години от В. Жирмунски), дълбоката му трагичност и онзи удивителен вътрешен слух, който му е позволявал да чува неща, за които и до днес са неизлечимо глухи мнозина, включително и неговите изследвачи. Ярка и изразителна, макар явно пресилен е контрастната съставка Блок-Брюсов, като две полярно-противоположни психически организации („дионисиевска“ и „парнасовска“), две коренно различни творчески природи. Цялата студия е гъсто наситена с факти, бележки, наблюдения, реминисценции, съставки, изводи, доводи — биографски, историко-литературни, логически, политически. . . В случая обаче нас ни интересува не сама по себе си гъстотата на научния „разтвор“, а — редът, принципът, по който той кристализира в определена литературно-естетическа концепция.

И така: по кой принцип се подреждат кристалите? Коя „цел закон“ ръководи анализа и обобщаването на материала? Имаме предвид дела за Блок като най-характерен за изследователския метод на Ерлих.

Очевидно главният въпрос, който занимава (а може би и тревожи) Ерлих, е въпросът за развитието на Блок като поет, за етапите на неговия творчески път. Кой и какви са те? Конкретно, какво представляват циклите „Стихи о прекрасной даме“, „Снежная маска“, „Кармен“, „Родина“ и поемата „Двенадцать“ — тези според Ерлих „жалони по пътя на Блок към Голгота“?

А главната теза-отговор на този въпрос (и Ерлих настойчиво я прокарва през пъстро-трептящата мрежа на своите анализи и разсъждения) е: и Прекрасната дама, и Непознатата, и Кармен, и Родината, и Революцията са звена от една поредица „лични идиосинкретични митове“, „метафизични същности“, идентични по природа, от един и същи извор изоликували и на една и съща цел подчинени: това са все поетически и житейско-биографски метаморфози на коренната и всеобхватна блоковска „влюбеност“, все „еротични символи“, „женски протатрони“ на една и съща лирическа драма, която Блок играел до смъртта си и в поезията, и в живота. Идва време — защото такава е Блок-вата „психе“ — и поетът бива „пометен“ от вихрушката на ново влюбване, на ново изпепеляване, от поредното отдаване на стихията на онова тайнствено „id“ („то“), чийто глас Блок жадно слуша цял живот през музиката и шумовете на света (за разлика от Брюсов, който пък слушал само своето „ego“ и разумно и властно нему подчинявал поезията си). Така било в 1908 и 1914 г., когато се раждат „Снежната маска“ и „Кармен“, така било „всъщност“ и в 1918 г., когато се раждат „Дванадесетте“. Меният се само обектите на „влюбването“ — веднъж певицата Делмас, друг път — Октомврийската революция. . . Но остава непроменното — самозабвенната „влюбеност“, „отдаването на стихията“, сиреч индивидуалната форма на реагиране и преживяване. А тя е според Ерлих и съкровеното, и определящото, тук е двигателят и същината както на личността, така и на поета Блок.

Ала в така конструираната психограма на онази грандиозна лирическа fuga, каквато представлява творчеството на Блок, има най-малко два слаби пункта.

Първият: защо Блок минава от Кармен към Родината? И от Родината към Революцията? Защо тъкмо в тази последователност се сменят обектите на неговата „влюбеност“?

По този пункт красноречивият изследвач става неочаквано лаконичен: към 1910 г. Блок, неизвестно защо, започнал да се задушава в еротиката на циганските ресторанти — светът станал страшен и тесен за сърцето му — и тъй като м е ж д у в р е м е н н о историята вече хлопала на вратите на затворения в себе си индивидуалист, той потърсил изход „от лирическата изолация на нарцисизма в широките простори на голямата национална тема“. И толкоз. „Така, продължава авторът, се ражда нов мит и заедно с него нов лирически цикъл. От 1908 г. нов женски символ започва да навестява Блоквата поезия, като ту измества, ту се редува с Кармен и Мария. Името му е Русия.“

Но позволете — с право ще запита читателят — как тъй т а к а да се ражда новият мит? Освен „така“ в науката има и „защо“. Ако на Блок му е станало душно в циганската еротика, за що не се върне само с една стъпка назад, за да се проветри в серафичната прохлада на „Прекрасната дама“ например? Ако му е тясно в „страшния свят“, защо не потърси о т н о в о простора на религиозната и философска мистика: един поет цял живот може да се гмурка в нейните води, без да му стане нито тясно. нито душно — доказателства са толкова колеги и приятели на Блок от символисткия лагер. Но очевидно т а з и широта е вече тясна за Блок, т а з и дълбочина за него е вече плитчина. Той т ъ р с и друга, именно г р а ж д а н с к а т а широта и дълбочина, а не се хвърля като удавник на шията на историята, когато тя почука на вратите му. Тя чука на вратите и на Гипиус, и на Вячеслав Иванов. Но я ч у в а само Блок. Защо? Защото е с по-лабилна нервна система ли? — Трудно може да се приеме такова обяснение. Чува я, защото не отказва да я чуе. Защото я п р и з н а в а и р а з б и р а я. По блоковски естествено, но именно — признава и разбира. А тъкмо това изследвачът не желае нито да признае, нито да разбере. Под нейните удари сам Блок мени отношението си към света, а това значи, че мени себе си: сам той, с н е г о в а т а неповторима човешка и художническа природа и психическа организация — с неговата „психе“, ако щете — почва да мисли граждански и исторически, макар да не се смята политик и да не е такъв (а това не е и нужно). Епохата, историята — о б е к т и в н и я т с в я т — действително влизат в поета и стават част от неговия личен и поетичен свят, елемент на лично и художествено светоусещане и оттам — на поезията му. И смисълът на тази толкова неприятна за някои стъпка от себе си към родината (както и на още по-неприятната стъпка през 1918 г. — към революцията) не е паническо бягство в историята, не е истерично хващане за сламката на гражданската тема, нито случайно съвпадане на лична с историческа криза, както излиза от анализите на Ерлих. Това си е дълбока т в о р ч е с к а еволюция, цялостна и органична, необходимо развитие на поета и гражданина. Това е о б е к т и в е н литературно-исторически процес (в смисъл — обективно определен), с ново съдържание, тема, смисъл, а не — поредно претворяване на веднъж завинаги дадената, неизменната, иманентната блоковска същина на същините — „влюбеността“. И ролята на историята не е нито да достави нов обект на тази влюбеност, нито да й даде нов декор — веднъж средновековен замък, друг път „нощ, улица, фонарь, аптека“, трети — снежните вихрушки на революционния Петроград. А — да д в и ж и поезията на Блок. Да движи дори самата „влюбеност“ — ако я приемем за своеобразна характеристика на твореца и човека. Да изменя цялостно и дълбоко творчеството на Блок, да му дава ново съдържание, нов смисъл, ново звучене. Поезията му става граждан-

ска, без да престане да си бъде лична лирична драма, и то блоковска драма, с неговата красота, сила и трагизъм изживяна и претворена. Г р а ж д а н с к а драма, която се разиграва у п о е т а Б л о к.

Това важи както за „Родина“, така и за втория критичен пункт — „Дванадесетте“. На „Дванадесетте“ обаче Ерлих е отделил много повече страници: последният „жалон по пътя на Блок към Голгота“ е и най-бодливият.

Фактите не се отричат, не се премълчават — уви, Блок наистина е приел болшевишката революция! — солта е в тълкуването им. Блок не се ругае — изнасят се смекчаващи в и н а т а му обстоятелства.

И така, ако Ерлих разглежда „Родина“ като някакво неясно по мотиви бягство от душевната и духовна изолация, то „Дванадесетте“ пък е според него последното и фатално за Блок „отдаване на стихията“, последно слушане на първичните ритми на надвисналата катастрофа, последно и смъртоносно за поета морално себезаличаване пред всемогъщото „То“, което в случая приема облика на Октомврийската революция... Доказателство: структурата на поемата. Не гласът на Блок се чува в нея (за разлика от другите му творби, тук авторът не заговарял от първо лице), а „прегракналите, нискочели гласове, острата, дисонантна музика на един разбунен град“. Поемата била всъщност „монтаж от войнишки песни, работнически частушки и революционни маршове“ (сиреч — все не е блоковски елементи), които се „взаимно преплитали, само за да се излеят във величавите акорди на смайващия финал“ — Христос, увенчан с бели рози, води дванадесетте (сиреч в единствения блоковски елемент), и в който гласът на поета „съзнателно е удавен в какофоничния рев на революционната улица“. Не че Блок бил неутрален спрямо Революцията (в 1963 г. това явно не може да се поддържа) — но той до такава степен се бил отдал на своята собствена дионисиевска природа, че стигнал по отношение на Революцията до последната степен „на морално себезаличаване“ до „отказ да съди стихията със собствения си разум“. И те го „помитат“.

От така обрисуваната картина се правят два извода. Единият е морално-политически — отнася се до въпроса дали е „предателство“ (sic! — „betrayal“) написването на „Дванадесетте“ и изобщо поведението на Блок по онова време...

Разбира се, „достойно за оплакване“ е, разсъждава Ерлих, когато подобен отказ от себе си доведе до подобни последици и до лична „причастност“ в революционната какофония, както било при Блок; обаче „некрасиво и неетошно“ било да се квалифицира „Дванадесетте“ и като предателство. Защото „там, където страстта помита контрола на разума, въпросът за интелектуалната здравина на поведението става във висша степен иррелевантен“... Казано по-просто, Блок в „Дванадесетте“ не може да отговаря за себе си, тъй като разум, убеждение, мироглед тук са „ни при чем“. Не т е с а го пратили в лагера на Революцията — завлякла го е там съпнатата и непреодолима стихия на собствената му природа... И поради всичко това, „безусловното отдаване на Революцията“ в „Дванадесетте“ не е политически акт, а абсолютно интимно, стихийно и непреодолимо душевно движение, „напълно покриващо се с принципно неполитическия вътрешен опит на Блок“.

И така Блок е виновен, но съдът на критика великодушно го оправдава, като взема предвид фаталната необузданост на характера му и неговото неполитическо мислене и поведение...

Другият извод е, така да се каже, идейно-естетически — по характера на творбата.

„Сюжетът на „Дванадесетте“, пише Ерлих, се премества по този начин от политическа на еротична плоскост“. „По този начин“ — сиреч пак по силата на дионисиевската стихия и в качеството на последно поред помитане от вихъра на страстта. „Била ли е следователно революцията друг любовен обект за Блок? — По същество да“ — пита се и си отговаря, без да мигне, Ерлих. Един вид — Мария, Русия или Революция все едно, щом е стихия. . . За тия „помитания“ от 1907 г., 1914 и 1918 г. сам Блок пише в дневника си — оттам ги цитира и Ерлих. Но за разлика от своя изследвач, Блок не прави от съпоставянето им нито политически, нито идейно-естетически изводи. Той пише: „През януари 1918 г. (написването на „Дванадесетте“) аз се отдадох за последен път на стихии така пълно, както през януари 1907 г. и март 1914 г.“. Нищо повече. Съпоставяйки трите паметни за него и поезията му дати, Блок чисто и просто отбелязва аналогичните вътрешни състояния, по-точно аналогичната психологическа структура на своите състояния тогава — нажежена до бяло душевност, неудържим лирически вихър, пълно творческо самозабвение и она върховен душевен подем, за който той може да напише „днес аз съм гений“, както е записал, привършвайки „Дванадесетте“. Състояния, напълно закономерни и абсолютно нужни — при него — в а т а душевна конституция и творчески натюрел — за да се роди голяма поезия. Едничкият логичен извод, който може да се направи от тази съпоставка в дневника — и който се съдържа имплицитно в нея — е, че Блок, верен на себе си, е преживял Революцията със същата потресна сила и я е приел със същата абсолютна искреност, с която е преживявал най-съкровениите си лични драми; че за него следователно гражданската тема е станала толкова органична, колкото и любовната; че извънличното — епохата, историята — толкова дълбоко навлизат в личността му, че стават нейна съдба.

За поет като Блок, за когото върховен закон е искреността, няма по-голямо доказателство, че той наистина прави гражданска поезия. За изследвач като Ерлих обаче то е доказателство за обратното: че гражданска поезия у Блок няма, има „всъщност“ само еротична поезия. . . От еднаквата интензивност и органичност на преживяването и претворяването на двете теми той прави фантастичния извод, че те са едно — че гражданското „всъщност“ е еротика. Логическият абсурд е очевиден. От количествената и абстрактно-психологическа страна на преживяването — от степента на неговата сила и искреност, т. е. от неговата абстрактно-човешка форма Ерлих прави извод за неговата качествена страна, за неговото конкретно мисловно и емоционално съдържание, за неговия обект и сюжет и още по-нататък, — за неговите извори и двигатели. Странно, но „слабият мислител Блок“, (както го нарича Ерлих), който умее само пасивно „да слуша“ епохата, но не ѝ да мисли върху нея, такива логически и научни грешки не допуска.

Така погледнати, откъм тяхната абстрактно-човешка и количествена страна, тези състояния имат прясно отношение единствено към психологията на творческия процес у Блок. И те са изключително ценни като характеристика на този процес. Връзката обаче между искреността и силата на преживяването и идейно-естетическата и дори морално-политическата природа на самата творба е косвена, сложно-опосредена, вторична, подчинена. За преки изводи тук място няма. Идейно-естетически

изводи с достатъчно основание могат да се правят от самите творби в тяхната цялост, в реалната им предметност, в конкретното им единство на форма и съдържание и, на второ място, от конкретното мисловно и емоционално съдържание на творческия процес, ако има данни и свидетелства за него (докато творбата свидетелства сама за себе си). Дали е еротична или гражданска поема „Дванадесетте“, дали „Русия“ е женствен символ или си е Русия — народът, страната и съдбата им — решава не силата или характера на поетическото себеотдаване, а неговото идейно-емоционално съдържание и, съответно, съдържанието на поемите, техният сюжет и патос, идейно-емоционалното им битие. По този въпрос решаващата дума специфично принадлежи на съдържанието, — а то е по предимство обусловено социално-исторически. Ерлих обаче прави преки идейно-естетически, включително политически изводи въз основа на показатели, характеризиращи психологията на творческия процес откъм неговата изобщо-човешка, абстрактно-психологическа форма, която пък е по предимство обусловена наследствено-биологически. Грубо-недиференцирано, би рекъл човек насилнически (въпреки амбициозната сложност и гъвкавина на мисълта му) Ерлих налага примата на абстрактно-психологическия и биологически момент над социално-историческия и културно-естетическия, без да обръща внимание на културно-историческата, социално-естетическа същина и природа на изкуството. А това са две неделими — но все пак две страни на изкуството, свързани наистина неделимо — но с една изключително сложно-опосредена, вътрешно-диференцирана взаимовръзка. Както се вижда, грубият механизъм в науката не е монопол на марксистите само. . .

Материал за естетически, морално-политически и пр. изводи дава при Блок и онази непрекъсната гражданска тревога, която го терзае цял живот, онова мъчително търсене на изход — едновременно за себе си и за Русия — постоянно засвидетелствувани и в поезията, и в дневниците, и в личните и обществени прояви на поета. Тази тревога е основен белег и основен фактор в духовния живот на Блок. Ерлих спомежава за нея на няколко пъти, но мястото, което ѝ отрежда, е по същество между съпътстващите, а не между решаващите фактори в творческия развой на Блок. И естествено, той не прави сериозни изводи от нея. Определено изричните, „черно на бяло“ изяви на тази тревога било в документи, било в поезията на Блок, той прави волен скок от фактите и науката в царството на Дионисия, и там превръща съдържанието във форма, историята — в психология, а психологията — в нагон и стихия.

Защо? Коя е методологическата предпоставка, която му позволява подобни операции? *

Ключовият проблем тук е: кое движи поезията на Блок от етап на етап?

Ерлих прави всичко, за да елиминира единия възможен двигател: епохата, историята, света — обективно-обществения фактор. И то не като го зачертава изобщо, а само — като двигател на творческия

* Оставяме настрана въпроса за подбудите, макар че например политическите антипатии на изследвача да са свършено ясни. Дали те са го довели до тази методология, или методологията го е довела до тях, в случая не е толкова важно, още повече, че на практика между двете възможни отправни точки има пълно покритие: политика и методология се взаимно подкрепят и в анализите, и в изводите на Ерлих.

развой, само като го умаловажава. За Ерлих епохата върви по свой път, поетът Блок — по свой. Това са две успоредни линии: между тях може да има синхронност, съвпадения по време, но не п р и ч и н н о засичане. Те могат да се пресичат по второстепенни неща — епохата може да даде повода, да заеме декора, да обслужи със сюжет — фабула — мотив. Но да засече пътя на поета Блок така, че от това засичане да изхвъркне творческа искра, да бликне нова струя, да се отвори ново поетическо русло — тя не може. Епохата се движи някъде по периферията на неговото творчество: Ерлих не я допуска в „светая светих“, дето според него се ражда поезията на Блок. Той я държи в притвора на храма, като оглашена. В храма царува друг — „психѐ“-то, непроменната Блокова същина, нетленното духовно зърно, от което единствено кълни поезия. . . Строго погледнато, за Ерлих единично то има творческия п о ч и н у Блок. Само нему Ерлих оставя привилегията да променя, да дава животворен тласък, — да твори по предимство. И вече след и върху този първичен тласък ех рсусче могат да се наслояват обществените, политически, културни, литературни, дори биографски фактори: по отношение на свръхсъкровената „психѐ“ те са така или иначе все фактори външни, сиреч допълващи, вторични, спомагателни. „Психѐ“ смилва импулсите и образите, идеи от вън (от предреволюцията и революцията), като ги лишава от обективно-самостоятелно значение и ги превръща в поетически превъплъщения на своите исконни атрибути — влюбеността, стихийността, себеизгарянето. Всичко по-съществено в поезията на Блок, било то образ, етап или тенденция излиза в последна сметка тяхна последица, проява или метаморфоза. Така че за Ерлих, строго погледнато, поезията на Блок има творческо-генетична, причинна връзка единствено с неговата личност, и то разбрана асоциално, извънисторично и извънобществено, като някаква иманентна душевна и духовна даденост, предвечна и непроницаема, за която съдим само по нейните прояви. Тя се опира сама на себе си, сама за себе си достатъчна и сама на себе си даваща закони, надарена със сила да се движи и да движи, да изменя и да влияе — по същество единствено ж и в а т а в творческата лаборатория на Блок. Колкото и крайно да звучи, но така е: за Ерлих само „рsусче“ реално живее, само тя е истински действителната, защото само тя поражда и само тя се превъплъщава. В с р а в н е н и е с н е я всичко друго е пасивно или вторично. И за това напълно логично е, когато Ерлих само нея и нейните атрибути вижда отразени и метаморфозирани в поезията на Блок. . .

До такъв краен извод може да се стигне от също така крайни отправни позиции. Аргументите, че гражданският елемент или социално-историческите фактори се знаят, че са цитирани нееднократно, че за тях се държи сметка (каквито се даваха в разискванията) не могат измени самата негова концепция за развитието на Блок. Решава не знаенето и цитирането на общественно-историческите фактори, а ролята и мястото, които им се отреждат. Защото логиката задължава: само при концепция като Ерлиховата, само като се изгони епохата от сърцевината на поезията на Блок, може да се стигне до твърдението, че Русия и Революцията са женствени символи, или че революцията от „Дванадесетте“ приличала на реалната революция от 1917 г. не повече, отколкото Русия от „Родина“ приличала на царската империя. . . Само при такава концепция гражданската тревога на Блок може да се сведе, както прави Ерлих, до последица от неговата свръхчувствителност, от леката му душевна наранимост, а минаването му на страната на Октомври — до безумно увличане по революцион-

ния вихър. Един вид Блок видял в революцията на болшевиките проекция на собствената си дионисиевска стихия.

Интересно е да се запита, защо Блок не се е увлякъл например от стихията на черносотническите погроми? Ако е въпрос за развихряне на „нискочели“ страсти, тъкмо черната сотня дава най-голям простор за тях. Един Достоевски например в известен смисъл и в някои случаи така постъпва — обаче в хармония тъкмо с някои „нискочели“ страни на мирогледа си, — както, обратното, Блок така не е постъпва, в хармония тъкмо с някои твърде „високочели“, високохуманни и непоклатимо-прогресивни страни на мирогледа си. Как тъй не се случи веднъж поне да го подхлъзне на антинародни и античовешки позиции това негово тъмно и неудържимо „id“, било в поезията, било в живота му! Оказва се, че „сляпата“ блоковска „психе“ и з б и р а, и то безпогрешно точно — поточно от мнозина окати, и то по политически признак, съобразявайки се тъкмо с обективни политически, социални, исторически факти и фактори. . .

Утвърждавайки исконната и непроницаема душевна същина на Блок за двигател на неговата поезия, Ерлих логично гони из нея факторите „отвън“. Историята трябва да се изведе вън от поезията му. Остане ли вътре в нея, тезата е загубена. Изчисти ли се тя от нея и особено от „Родината“ и „Дванадесетте“, няма принципиална пречка да се обединят Кармен и Революцията в лоното на Дионисия. Всичкото е там — да се изчисти епохата и политиката от казуса „Дванадцать-Блок“, първичният тласък да се премести от вън — вътре. Любопитно е, че в това гонене Ерлих не пренебрегва дори един логически *tour de force*, твърде банализиран вече от масова употреба на Запад и твърде примитивен за автор с неговата придирчивост: поемата „Дванадесетте“ не изразявала Революцията, защото не била „политически манифест“, както например „Скити“ — „една откровено идеологическа ода“. Т. е., поезията не е манифест, „Скити“ е манифест, ерго — не е поезия; и обратно: „Дванадесетте“ не е манифест, не изразява Революцията, ерго — те са поезия. Но няма поетическата творба трябва да бъде манифест, за да бъде политическа? И кой твърди, че епохата говори само с политически манифести? — Във всеки случай — не марксизмът, и във всички случаи — антимарксистите. Защото е по-лесно: опростиш ли тезата на противника си, превърнеш или я в чуело, можеш безпрепятствено да стреляш. . . но по чуелото, не по тезата. С манифести епохата говори в политиката; в поезията тя говори с поезия — и може би най-мощно и най-страшно тъкмо в лириката, където тя става лична съдба, личен възход или лична трагедия на поета.

(Интересно, от гледна точка на Ерлих, как бихме определили докъде е „манифест“ и докъде — лирична драма например „До моето първо либе“? Или „Нощ“? Докъде е „идеологическа ода“ и докъде — изповед „Моята молитва“? Или „Борбата е безмилостно жестока“?)

А между другото епохата изобщо не може да говори другояче, освен опосредено, освен чрез хората и тяхното творчество, било то политика, икономика или поезия. За да проговори на човешки език, тя трябва да се превърне в човешко преживяване, творба или поведение, в политически манифест или художествен образ, по техните закони, но — след като и защото вече е участвувала определящо във формирането и на хората, и на делата им, подчинявайки ги на своите закони. . .

Тъкмо тази сложна диалектика Ерлих не признава. За него отношение-то е обратно и едностранно-опростено. Това, което прави той в анализите си, представлява — казано на наш език — типична абсолютизация, метафизично раздуване на единия полюс на художественото творчество — индивидуално-психологическия. Той къса — по съществени те показатели — връзките и на художниковата психика, и на художествения образ със света, като оставя изолираната двойка поет — поезия, личност — творчество, „образ на поета“ — „поетически образ“. И описва какво става в тази двойка, чиито решаващи съобщителни артерии със света са прерязани. А тъй като, при подобна изолация, поетическият образ може да бъде само проекция на образа на поета, а последният става и не може да не стане исконна душевна същина, „То“, „психе“ и пр., то — логически и на дело — поетическият образ се слива с образа на поета. Единият член на двойката поглъща другия, творчеството на поета се отъждествява с абстрактно и мистически изтълкуваната личност на поета. Личността поглъща творчеството.

В такива случаи обикновено се възразява (както и стана на конгреса), че тук задачата на изследвача не е да анализира всички връзки, в случая и историческите връзки в поезията на Блок, а само връзките с личността на поета, да я разгледа само в този аспект, само на това равнище; че изследвачът нито е толкова прост, та да не знае обществените фактори, нито толкова наивен — та да не ги посочи (особено днес, когато е изтекла толкова вода от 1918 г. насам. . .); но че той съзнателно съсредоточава вниманието си върху определена страна, за да може нея да осветли в пълнотата и спецификата ѝ.

Но подобни възражения са научна и логическа диверсия.

Не ще и дума, в науката е не само допустима — н а л о ж и т е л н а е една относителна изолация на предмета на изследването: във фокуса на обектива винаги се центрират едни връзки и зависимости за сметка на други, които необходимо отиват в сянка. Кон, колко, докъде — зависи от случая. Иначе анализът е невъзможен — всичко с всичко е свързано. Но за да остане научна, тази изолация трябва да бъде именно о т н о с и т е л н а. О т к ъ с н е л и се обектът от другите връзки, съотношенията се нарушават, картината се разкривява, проблемът получава невярно разрешение. Нито е възможно, нито е желателно всичко всякога да се казва, или да се ляга и да се става със социалната обусловеност и основния въпрос на философията. И в двата случая резултатът е еднакво плачевен: или унила фактология, или унила догматика. Но всякога и безусловно е необходимо едно: вярно да се п о с т а в и — да се „разположи“ — проблемът, вярно да се посочат основните му координати, па тогава да се работи. Изследваният аспект трябва да се очертае тъкмо чрез съотношението му с другите аспекти, частта да се проецира като с пунктир върху цялото. Тогава изолацията става относителна и фокусирането — колкото по-силно, толкова повече научно-плодотворно.

Много внимателно, през сложни заобиколни маневри, през ситната цедка на множество доводи и съображения подготвя Ерлих своето изолиране на отношението „поет-поезия“. През цялото време той борави с исторически и политически факти и фактори, но така, че в съзнанието на читателя остава — как бледнеят те в сравнение с психологическите. Докато нанесе масирания удар — своето тълкуване на „Родина“ и на „Дванадесетте“, за да покаже на читателя, че дори в тези творби влиянието на епохата не стига до сърцето на Блоковата поезия.

Това изолиране би останало далеч по-трудно различимо, да не бяха тъкмо изводите на Ерлих, така категорично формулирани от него и неговите съмишленици и може би учители, на които той многократно се позовава. Изводите го „издават“: те стрясват читателя и го карат отново и сам да се преориентира във фактите, като отвори затворената двойка и върне нещата на местата им. Но от изводите си Ерлих не може да се откаже — в тях е неговата концепция за творческото развитие на Блок, заради която е написал студията си. В тях е отразено очевидно и неговото разбиране за същността на поетическото творчество и на изкуството изобщо, за методите на тяхното изследване. В тях се откроява с достатъчна яснота и логиката на неговото научно мислене.

Известно е това мислене — ще ни се да го наречем „мислене на затворените системи“, на несъобщаващите се помежду си „равнища“. Това е прословутото описване на явлениято „като такова“ (за някои — на „даденото“), при което — ако се теглят всички konsekвенции — или явлениято трябва да се признае за *causa sui*; или то се разглежда свързано, но свързано с явления все от същия кръг „дадености“, все на същото „равнище“, като образува с тях пак една достатъчна сама за себе си, затворена система от връзки. По начало така постъпва и Ерлих, когато търси определящите връзки на Блоквата поезия в затворения кръг на психологичните явления и описва нейния развой на психологическо „равнище“. Какво има „под“ и „над“ това равнище и дали е то във връзка с разглежданото явление — не се търси. Ако се допусне (както е при Ерлих) — под натиска на фактите или по други съображения — че такива връзки има, те се разглеждат като вторични, незасягащи с ъщ и н а т а на явлениято и неразклашащи стабилността на „равнището“. Определящи връзки и зависимости от друг род биха се признали и разгледали, само ако явлениято се разгледа на съответното друго равнище, но тогава самото явление се обявява за друго, за не същото. Такава метаморфоза например претърпява „Скити“ в тълкуването на Ерлих: „Скити“ престава да бъде поезия и се превръща в „манифест“, щом Ерлих реши, че поемата може да се разглежда на идеологическо или политическо (за него, както изглежда, тези понятия са равнозначни) равнище. . . . Мост между идеология-политика и поезия за него няма: едната расте из „психе-то“, точно — из тайнственото „То“, и се разглежда на психологическо равнище като психологическо явление; другата — из политическото убеждение, и се разглежда като идеология, на идеологическо равнище. За него това са явления, разни по същина и по равнище на възприемане.

Изобщо излизането извън явлениято и извън съответното му равнище на изследване, търсенето на връзки и зависимости между явленията и между равнищата подобно мислене квалифицира като „ненаучно“ и „метафизика“, като субективистичен произвол от страна на изследвача, който си позволява да излиза извън опита, извън факта и даденото, за да внася в тях от себе си тия връзки и зависимости. Фактът, „даденото“ се издигат на пиедестал и пред него застава на стража предвзетият страх от „метафизиката“ — за да кокетират с него снобстващите ревнителни на обективността в науката. Картината на света безнадеждно се надробява — светът се превръща в механичен сбор от отделни явления и дадености, а изследването му — от „пластове“ и „равнища на интенционалност“, между които преход няма: преходът е заклеймен като научно браконерство. Безброй отделни целости — а голямото Цяло го няма...

Анализът, на който подлага Ерлих своя материал, явно носи следите на горната, широко разпространена на Запад, щампа на научно мислене. От един век насам и повече това мислене, в разните му варианти се носи, така да се каже, из въздуха. Днес той е почти навик и почти традиция, елемент на формирането на типа „учен“ на Запад. Преклонение пред „факта“ и презрение към „метафизиката“ и „идеологията“, затваряне в кръга на непосредно даденото и пропъждане на косвено даденото, сиреч на обществените и идейните фактори и обобщения под предлог, че те субективизират и вулгаризират изследването; оттук — абсолютизация например на индивидуално-психологическата страна, колчем става дума за творчески процес, защото тя е в него непосредно даденото; или абсолютизация на формата, колчем стане дума за художествено произведение, защото тя пък е в него непосредно даденото, единствено „осезаемото“ в опита на читателя; поради това и с оглед на това — механистично раздробяване на изследвания обект и самото изследване на затворени системи, отношения и равнища, между които връзка няма, а какво има — остава неизвестно: това са черти, характеризиращи в една или друга степен или вариант работата на голям брой, ако не на мнозинството учени на буржоазния Запад. Нещо повече, те се смятат за признаци на трезв научен подход и солидна университетска традиция, те влизат в еталона на научността, на добрия тон в науката. . . А възлизат, логически и исторически, към една най-обща, по същина позитивистко-феноменалистка схема на научно мислене, вливат се в широкото русло на общопозитивистката методология.

Оттук нататък, както е известно, гносеологически изходите са два: или агностицизъм, отказ от познаване същността на нещата и света като закономерно свързано цяло и от търсене мястото на отделните явления в него; или — съвременна „гностика“, разглеждане явленията като проява — еманация на мистична духовна прасъщина, надарена със силата да поражда и твори, да движи и да изменя.

Ерлих избира втория вариант. И тук е мястото да се спрем не вече върху логиката, по която е изградена неговата концепция за Блок, а върху самата концепция.

Малко е да се каже, че тя е фройдистки обаяна — тя си е фройдистка по основа, по съдържание. Главните понятия, с които борави Ерлих, характеризирайки вътрешния свят на Блок или Брюсов — *psyche*, *id*, *ego* — са опорните понятия, с които фройдизмът обозначава структурата на психичното: „*ego*“ („аз“) — разумната, рационалната и волева страна на душата, ясното съзнание; *id*, — нейната тъмна и сляпа, иррационална стихия, подсъзнателният ѝ, най-дълбок и най-мошен дял, свързан пряко с тялото и с инстинкта; и „душата“ — „*психе*“, класическо мистично понятие, което възлиза от Фройд, през мистичния идеализъм, към Плотин и гностиците. Гръбнакът на Ерлиховата студия — контрастният паралел между Блок и Брюсов — е изцяло построен върху съпоставката „Аз“ — „То“, съзнание и подсъзнание, разум и инстинкт, воля и стихия, Парнас и Дионисий. . . Оттук естествено следват и „женствените символи“, и „влюбеността“ като универсална хранителна почва на Блоквата поезия, и свеждането на всичко по-важно в нея, в най-дълбоката му същина, до еротика и до „*id*“.

Но затова вече се говори достатъчно, а и то е толкова очевидно, че не се нуждае от анализи и доказателства. По-трудно според нас и по-важно е да се види, коя научна логика е помогнала на „душата“ и нейното

„То“ да изтласкат епохата и историята вън от същината на Блоквата поезия, при това — обличайки тази подозрителна операция в одеждите на научна „законност“, на историзъм и ерудиция. А тази роля — да даде зелена улица на мистиката — са изиграли навигите на позитивисткото мислене, позитивистката методология (в най-широкия, най-общ смисъл на думата) с нейната апология на факта и принципиално недоверие към обобщението, които позволяват отначало да се изолира, а после да се абсолютизира психичното; от друга страна — с нейния арсенал от дати, сноски, документи и цитати, от фактология и ерудираност, от които всеки умен литератор може да си изгради внушителна фасада на научност и обективност.

Бягство от „мистиката“ и „метафизиката“ — съсредоточаване върху психичния факт — абсолютизация на психичния факт — мистифицирането му — пак мистика и метафизика, но вече действителни, а не като потенциална опасност: това е порочният методологически кръг, върху който паразитира фройдизмът. Тук е и една от причините за толкова широкото му, успоредно с позитивизма, разпространение в буржоазната наука, където фройдизмът също така е станал почти традиция, почти предразсъдък, и ако не основа, то поне елемент или пикантна приправка към концепцията на грамаден брой учени.

Колкото до „фасадата“, нейното значение не бива да се пренебрегва. В началото тя може, особено за по-невнимателния читател, да засенчи фройдистката терминология с многобройните сноски и „безпристрастното“ боравене с обстоятелства, доскоро премълчавани или изопачавани, с яркостта на съпоставките и тънкостта на нюансировките — така че фройдистските формули да прозвучат току-речи условно, като образни, макар и неясни обозначения, като полунаучни-полупоетични метафори: Парнас, Дионисий, „Аз“, „То“, „стихия“ и пр. пр. Още повече, че например в паралела Брюсов-Блок те обозначават един действителен и красноречив контраст в творческата индивидуалност на двамата поети. Ерлих обаче ги употребява далеч не условно, а с всичката си сериозност, в духа и буквата на психоанализа. И тук той действа, така да се каже, с развързани ръце: теренът му е предварително разчистен от едновременните усилия на една философско-методологическа школа, която, затворила вратите за материалистическата диалектика, пуска през прозореца мистиката в нейните съвременни разновидности.

И една трета черта, вече не на метода и концепцията, а лично на изследвача: Ерлих не е само мистик-позитивист, той е войнстващ мистик. Нито следа у него от програмното безстрашие на позитивизма. Симпатии и антипатии пронизват студията му от край до край, макар и в рамките на академичната съдържаност. По ирония на обстоятелствата, тъкмо Ерлих представи на конгреса комай най-пристрастния — най-партийния, бихме казали ние, най-„идеологичния“, би казал той — доклад: една наистина „открито-идеологична ода“, при това не в поезията, а в науката. . .

Между другото Ерлих цитира Ана Ахматова, очевидно смятайки я за свой съюзник в тъкуването на Блок: явно самозаблуждение. Ана Ахматова, която няма претенциите да прави наука, е несравнено по-близо до истината за Блок, когато го нарича „т р а г и ч е н т е н о р н а е п о х а т а“. Този великолепен по синтетизма си поетичен образ събира като в увеличително стъкло сложната научна истина за Блок. За Ана Ахматова поета Блок не е проява на своето „То“, а глас на своето време — о т т а м иде трагизмът му. Но, — пак може да се възрази — нима няма

право на съществуване едно изследване, което да се съсредоточи върху гласа на певеца като такъв, върху неговия тембър и изразителност, красота и искреност? Безспорно — има, стига да не претендира върху цялата истина за певеца. Такова изследване, ако е научно точно, ще се върти на сферата на „тенора“ с ясното съзнание, че не стига до „епохата“ и „трагизма“. Ана Ахматова е хванала живеца на проблема, защото е обединила двата му полюса, вярно поставяйки ударението върху определящия. Така се прави синтез — като единство с определено и вярно намерено ударение, а не като сбор от събираеми, безотносителни към цялото, което в такива случаи или се разпада на двете си недозалепени половини, или се свежда до едната от тях.

Целият път на Блок, от тревожната любов към жената до тревогата за Русия, е поразително последователен. Блок непрекъснато „излиза“ от себе си, за да търси своето време, да го чуе и да му се подчини — и времето непрекъснато „влиза“ в него, за да стане негово, негово видение и предчувствие, стремеж и мъка. Една бурна, нестихваща диалектика между индивидуално-наличното в момента и обективно-въздействащото, което на свой ред става индивидуално, за да се подложи веднага на ново въздействие отвън. Тласкът отвън бележи етапа, а всяка етапна творба изразява конкретното взаимоотношение на външното и вътрешното в момента, новото относително равновесие на обективния и субективния полюс, идейно-емоционалната структура на новото единство. Творческото развитие на Блок е едно от най-грандиозните свидетелства колко дълбоко, като двигател и като съдържание, навлиза епохата в твореца, помитайки програмните принципи, когато те ѝ противоречат. Литературната история познава не един парадокс от този род, когато дори заклетите естети и индивидуалисти пишат социално заредени — и породени — творби (Уайлд и неговата „De profundis“ например, да не говорим за Бодлер). А Блок цял живот все това противоречие разрешава, все в тази борба гори. Той не „отразява“ скудоумно епохата си, той я живее (за Ерлих той живее поезията си). Той е един от гласовете, с които Епохата говори — легитимен неин глас, гласът на онази интелигенция, която има правото да се нарича такава, защото е частица от ума и сърцето на времето и оттам — на народа си. В това отношение Блок е от глава до пети руски поет, поет на великата литературна традиция, която от Пушкина до Маяковски твори, решавайки по различен начин едно и също безкрайно уравнение: Поет-Народ-Революция. Само руската литература, която е дала Толстой и Достоевски, можеше след тях да даде Блок. Всички те жадно слушат своята епоха — и яростно спорят с нея и със себе си. И този яростен спор им помага да разкрият трагичния релеф на нейните противоречия, а ослепени от прозренията си — да доловят далечен зрак от изхода, от бъдещето. Само тази литература можеше, след Блок, да даде Маяковски: новият етап и новото решение на проблема Поет-Народ-Революция.

Не, още по-сложен е Блок. Още по-сложен, отколкото го рисуват дори онези, които си изграждат тезите, залагайки на неговата сложност.

И много по-голям.

*

Вторият доклад е „Литература и литературна теория (поетически школи и литературни теории в началото на XX век у руси и поляци)“. Автор — Кристина Поморска, от Масачузетския технологически институт — САЩ.

Веднага трябва да кажем: тук не е царството на Дионисия. . . Няма „психе“, няма „То“. Друг материал и друга изходна позиция, друг изследователски окоммер, друг език и дори интонация: говори се съдържано, по-лаконично, с много по-малко метафори и много повече точни понятия. Съществената разлика обаче е, че тук няма мистичен „трансцензус“ от неизразимото към неговия израз, от невидимата и неведома прасъщина на поета към нейната видима изява в поезията му — и обратно. Патосът е, така да се каже, рационалистичен. Поморска строго се държи в рамките на конкретното и фактически наличното, на словесно засвидетелствуваното: тя съпоставя не непознаваемо с познаваемо — „id“ с текст — а текст с текст, теоретично „черно на бяло“ с поетическо „черно на бяло“. Задачата на Ерлих бе да докаже саморазкриването на ирационалното, самовъплъщаването му в образ. На Поморска — да установи и опише една налична, документирана връзка между два налични, документиращи литературни факта. В този смисъл, по обект на изследване, по задача, по похвати, — тя е по-„чист“ тип на учен-позитивист, отколкото Ерлих, който взима само онези най-общии методологически предпоставки и похвати в позитивистки дух, които му позволяват да вкара ирационалното в своята психограма и същевременно да пристрои научна фасада към храма на прадушевното.

Ядка на доклада на Поморска представлява анализът, на който тя подхвърля редица откъси от поезията на руския символизъм и футуризм (Блок, Брюсов, Балмонт, Гиппиус и др. — Хлебников, Кручоних, Асеев, Маяковски), търсейки връзката между тях и литературните теории на символизма и главно на т. н. формална школа (ОПОЯЗ). Отношението между групировките „Скамандър“ и „Млада Полша“ и полските литературни теории (Ингарден, Кридл) е дадено по-бегло, фактически като фон, на който да изпъкне колкото се може по-убедително явно предпочитаният руски „казус“. Пак горният анализ си остава, обективно погледнато, и най-ценната част на доклада. Превъзходно овладян поетически материал с оглед на целта, гъвкава и точна мисъл, остро око, лингвистична култура, усет за форма и слово — безусловно необходим за литературоведа, макар и не така често срещан — характеризират наблюденията на Поморска. От принципиално значение — макар не и откритие — е съпоставката между футуризма в литературата и кубизма в живописа: показано е вътрешното сродство в художественото мислене на тези две школи, в отношението им към света и към словото, ритма, звука — баграта, линията, обема. Интересно е проследено растящото съсредоточаване върху звуково-ритмичната страна на словото, за сметка на смисловата страна у символисти и футуристи (за Поморска това са два етапа на един процес — но за него по-нататък). Най-последно по начало е важно самото обръщане към проблемите на взаимовръзката между литература и литературна теория, изкуство и теория на изкуството.

В резултат, получила се е богата и интересна картина на неслучайни съответствия, които искат своето обяснение. Задачата — да се установят и опишат тези съответствия — може да се смята успешно решена в рамките на доклада.

Но освен работна задача, едно изследване има още и т е з а. А това значи обяснение и коментар, научна концепция и философско-методологическа постановка на въпроса. . . Тезата усложнява нещата, защото ги прави спорни.

В що е тезата на Поморска? — В това, че за нея връзката между литература и литературна теория представлява влияние, и то о п р е д е л я щ о, на литературата върху литературната теория. Не естетическите или философски учения на дадена епоха, не нейните духовни търсения, не културните ѝ, политическите или социално-класови потребности и тенденции, в едно или друго съчетание с литературата — а самата литература, самите литературни школи играят определящата роля за създаването на литературните теории. „Всяка литературна теория е обобщение на определено статукво в литературата“ — решително резюмира Поморска. Така класицизмът бил обобщение на „господстващите по онова време драматургия и епопея“, тъй нареченият биографичен метод — на романтизма, „идейно-психологичния анализ“ (според терминологията на Поморска) на Розанов и Мережковски — на творчеството на Толстой, Достоевски, Гогол, а „социологичният метод“ (към който Поморска присъединява и „социологизиращите марксистки изследвания“) — на т. н. „позитивистична проза“.

Две важни забележки. Не става дума за връзката между литература и литературна теория изобщо. Тази връзка е безспорна, тя може да бъде появна и по-скрита, по-силна или по-слаба, но тя винаги съществува и нейното изучаване е повече от наложително.

Второ: не се спори и по това — дали действуват и други фактори, освен литературата при създаването на литературната теория. Може да се предположи — и Поморска го заяви при разискванията — че тя признава и познава ролята на социалните, историческите, философско-естетическите и др. фактори. Още по-малко може да се ограничава волята на изследвача — да си избере един определен аспект, в случая ролята на литературата, от сложния проблем за възникването на една литературна теория (както искаше да подхвърли Ерлих например). Такъв избор е напълно правомерен.

Не по това се спори. Но не и в това е тезата на Поморска.

Тезата е именно в изключителността, в която Поморска поставя отношението литература-литературна теория; в този специфичен и решаващ п л ю с, с който тя надарява литературата в сравнение с всички други фактори при формирането на литературната теория. За този „плюс“ е написан докладът, в него е неговият смисъл и патос, който уговорките и смекчаванията не могат да заличат.

За забелязване е, че самата Поморска почти не употребява думата „влияние“ — за нея въпросната връзка е нещо много по-н е п о с р е д н о: особеностите на литературната школа, обобщени и обосновани, се превръщат съответно в литературна теория и метод за литературно изследване. . . По този начин литературната теория се оказва фактически теоретична модификация на литературната практика, нейна друга форма на съществуване, нейно литературоведско alter ego.

Разбира се, тук даваме тезата в най-категоричните изявления на автора ѝ. В хода на изложението Поморска употребява и по-незадължаващи или по-нюансирани формулировки — види се, в зависимост от съпротивата на литературния материал, който не винаги влиза в схемата без инциденти. Така например, ако в доклада класицистичните теории се характеризират като о б о б щ е н и е на съвременната им литература, за Толстой и Достоевски се казва, че те били с ъ з д а л и о с н о в а, върху която да се изгради и т. н. „идейно-психологичен“ анализ, а за „социологичния“ метод — че бил о р г а н и ч е с к и свързан с „позитивистичната“

литература. Ако в резюмето литературната теория се определя като общение на литературата, в доклада може да се прочете, че отношението помежду им е „еднакво важно, ако не и по-важно“ от отношението между литературните и другите — философски, естетически — учения на времето. На места проличава вътрешна противоречивост на становищата. Би могло да се допусне, че едва ли самата авторка ги смята за непоколебими, особено в най-категоричните им формулировки. Ако щете, на подобни подозрения навежда дори прекалено целесъобразният избор на случая, с който трябва да се докаже тезата: Поморска избира близостта между символизъм-футуризм и ОПОЯЗ — близост, стигаща до симбиоза между литературна практика и литературна теория, при която повечето теоретици са и писатели, а писателите теоретизират, членове са на едно и също, рядко дружно и хомогенно, макар малобройно и недълговечно литературно гнездо, а теорията, която те създават, е по-скоро поетика и платформа на тяхното творчество. С една дума — близост, толкова изключителна и толкова удобна за тезата, че почва да компрометира нейната общовалидност.

Но тезата си е теза. Щом е декларирана, тя властно иска да бъде и защитена.

Ала системата от доводи и факти, на които я опира Поморска, се оказва не твърде надеждна защита.

Още на конгреса нейната историко-философска и историко-литературна аргументация бе сериозно разклатена. Николай Георгиев от Софийския университет посочи, че Поморска погрешно извежда философското потекло на изкуствоведския формализъм, съответно на ОПОЯЗ от феноменологизма: първо, влиянието на последния е невъзможно хронологически, тъй като е влияние със задна дата — формализмът като действена школа вече слиза от сцената, когато излизат основните произведения на Хусерл, докато тези на Ингарден се създават още по-късно. Второ, то е невъзможно и по същество, тъй като основните постановки на изкуствоведския феноменологизъм и на формализма не се покриват. Трето — по аналогични причини не може да се търси връзка и между полския феноменологизъм и т. н. позитивистична полска проза.

Така че едно от основните положения на доклада — че ОПОЯЗ и полските литературни теории имат обща философска основа, а различни, сиреч това, което те са фактически, ги прави тъкмо разликата в конкретните две литератури (руската и полската), чието обобщение са — това положение не се държи, разпада се.

Изтъкна се (съветската делегация) произволността и фактическата невярност на твърдението, че между 1900—1920 г. в Русия безразделно господствувала поезията.

И наистина за Поморска не съществуват нито Бунин, нито Куприн, нито младият Алексей Толстой (за Горки, ясно, и дума не може да става): от прозаистите на този период тя признава и споменава само Сологуб. Ако Поморска е имала предвид дори само художественото качество на прозата по онова време, и в същото време цитира единствено името на Сологуб като неин представител — произволът е очевиден. А тъкмо върху този произвол тя гради съответствието: господстваща литература (символистка и футуристична поезия) — господстваща теория (формална школа).

Най-после много сериозен удар бе нанесен (пак от Н. Георгиев) върху правомерността на самата теза за определящата роля на художе-

стенната практика спрямо художествената теория. Историята на естетическите концепции показва, изтъкна той, че тук основното движение върви не от литературната школа, а от общофилософските възгледи на учения към литературно-естетическите му възгледи, и в обратна посока — не индуктивно, а дедуктивно, от логически по-високо към логически по-ниско познавателно равнище. Второ — литературната наука търпи силно влияние от съседните ѝ съвременни науки — психология, физиология, теория на информацията и семиотика (днес) и пр. Трето — теоретично мислене и творческа дейност са обратими процеси както у художника, така и в изкуството като цяло. Поморска е допуснала „недопустимо“ преувеличаване на ролята на литературната практика, стигащо едва ли не до абсолютизация“.

Така че и тук не може да се говори за едностранно и еднопосочно обуславяне на литературната теория от литературата. Изобщо генезисът на една литературна теория е и друг по начало, и много по-сложен.

Работа на специалистите естетици и литературни историци е да разкрият конкретните размери на горните отклонения. В нашия случай по-интересна е самата теза, с оня често пъти далеч водещи тенденции, които тя обективно носи в себе си.

Студията си Поморска е построила дедуктивно (между другото, в разрез с онова, що препоръчва тезата ѝ): първо формулира определящата роля на литературната практика по отношение на литературната теория; после съпоставя поетическата, словесно-образна структура на символизма и футуризма с теоретичните положения на ОПОЯЗ. Втората част очевидно трябва да докаже първата.

Тя обаче доказва само онова, което може да докаже: че между структурата на символистката и особено на футуристката поезия и теориите на т. н. формална школа има много голямо сходство, често стигащо до пълно покритие, има следователно тясна връзка, взаимно влияние, понякога практическо взаимопреливане на теорията в практиката и обратно. Нищо обаче не доказва, че това влияние е определящо и че то се реализира от литературата към литературната теория. Това б и л о доказано, а к о Поморска бе проанализирала и другите възможни (и съществуващи) тези и фактори, и ги бе отхвърлила като несъстоятелни или като по-слаби в сравнение с фактора литература. Поморска обаче това не прави. Тя борави всъщност само с един аргумент — сходството между художествена практика и художествена теория — под две форми: веднъж като позоваване на класицизма, романтизма и пр. п р и м е р и; втори път — разгърнато, като анализ-описание на това сходство при символизма и футуризма. Но сходството още не е доказателство. За да стане то такова, трябва да се докаже неговият закономерен характер. А за това е необходимо — научното дирене да се изнесе извън „литературния ред“, на широка историческа и теоретична арена, където си дават среща и премежат силите си научни, културни, социално-исторически фактори, — и тогава, на тоя фон и в тоя далеч по-сложен контекст, да се покаже и определи неговата закономерна значимост и относителното му тегло. Нито веднъж обаче Поморска не излиза вън от отношението „литература-литературна теория“, за да го провери чрез други съпоставки. Забележката, че когато литературната теория бивала свързвана генетически с философските, естетически и пр. доктрини на времето, изпускало се отношението между обобщението (теорията) и онова, което се обобщава (литературата) — дори да се приеме за вярна — си остава забележка, посочване на недо-

статък, а не доказателство. Поморска нито обяснява защо, по силата на какви фактори литературните теории са рожби на литературната практика, нито оборва със становището си други, предполагаемо по-слаби становища. Тя не доказва, — тя илюстрира. По функция нейните анализи са примери-илюстрации на становището ѝ. А по същината си те имат характер на описания на сходството между литература и литературна теория, не на разкриване на причините му връзки. Тя рисува интересувашото я отношение по начало като резултат — не като процес, в статиката му — а не в динамиката на елементите му. Тук, в това недиалектично поставяне и разглеждане на нещата лежи най-дълбокият методологически корен на неверните — според нас — изводи, до които тя стига. Защото специфичният белег на научното изследване е тъкмо разкриването на генезиса, на причинната зависимост, на това — кое от кое и как се поражда, кое от кое и как се обуславя. Поморска разчита много повече на самоочевидността, отколкото на доказателството. Наистина една илюстрация може да бъде твърде интересна и убедителна сама по себе си, и тя е такава в случая и, още по-важно — плодотворна е в научно отношение. Тя буди мисли и дава материал за мислене. Тя е една сериозна заявка за научно търсене. Последното обаче тепърва трябва да се разгърне, за да може примерът да стане доказателство.

Много показателно е, че Поморска нарисува една ярна и ярка картина на съответствия — и я оставя да пребивава в някакъв научен вакуум. Какво има извън и освен отношението литература-литературна теория, свързано ли е то и как с него, тя не се пита. В своето търсене — кое обуславя литературната теория, тя стига до литературната школа, съответно до нейната поетика, до типичната за нея структура на поетическия образ — и тук спира. Тук е пределът и, логично, тук е и отговорът: теорията е такава, защото такава е поезията. . . И вече в никаква степен и форма, нито с намек, нито в подтекст, не се дава да се разбере, че съществува въпросът: а защо „е такава“ тази поезия? Отде и защо иде тази поетическа структура? В каквата и форма да се постави този въпрос, фронтът на научното изследване изведнъж ще се разшири, на сцената може да излязат други фактори, с по-широк радиус на действие, които да стигат както до теорията, така и до литературата, и неизвестно — до коя от тях по-напред и по-пряко. Картината многократно ще се усложни. А Поморска очевидно я предпочита по-проста: два контрагента — един резултат.

Така се постулира (дори независимо от намеренията на автора, просто по логиката на нещата), че литературната теория няма отношение към въпроса — кое подхранва и обуславя поетическия образ, изобщо дадена поезия, нейното съдържание и форма, цялостната ѝ художествена структура. Родословието на литературната теория се довежда до поетическата школа, съответно до поетическия образ — и тук спира, а по родословието на поезията и образа авторката мълчи. Става така, че поетиката на дадена литературна школа играе в доклада ролята на предел за научното дирене: тя е стената, о която то се удря, за да спре. Това наистина прилича на прословутата „даденост“, която е такава, защото е. . . Поезията е последната, дадена в доклада — един вид причина сама на себе си. И по силата на това, че е „последна“, тя става „причина“ и на теорията.

Не твърдим, че точно така мисли или би се изразила авторката. Към това обаче води логиката на доклада ѝ — друга логика той няма. Може да се възрази: отде се заключава, че докладът не признава други причини?

— От това, че дори не намежда за такива, че концепцията му не оставя място за тях; а в науката гадаенето — какво още може да си мисли един автор, различно по начало от онова, което е написал, е досъщ безпредметно. Но преди всичко — от постановката и вътрешната логика на самото изследване; от това, че тъкмо тази абсолютизация на литературната практика, това ограничаване на търсенето „до тук“ дава възможност да се изгради една теза, която без друго би се разпаднала, щом се допуснат и други фактори. Съзнателно или не, Поморска поставя стена пред въпроса за генезиса на единия от контрагентите си — литературата. И тогава, веднъж изолирано отношението литература-литературна теория от други възможни връзки, дори естествено е да се допусне, че токът на въздействието тече от литературата — като по-живия и по-динамичния, по-непосредствено свързвания с живота, по-ефективния в проявите и въздействията си елемент — към литературната теория. Литературата винаги императивно изисква своя коментар и обяснение, изисква да ѝ се създаде поетиката, да ѝ се обоснове естетическата платформа — и я получава: в литературната история като поетика и творческа програма на различните школи, а в доклада на Поморска — като „теория на литературата“ и „метод за литературно изследване“.

Читателят усеща вече нещо, познато още от доклада на Ерлих. И двамата изграждат тезите си върху едно изолирано отношение: Ерлих — върху двойката „творец-творба“, Поморска — върху двойката „творба-творческа теория“. И двамата анализират своя материал от гледище на несъобщаващите се помежду си равнища на изследване и стигат до аналогични резултати: при Ерлих творецът поглъща творбата, при Поморска — творбата поглъща теорията. И двамата изключват обществено-историческия фактор от своите решения, като създават научен вакуум около изследваната двойка: при Ерлих този вакуум е по същество, тъй като, външно, изследването е наситено с многобройни — и обезсилени — историко-литературни факти; при Поморска този вакуум е изричен и последователно осъществен, тя се държи строго в рамките на формалния паралел поезия-поетика. Това е по принцип същият начин на боравене с материала и същата логика на научно мислене, при която изследването се затваря в двойка съотносими, свързани само помежду си обекти, единият от които — по силата на затварянето — си асимилира без остатък другия. Тази е подмолната методологическа близост, която поставя студията на Поморска на една дъска с тази на Ерлих, въпреки цялата им и очебийна разлика.

Тази по начало обща отправна позиция дава възможност за два вида решения, и разликата между двамата автори е в избора, който те правят. Ерлих използва възможността да направи скок в сферата на ирационалното; това му пък позволява да „отвори“ своята затворена двойка и да вкара отново причинността в нея под мистифицирана, гностико-фройдистка форма, да даде мистично-идеалистическо съдържание и решение на поставения проблем. Поморска използва другата възможност — да остане там, където е: при текста, похвата, прийома. Субективно тя пази философския „неутралитет“, мироглеждната неприкосновеност на своята двойка както от „ляво“, така и от „дясно“. Обективно тази ѝ типично позитивистка позиция е заредена със свършено определени философско-гносеологически тенденции, едни потенциални, други реализирани в доклада, които водят по-сигурно на „дясно“, отколкото на „ляво“.

И наистина, както и да въртим тезата на Поморска, остава едно: че в с я к а литература си създава с в о я теория на литературата — за

да обясни своите особености, и свой метод на изследване — за да ги анализира („теория на литературата“ и „изследователски метод“ са термините, с които си служи самата Поморска). С други думи: познаването на дадена литература зависи от самата литература. Тя очертава кръга на познанието (какво може да се познае) в рамките на своите характеристики; пак тя дава и инструмента на познанието — изследователският метод. Тя е сама на себе си обяснение, закон, норма. Следователно дадена литература може да бъде позната и естетически оценена дотолкова и така, доколкото и както тя позволява това. Озоваваме се пред една своеобразна „принципиална координация“, с „централен член“ — литературата и „противочлен“ — литературната теория. . . Ала, както при всяка принципиална координация, равновесието е фиктивно: везните всъщност са си наклонени към „централния член“ — към субективния полюс, а той пък изтегля цялото решение на дясно, към релативизма, субективизма, агностицизма.

Какви са философско-методологическите последици от такава постановка?

Първо, тя не може да не релативизира по начало научното познание: колкото литератури, толкова истини за тях. . . За общовалидни литературни истини, още по-малко за онова, което се нарича научна закономерност, не може да се говори (както, показателно е, не говори и Поморска): всяка истина важи за своята литературна школа. Що се отнася до теорията на литературата в цялост, като научна дисциплина, тази постановка я превръща в съвкупност от конкретни литературни теории, съотнесени помежду си (и то незадължително) само хронологически — коя след коя възниква. Така литературната теория се свежда до инвентар-описание на известните в миналото и днес литературни доктрини, а нейното развитие — до временна последователност. Губи се свързаността, непрекъснатостта на научния процес — изобщо процес няма, защото вместо развитие има сбор от доктрини, наредени една до друга, по един или друг принцип (по време, по прилика и пр.). А това значи, че се накръпява общовалидният, закономерният характер на литературоведското познание.

При това за Поморска литературно-изследователският метод може да бъде и е винаги само даден конкретен метод, пригоден за анализ на дадена конкретна литература, и годен да познае само онова, що се съдържа в нея. Поморска отрежда по начало подчинена, описателна — обслужваща роля на метода. Той трябва да обслужи литературата с анализ, съобразен с нейните особености и задачи. А съвсем не — да я изучи в обективно-историческите ѝ измерения, да ѝ види мястото, връзките, значението в историческия процес. За последното той трябва свободно да излиза извън литературния ред, за да оперира с всички фактори и данни на епохата и историята изобщо, да си прави обобщенията върху пълен обществено-исторически фон, — а Поморска го е обрекла по рождение да не прекрачва границите на съответната литературна школа. В нейните представи методът за литературно изследване носи определено утилитарен, прагматичен характер. Като инструмент за познание той е силно ограничен, а ролята му е принижена до ролята на шифър, с който се разчита поетиката на дадена школа.

А всичко това, така или иначе, бие все по един прицел: по познавателната стойност на литературното изследване, дискредитира литературознанието като наука. . .

Точността изисква да се отбележи, че в доклада на Поморска това става не само, така да се каже, стихийно, само по логиката на нещата. Не може да се отмине например явното съчувствие, с което Поморска, говорейки за философската основа на ОПОЯЗ, окачествява като „революция“ „новата класификация на хуманитарните науки“, дадена от неокантианците Рикерт и Винделбанд (отделянето на хуманитарните науки от природните въз основа на това, че бидейки „дисциплини от идиографичен характер“ те боравели с индивидуализирани явления, докато природните науки — с генерализирани). Тази „революция“ била извършила „прелом“ в литературната наука и разбила на пух и прах господстващите до тогава в нея позитивистични (вероятно — материалистически, обществено-исторически) методи, тъй като „скъсала с генетизма и причинността в литературата“ и „поставила задача да се изследва самата творба, взета агенетично и индивидуализирано.“ Към Рикерт и Винделбанд Поморска присъединява и Хусерл, бащата на феноменологизма, с неговите идеи за „независимото битие“ на нематериалните творби и с препоръките му да се изследва „същността на художествените (ейдетичните) творби“, която „се проявява във всяка от тях отделно, в чист вид, самотитно, независимо от всякаква причина“...

По-важно от съчувствието, с което Поморска излага теориите на неокантианците и феноменологизма обаче е сходството между тях и нейните собствени становища. Най-малкото, има съзвучие между „агенетизма“ и „независимото битие“ на изкуството и принципалното затваряне на литературното изследване в рамките на съответната литературна школа, в кръга на нейните категории — както прави Поморска. За да твърди и прави това, Поморска трябва така или иначе да е приела философската достатъчност на литературната творба, нейното самостоятелно и самозадоволяващо се битие, което не се нуждае от друго обяснение, освен от онова, което то само носи в себе си и за себе си. Това е логическата предпоставка, за да се издигне творбата като предел на литературното изследване, като негов пръв и последен определител — както прави Поморска. Не без отношение към „агенетизма“ е и пълното мълчание, което Поморска пази по въпроса — как и от що се обуславя самата литература. Може би отговорът би бил, че „специфично“, като изкуство, литературата следва да се разглежда именно агенетично, вътре в себе си, на своето си равнище, определена само от своите си вътрешни закони, което значи — взета като „чиста форма“? Че всичко друго, всичко „неспецифично“ (или самата литература, ако е взета „неспецифично“) следва да се разглежда на други равнища и от други науки — от психология, биология, социология, история, философия, политикономия? И тогава безсмислено и безпредметно — просто „вън от темата“ и вън от литературната наука — би се оказало всяко търсене на исторически, социални и пр. връзки и фактори, както и на съдържанието, доколкото съдържанието е свързано с действителност извън изкуството. Подобен отговор не е изключен — той е в логиката на доклада, още повече, че забележки в този дух неведнъж се правеха на конгреса. По соломоновски, този отговор разсича изследваното явление и дава „всекиму своето“: психологията взима психологическото съдържание на творбата и психологията на художественото творчество, социологията — социалното ѝ съдържание и обусловеност, историята — историческата ѝ обусловеност и съдържание, политиката... биологията... и т. н. А литературната наука пък получава художествената структура, поетиката, формата, взети като „чиста форма“, откъснати от

социално-историческата им функция и обусловеност и изпразнени от съдържанието си. Кесаровото — кесарю, божие — богу: нали явленията имат много страни и за всяка страна си има наука? Е, както при Соломона, живото дете е разсечено, но да го оставим живо и цяло значи да се откажем да го изучаваме „научно“, защото за живото и цялото няма наука, а който с тях се занимава, той прави „метафизика“. . . Че освен определен брой страни, аспекти, качества и пр., явлението представлява от себе си качествено цяло, несводимо до съвкупността от страните му, че то си има своя същност — в сърцевината му лежи едно същностно отношение, лежи определена обективна закономерност, че и цялото, и същността са неделими от спецификата — това също е „метафизика“, стара, известна. . . Неизвестно е само какво става с целостта и адекватността на човешкото познание. Марксизмът го вижда ограничено исторически — и безгранично по възможности, единично — и общовалидно, откъслечно — и непрерывно, приблизително — и адекватно, тъкмо по силата на непрекъснатото му движение към все по-точна и по-пълна картина на явлението и на света. Школите, към които клони Поморска, го предпочитат ограничено и фрагментарно, статично и описателно, т. е. — дълбоко дефектно като познание.

Разбира се, по вкусове е прието да не се спори, включително и по миросгледно-философските. По научната ефикасност на теориите обаче може и трябва да се спори. Какво да ва на науката една методология, какво може да обясни една теза — това решава спора. Нали още в евангелието е казано: по ефикасността им ще ги познаете. . .

Да вземем първия и най-ефектен пример-доказателство на Поморска: двойката класицистична литература-класицистична теория на литературата. Наглед — пълно покритие. Но още в следния миг почват да никнат въпроси. И първият: как така класицистичната теория на литературата, примерно „Поетическото изкуство“ на Буало, да представлява обобщение на живата драматургическа практика примерно на Корней, Расин, Молиер, когато реално и тримата представляват непрекъснати отклонения и нарушения на нейните канони? И потъпкано единство на времето, и пробиви на страстта, и ярки реалистични шрихи — всичко това не само го има в живата практика на френската драматургия от XVII век, но без него тя не би била това, което е, още по-малко — велика. Тя не изскача из общия облик, из духа и стила на класицистичното изкуство. Но тя изскача из схемата на класицистичната литературна теория. Обобщена пряко, без „посредници“ (както я иска Поморска), тази литература трудно може да даде този литературен кодекс. За да бъде той това, което е, очевидно между литературата и нейното „обобщение“ е действувал някой трети в качеството на обобщаващ: той именно е дал критерия за отбора, оръдието на обобщението. А това са на първо място философско-естетическите възгледи на епохата, както и оня най-общ тип на картезианско мислене, което характеризира духовния живот на онова време. Сиреч — точно онова, което Поморска отрича или оставя на втори план като фактор при възникването на теорията. Така е дори при този сравнително най-прост и удобен за тезата на Поморска исторически пример — XVII век. Да не говорим за XVIII, още по-малко — за XIX или XX век, където да се сведе свръх-сложното вънмо от фактори и взаимодействия от различно естество и сила до определена бройка еднолинейни отношения литература-литературна теория е, направо казано, опростителство. Особено трудно е да се „кодифицира“ теоретически реализмът на XIX век и обратното — да се „олитературят“ неговите теории. Обобщение на чие творчество представлява

например критиката на Белински — на Пушкин, на Лермонтов или на Гогол? Някой може да каже — и на тримата, в три последователни етапа, и особено — на Гогол. Но ето че, според Поморска, Гогол бил обобщен в литературния метод на Мережковски. Пак Мережковски бил обобщил Толстой. Но и Ленин е обобщавал Толстой, и Чернишевски, и Горки. . . Литературна практика — една, а обобщения — много, защото са много позициите, от които се обобщава. За съжаление отношенията са много сложни и реалната картина — много по-трудно поддаваща се на научно упорядъчаване. И обратното — за щастие — нито Толстоевият творчески метод е получил обобщението си у Мережковски, нито изследователският метод на Мережковски представлява теоретично *alter ego* на Толстоевия роман. Меко казано — покритие няма. . .

Що се отнася изобщо до връзката между литература и литературна теория, тя е, както изглежда, едновременно и много по-основна, и много по-косвена, отколкото едно пряко влияние помежду им. Литературите и литературните школи на дадено време са си по начало, генерално съзвучни. Но не защото литературата обуславя теорията, а по силата на определящия факт, че и двете са рожби на века си; че и двете израстват из неговата социално-историческа и класово-културна почва, извикани са на живот от неговите потребности и решават неговите задачи. Оттук нататък обаче всяка тръгва по своя път и със своите средства към своята сфера на действие. Литературата естетически усвоява действителността — литературната теория търси обективните закономерности на това усвояване. Но нито литературата, нито литературната теория не представляват пряко, емпирично и механично усвояване на своя обект (каквато тенденция прокарва Поморска) — и това е генерална, качествена отлика на всяко човешко усвояване-познание и усвояване-творчество. „Между“ художествената творба и нейния обект в действителността стоят мирогледно-естетическите позиции и личността на твореца, вече формирани от епохата, — и те са оръдието за усвояване, те дават формата и критерия на художественото обобщение. „Между“ теорията на литературата и нейния обект — самата литература, стоят естетико-философските, политически и пр. възгледи в течения на епохата, — и те дават критерия и оръдието за научно обобщаване, основата, на която да се изгради една литературно-изследователска методология и концепция.

Литературната теория не е обобщено копие на литературата, сиреч — механичен „статистически“ отбор на най-често срещаните ѝ особености, тя не е някаква аморфна духовна материя, която чака литературата да отпечата своята структура върху ѝ, за да ѝ даде форма. Тя не е „безструктурна“, тя си е вече специфично формирана като научна методология и теория, поне в главното. Тя не пристъпва към литературата, за да се подложи на нейното моделиращо въздействие, а — въоръжена с определен инструмент за анализ и обобщение, с определени философско-естетически критерии. И вече втори въпрос е обратното влияние на обекта — на литературата — върху методологията и теорията. Защото в отношението литература-литературна теория литературата влиза преди всичко като обект на изследване. Характерът и възможностите на нейното въздействие се определят от това ѝ положение на обект. Влияе и тя безспорно, но по начало така и дотолкова, както и доколкото всеки обект на изследване влияе върху съответната наука и методология, които го изследват. При това не бива да се забравя, че нейното влияние, като влияние на изкуство върху обществената наука, е много по-сложно

опосредено, вътрешно по-диференцирано, по-косвено, отколкото влиянието на един обект от сферата на природните науки върху съответната природо-научна теория или методология.*

Така че съзвучията между литература и литературна теория и обратно се насловяват „върху“ и „след“ основното съзвучие „по епоха“. Те са едно допълнително, вторично осъразмеряване между изследването и обекта на изследване, между теорията и практиката. И ако трябва да се изяснява произходът на онези верни като факт, точни и тънки като наблюдение сходства, които Поморска открива между практиката на символисти и футуристи и теориите на ОПОЯЗ (— и ако трябва да прибавим още една схема, опростителска като всяка схема, бихме казали ние) — то от правната точка на всички изяснения трябва да бъде и не може да не бъде историческият момент: определено състояние в края на XIX и началото на XX век на обществените отношения в Русия, определени потребности, насоки и търсения, в частност във философията, естетиката и изкуството. На тази основа вече може да се потърси връзката между философско-естетическите и литературните теории и тяхното влияние върху миросгледа и практиката на творците; и едва на трето място — обратното влияние на самата практика върху теорията, известно „приспособяване“ на метода към самата литература. Задача, достатъчно сложна и с няколко неизвестни, която или трябва да се решава едновременно в няколко аспекта, на няколко взаимносвързани равнища — ако се решава цялостно; или — при едно предварително очертаване на горните взаимоотношения на фона на цялото и като се държи сметка за него — ако се решава на части.

А ето и втори въпрос: как да се изследват — па и как да се възприемат — литературите на миналото, ако изхождаме от постановките на Поморска? По кой метод, от какви позиции, с какви критерии? На този въпрос докладът отговаря: по техните собствени. Друг отговор той не може да даде. Т. е. — Расин чрез Буало, Толстой — чрез Мережковски, футуристите — чрез ОПОЯЗ. . . Но днес, за нас, съвременните читатели или изследвачи, — Буало, Мережковски или ОПОЯЗ са най-малкото не достатъчни. Те не могат да ни осигурят дори пълноценен исторически контакт с миналото, като ли — анализ и оценка. Изниква сериозна опасност от неразбиране, оттам — от подценяване изкуството на миналото или от превръщането му в музейна ценност, ценност не за нас. То си остава там, за себе си и за ония, които са го вкусували някога, затворено в черупката на своето време заедно със своя двойник — теорията. . .

Тогава? От съвременни позиции ли? Но от кои? Толстой — с критерияте на антиромана, и Корней — от театъра на абсурда? Но контакт пак няма

* По силата на обстоятелството, че природонаучният закон трябва да отразява максимално точно самата природна закономерност и нищо повече, освен нея, природонаучната методология също трябва да бъде максимално „приспособена“ към своя обект. Връзката тук е много по-тясна и сравнително проста, сравнително едносложна. Докато в случая с литературата и литературната теория имаме отношение между две надстроени сфери, две форми на общественото съзнание, всяка по своему вече обусловена общественно-исторически и вече отразила дадено общественно-историческо статукво (а литературата, в плюс — и личността на художника) и следователно, активно заредена с определени тенденции. Поради това в рамките на общото отношение между изследване и обект на изследване тук се отваря много по широко поле за много по-разнообразни взаимодействия, за обратни влияния, преплитания и комбинации, отколкото при природните науки, — до там, че в даден конкретен случай и за определен момент превес може да вземе обектът — изкуството — над теорията. Ала, както винаги, изключенията само потвърждават правилото.

да се получи, а вместо научен анализ, ще има разпъване на старата литература върху прокрустовото ложе на новите изисквания. А може би има трета възможност — едновременно от гледище на миналата и сегашната литература и литературна теория? Но как да се съчетае минало със сегашно? Защо, на каква основа, по какъв принцип? — Тезата на Поморска не може да подсказва отговор на тези въпроси, досадно „наивни“ като детските, но като тях незаобиколими. За нея дадена литература е или „тук“ или „там“, или „вчера“ или „днес“, — а заедно с нея, неотделима, и нейната сянка — теорията. Вчерашната литература върви с вчерашната теория, днешната литература — с днешната теория. „Днес“ не може нито да усети, нито да обясни „вчера“. Не се съобщават нито епохите, нито системите. Литературното време е раздробено на непроницаеми клетки и всяка от тях пази по една омърлушена двойка литературно-теоретични близнаци, обречена на принципиална автаркия. Развитие няма, защото няма връзка нито помежду им, нито между тях и света. А щом няма развитие, няма и „снемане“ на старото в новото, няма наследство, което да се преодолява и продължава, няма традиция — няма връзка. . . Както и да погледнем, от постановката на Поморска не може да се изкове инструмент за анализ на литературното минало. Тук тя е безпомощна.

И напразно авторката още в началото на доклада си се обявява срещу свързването на литературната теория с философско-естетическите доктрини на времето, тъй като то било превръщало нейното изучаване в „иманентен способ“: свързвайки я със самата литература, Поморска „иманентизира“ много по-сигурно изучаването на теорията.

По същите причини от тази постановка изпада — просто няма място за него — един трети въпрос: съществува ли литературна теория и изследователски метод изобщо, отделно от конкретно-историческите? С други думи — откристализира ли, след като мине през цедката на времето, по някое и друго рационално зърно (както от литературата, така и от литературната теория) и нанизва ли се то на една научна и логическа нишка, за да образува веригата на относително устойчивите критерии и ценности, с които науката да оперира като с един сравнително траен фонд? И който фонд, по силата на тази научна приемственост, на това отсяване и съхраняване (приемствеността на човешкото познание като следствие от неговата адекватност) да позволява обратната връзка от „днес“ към „вчера“, да служи за анализ и оценка на миналото. Има ли я реално литературната наука, развиваща се исторически и в хода на своето развитие стигаща до обобщения, валидни и за други епохи? По този пункт докладът пази пълно мълчание, както по въпроса за извънлитературната обусловеност на литературата — и вероятно по същите съображения: да не би да се направи „трансцензус“. . . А една научна методология би трябвало да бъде достатъчно гъвкава, за да включи корективите на конкретните литературни школи, и достатъчно обща, за да преодолее ограничеността им — миналото да коригира със съвременността и съвременността — с миналото. Тя би трябвало да бъде максимално пригодена да прониква в конкретната историческа специфика на своя обект, но достатъчно самостоятелна спрямо него, за да може да прави обобщенията си въз основа на всичко извън литературата, което има отношение към нея. Сиреч, да може закономерно — а не като браконер, вярна на себе си — а не като си изневерява, да върши тъкмо ония исторически и философски „трансцензуси“, които са плашилото за позитивистки формирания ум.

Методология — слугиня на литературата, и теория — нейно обобщено копие, това не могат извърши. Създадени, за да обслужват дадена литературна школа, те не могат да се вдигат над нея, за да огледат и съпоставят, да обобщят и да доловят процеса — таванът им е нисък, той предварително е фиксиран на равнището на школата. В страха си — да не нагазят в прословутата „метафизика“, изследователи като Поморска непрекъснато подрязват крилетата на собственото си изследване. А зад подобна позиция стои — осъзнато или не — принципиалното съмнение в адекватността на научното познание, убеждението, че общовалидна научна истина едва ли има, едва ли има и историческо придвижване към нея: на тъмния екран на времето блещукат отделини светли точки, а помежду им — мрак и неизвестност.

Нека се вгледаме по-отблизу в анализа, на който Поморска подлага връзката между творческата практика на символизма и футуризма и теориите на формалната школа (ОПОЯЗ). Той е твърде характерен като приложение на собствената ѝ методология.

От пръв поглед се хвърля на очи една основна непоследователност: според тезата, литературната теория изниква като обобщение на литературната практика; сама Поморска обаче в своето изследване върви по обратния път — от теорията към практиката. Така е построила доклада си като цяло: първи общ дял — теориите на формализма, неокантианството, феноменологизма, ОПОЯЗ; втори конкретен дял — практиката на символисти и футуристи. Но така е построен по правило и вторият конкретен дял: първо се привежда едно общо положение, най-често от програмни изказвания или творчески манифести, после то се подкрепя със стихотворни примери. Сам по себе си обаче този строеж на анализа изтъква не силата на практиката по отношение на теорията, а силата на теорията по отношение на практиката. Сиреч — демонстрира точно обратната връзка на тази, която би трябвало да докаже. И то по най-естествения, най-непринуден начин — защото я носи в себе си.

Защо противоречи на собствената си теза Поморска? И тук е парадоксът: защото тезата я принуждава.

Любопитен е механизъмът на този парадокс. Вярна на тезата си, Поморска не излиза от литературния ред, за да потърси извън него — в историята (казано най-общо) изворите и опората на литературната практика. Литературната практика става последната инстанция, логическият и гносеологически предел на изследването. „Зад“ нея няма нищо — нито в материалистически, нито в мистико-идеалистически смисъл (както е при Ерлих). Но, оставило литературата без логическа и историческа опора в нещо друго, освен в себе си, изследването не може да тръгне от нея — към теорията: то няма на какво да се опре, от какво да се „отласне“, нито има ориентир, който да следва, за да стигне до обобщението. В такива случаи опитват се да стигнат до него по механичен, опростено-статистически път: като се „преброят“ най-често срещаните признаци и въз основа на тяхната повтаряемост се направят някои изводи. Този път — чисто емпиричният — е единият логичен път за тезата на Поморска. Но (като оставим настрана принципиалните му недостатъци) той има това неудобство в частност тъкмо за Поморска, че при него изследването едва ли може да стигне скоро и пряко там, закъдето явно бърза авторката — до положенията на ОПОЯЗ: нали тя вече е предпоставила, че те са рожба на самата литература и следователно до тях трябва да се стигне. А емпирията, дори когато е статистическа, е муден пътник, който по начало,

по презумпция не знае къде отива: не са случайни изразите „сляп“ или „пълзящ“ емпиризм.

При това положение Поморска е принудена негласно да предпочете по-краткия път — да стартира от общи положения. Общите положения не са без „опора“, зад тях така или иначе стоят естетически и философски концепции, чието родословие може да се проследи още по-назад.

Така от много вярност към тезата, трябва да ѝ се изневери — негласно да се заобиколи онова, което гласно се е декларирало.

Всъщност, тук има едно примиряване с по-малкото „зло“. Пред алтернативата — да се допусне историята (обществено-историческия фактор) до генезиса на литературата и литературната теория, предпочита се да се отвори вратичка за естетиката и философията: все пак тук „транцензусът“ е по-малък, литература — литературна теория — естетика — философия са все в разряда на надстроечните явления, на идеологията, докато историята носи със себе си и други фактори, идещи по-издълбоко — от други, по основни и най-основни равнища на общественото развитие. И не е нужно този компромис да бъде съзнателен, за да бъде реален: достатъчно е, че той обективно се съдържа в логическите лъкатушки на авторовата мисъл. А особено е нужен той, когато дълбоко някъде в разбиранията на автора живее — и влияе — възгледът за литературата като чиста, автономна форма — като езиково явление. Този възглед не е изрично деклариран в доклада. Ясно е само, че го има — по проявите на неговото влияние.

Така опираме до още един крайно характерен момент в анализа на Поморска.

Вече се спомена, че за Поморска символизъм и футуризм представляват два етапа на едно развитие: „Футуризмът с небивала до тогава сила руши остатъците от поетическа традиция, защищавани от акмеизма, и подема онова, което е било най-ново в символизма — поезията на разрушения, разместен образ и на чистия звук“ — пише Поморска. Така че футуристите продължили и завършили започнатия от символистите процес, който акмеизмът не могъл да преустанови.

Кое дава възможност на Поморска да представи така безконфликтно отношенията между символизъм и футуризм? Тя например отминава мълком конфликта на младите футуристи със символизма; а дори зад „скандалите“ на юношата Маяковски и компания по символистките сборища, зад неговия шумен „епатаж“ едва ли стои само жажда за самоутвърждение, само младежко перчене. Твърде леко ликвидира Поморска и акмеизма. А неговият стремеж да върне поезията от символистското „отвъд“ — на земята, като върне предметността на образа, има някаква връзка със стремежа на футуристите да върнат предметността на думата, като правят слова-вещи, „предмети“ от думи (не по същата ли логика Сезан е обичал предметния, обстоятелен рисуващ Енгр?) Най-малкото — има съзвучие в еднаквото търсене на изход от символистката „невнятица“, в неприемането на символистката задоблачност. А това съзвучие не може да няма никакви обективни корени.

И така, кое дава възможност на Поморска да подмине различното качество на двете поезии, да не види различните акценти в това действително растящо съсредоточаване върху звуковата страна на думата? — Не това, което Поморска казва, колкото онова, което тя пропуска в анализа си.

Специалистите могат да се произнесат до колко е точен процесът, който тя рисува. Приемаме го така, както е даден: у символистите —

деконкретизация на образа, отразена и в употребата на граматичните категории („някой“, „нещо“, „там“, безлични конструкции, ограничаване на глаголите — до пълната „безглаголност“ на Балмонт), боравене с намеци, вместо с точни значения, музикална инструментация на стиха на всички равнища („фонематично, морфологично, синтетично“), максимална римна наситеност; у футуристите — самата дума откъм нейната физическа, звукова страна става „материал и тема на поезията“, гласните и съгласните се третират като носители на различни изразно-изобразителни елементи, думата се разлага, борави се с частта вместо с цялото, със свободни асоциации, с контури на значения вместо със значения, с необичайни по звучене провинциализми, с неологизми по чужда или родна фонология — едно растящо отдалечаване от означаващия елемент на думата до пълно скъсване с него.

Какво пропусква тук Поморска? Първо — тя почти не засяга функцията на горните явления вътре в стиха — мястото и ролята, значението и целта им. А разликите почват от тука.

Едно най-бегло обобщаване на наблюденията ѝ ще покаже, че символизмът деконкретизира и музикално инструментира стиха, но не за да скъса с образа, а за да освободи и засили неговото лирично вущение, та да буди чрез него други състояния у читателя, да го пренася в други сфери, да отваря вратите на другите, „лилавите“ светове — да бъде мост към отвъдното, което живее невидимо, но реално, редом с отсамното. А футуризмът деконкретизира, за да може, разхлабвайки или елиминирайки свързаната със значението образност, да се съсредоточи върху звуковата страна на думата и в нея да потърси своя образност, върху нейните изразни възможности да изгради своето въздействие, както кубизмът гради своето върху изразните възможности на живописния език — на линията, баграта, фактурата. Футуризмът по принцип, по програма и в подчертана полемика със символизма не излиза вън от думата, не води към други светове, не разкрива невидимите съответствия на видимото, а стои в онова, което е сетивно дадено в езика. Това не е вече количествена разлика, плавно преминаване от една в друга степен на внимание във формата. Това е принципиално различно отношение към словото, на което се поставят принципиално различни изисквания и задачи. Целта, задачата довеждат количествените промени до качествени различия.

(Тук не правим сравнение — кое от двете е философски „по-добро“, т. е. по-малко лошо: дали мистиката на символизма или своеобразно-позитивисткото, псевдо-реалистично закотвяне на футуризма в сетивната даденост на езика. Абстрахираме се и от реалното историческо и художествено значение на символистката и футуристката поезия. Не бива нито за миг да се забравя, че в случая става дума за програмни позиции на две школи — не за поетическо творчество и дори не за творци!).

А тези основни различия във функцията на думата вътре в стиха са неразривно свързани с основни идейно-естетически различия между двете школи като цяло, в единството им на формални и идейни търсения, на поетика и проблематика. Тъкмо този аспект — мирогледно съдържателният, както и въпросът — в името на какво идват тези школи — Поморска изцяло изпуска от своя анализ. Тя сравнява символистката и футуристката поезия по едната им, така да се каже, „половина“ — формално-езиковата. Другата „половина“ — идейно-естетическата, съдържателната — практически тя третира като несъществуваща. Изпада осмислянето — остава да се проследи само формално-техническата линия на развитие. И затова

разликите между двете школи избледняват, като се свеждат до два последователни етапа в отношението към езика на поезията.

Неотдавна излезе книгата на В. Б. Шкловски „Жили-были“: мъдра равностетка на един дълбок и сложен творчески живот. Виктор Шкловски, известно е, е един от стълбовете на ОПОЯЗ и сам „творец на проза от футуристски тип“ (Поморска), съвременник на Блок и на Маяковски, на Бели и на лефовци. Показанията на такъв свидетел по въпроса — що е символизъм и що е футуризм в Русия, за какво са ратували опоязовци и за какво — теоретиците на символизма, и то дадени днес — тежат на везните с необикновена сила. Сама Поморска се позовава многократно — но на някогашния Шкловски. Въпреки че и тя като него пише днес за някогашното.

Ето как говори Шкловски за символистите: „Ние противопоставяхме своето разбиране за света на теориите на Брюсов, Вячеслав Иванов, Андрей Бели. По техните теории значението на една литературна творба се състои в това, че тя превръща жизнения строй в рояк съответствия. Символистът искаше да рисува не натурата, а онова, което тя заслани от него. . . Роякът символи трябваше да разкрие скрития, трансцендентния, тайния мистически смисъл на живота. . . Символистите твърдяха, че съществува друг мир не като способ за познаване на този мир, а като някакво противомирие. Това се смяташе основен догмат“.

За разлика от Поморска, Шкловски слага ударението върху миросгледната, философско-естетическата основа на символизма. За да го характеризира, той не тръгва от отношението към поетическите средства, а от отношението към света. И, логично, на преден план излиза не приликата, а разликата между двете школи, полемиката и борбата помежду им.

От същия гъл на зрение Шкловски преценява и своите хора: „Ние искахме да съзрем новата същност на живота. . . Опоязовци не наричаха сами себе си формалисти. Но те не виждаха за д о б р а з а — с ъ щ е с т в у в а щ о т о . Те не твърдяха, че съществуват „лилави светове“, но излизаше като да твърдят, че единствено съществува самото стихотворение“.

Трудно може да се даде по-лаконична и по-точна характеристика. За нас тя е интересна обаче откъм една страна — как Шкловски пристъпва към разглеждането на собствената си литературна школа и теория. Едва ли някой по-добре от него, бившия опоязовец, знае силата на формата, на езика, на поетиката, на това — как се „прави“ поезия. Известно е също така, че не той е литераторът, който си мени научните становища под натиска на извъннаучни фактори. Но когато стане дума за позиции в изкуството, за творческа платформа или теория и още повече — за принципи отношения между две школи — някогашният формалист излиза не от езика и не от поетиката им, а от тяхната миросгледна основа, от естетиката и философията им. Сиреч — пак от ония „доктрини“, които по начало Поморска иска да изключи от играта, поне като решаващи.

Работата е там, че д н е с Виктор Шкловски не е там, където е бил преди 40 години. Днес, — т. е. „ . . след Октомврийската революция, и след рухването на колониализма, и след космическите рейсове, и по време на разговорите за разоръжаване. . . “ — както пише той. А Поморска, колкото и да е странно, в своите научни позиции по начало стои там, където са били опоязовци преди 40 години. Без нещо много важно, обаче: без живия полъх на историята, който е карал дори опоязовци да търсят „новата същност на живота“ и „да казват не на миналото“, без могъщото

въздействие на „магнитното поле на Революцията“, което, както пише Шкловски, неволно е изменяло мислите на хората, дори когато те не са вписвали Революцията в програмата на своето действие, а гиганта сред тях — Маяковски — накара да каже: „Моя революция!“. А липсата на това нещо обяснява в последна сметка всички останали. . .

Шкловски казва: „Друго в р е м е — друг с м и с ъ л“. И не се бои да напише четири предговора към своя книга, излязла в 1922 г., и всеки път да ѝ даде по-дълбоко, по-пълно, по-трезво и по-вярно осмисляне. Поморска не вярва в това, че в р е м е т о движи и изменя смисъла на нещата. Тя не мръдва от миналото — такова, каквото е било не като художествен факт, а като разбиране, тълкуване, методология. Тя и днес прави анализи от типа на опоязовските, докато опоязовецът Шкловски, взел рационалното зърно от тях, е отишел далеч напред. Затова у него това зърно живее, развива се, дава нови плодове. А у нея старата методология си стои току-речи цялата — но не можеш да се отърсиш от впечатлението, че е цяла, защото е препарирана. Все същият умен опоязовец Шкловски подхвърля на едно място, че „има хора, които в бъдещето са донесли нашето (на ОПОЯЗ) минало“. За съжаление, в дадения случай това се отнася и до Поморска.

Влиянието на някогашния ОПОЯЗ върху Поморска се чувства преди всичко в нейната принципиална ориентация към самостояния развой на формата. Усеща се то и в твърде колебливата граница между поезия и теория на литературата, в постоянната тенденция да се смесват двете понятия, като се подменя теорията с поезика. Това личи най-вече в конкретната част на студията, където общите положения, които Поморска илюстрира със стихов материал, са взети от програмни статии, манифести и изказвания на символисти и футуристи. По същество това са практически предписания и примери, творчески рецепти и препоръки — как да се прави поезия от определен тип. В тях „технологичният“ момент преобладава над собствено теоретичния, те са наблюдения и непосредни обобщения на стихотворния опит на поета, нерядко направени от самия него (Хлебников, Кручоних, Маяковски, Асеев), глави от писаната и неписана поезика на футуризма. За поетите и теоретичите на една школа, в чийто център стои формата и „правенето“, „поетическата работилница“, подобна дифузия между поезика и теория е естествена: тя им дава тъкмо ония критерии и норми, които те искат от нея. Но всъщност, естествена е тя и за Поморска, у която постановките на ОПОЯЗ се посрещат с основните положения на нейната собствена концепция, а смесването на поезика с теория и метод е предпоставено в самата ѝ теза: обобщението на литературната практика, така, както го разбира Поморска — пряко и по линия на формата — дава именно п о е т и к а т а на тази литературна практика, нищо повече. На свой ред поезиката има всички атрибути, желани и нежелани, на подобен род обобщения: тя е и непосредно излязла от практиката, и вързана за една конкретна школа, обслужваща само нея, и ограничена исторически само в нейните рамки и в рамките на формата ѝ, и описателна по същина — за разлика от теорията, която анализира и обобщава. А подмяната на теорията с поезика крие същите опасни тенденции, които са заложени и в тезата на Поморска: релативизъм и субективизъм, ограничено-емпирично виждане, описателност, обективистични оценки. Така че онова непрекъснатото колебаене на стрелката между теория и поезика, което се наблюдава в студията на Поморска, не е нито случайно, нито отклоне-

ние за нея: то си е елемент на системата, характеристика на нейното емпирично виждане и формалистична насоченост.

А поетика и теория са взаимно свързани, но не и тъждествени. Поетиката представлява по-ниска степен на обобщение и е по-тясна по обseg — тя обобщава главно „правенето“ в изкуството. Бидейки по-непосредно свързана с литературната практика, тя сама е обект на изследване от теорията и в тоя смисъл стои по-близо до литературата, отколкото до теорията. Има почтена дистанция между нея и теорията. За тази дистанция изследвачът трябва да държи сметка. Поморска е безусловно права, когато казва, че всеки автор трябва да се изследва с оглед на ония категории, които му са присъщи, че не може у Решетников да се търсят звуковите повтори, които характеризират друг тип литература. Ала така, както Поморска разбира теорията — като полупоетика, няма твърди гаранции, че писатели от типа на Решетников ще намерят пълна и вярна оценка у нея. Липсва ѝ специфичният ключ за писатели като него, тъкмо защото — въпреки целият ѝ релативизъм и подчертаваната свобода от „догми“ — твърде специфичен е нейният подход към литературата, твърде свързан с категориите и ценностите, с поетиката на определена школа.

Но поетиката има своето огромно значение, и нейното изследване е насъщно нужно — стига да се пази „дистанцията“ между нея и теорията, стига изследвачът да притежава методология, която явно да определи нейното място, роля, възможности. Тя не може да даде цялата истина за литературата, и дори не за дадена литература. Още по-малко — да я обясни. Но тя дава нещо, което никой друг не може да даде и без което литературите остават неми: поетическия „шифър“ на творбите и школите. „Разчитането“ на творбата е предварително условие за всяко по-нататъшно общуване с нея, било то из областта на възприемането или на изучаването ѝ. „Шифърът“ не е обяснение, и разчитането на една творба още не е нито възприемането, нито тълкуването и оценката ѝ. Но без него тя не може дори да се възприеме, камо ли да се обясни. Обяснение и оценка ще даде историята на литературата, оръдие и критерий за тях — теорията. И двете обаче трябва да знаят механизма на словесните изделия, които им предстои да разглобяват и сглобяват.

Още повече че и въпросният „шифър“ (който без кавички не може да се допускат в разговори за изкуство), т. е. изразните средства на една школа, първо — не представлява мъртав набор от условни знаци в услуга всекиму. Макар и косвено — чрез конкретната форма, която е жива, защото е съдържателна — той е свързан със съдържанието и стила, със светоотношението и мирогледно-естетическите основи на школата, която си го е създала. А второ — изобщо като изразно средство, като художествен знак — потеклото му възлиза към най-първичните и дълбоки основи на изкуството като човешко творчество, като специфично предметяване на човешки същности, на взаимоотношения между човека и света.

Затова той не само „дешифрира“ — той дава един много важен показател и ориентир, както и съществен коректив при възприемането и изучаването на литературата.

И тук е ползата от изследвания като студията на Поморска. Тук лежи и онова зърно, което ОПОЯЗ е оставил в литературната теория и методология. Времето — и науката — изхвърлят абсолютизациите, изправят изкълчените пропорции, поставят нещата на местата им и отупват праха на екзалтациите и преувеличенията: дъното на торбата може да се окаже

и празно, но по-често там все се оказва по нещо, което стопанинът да прибере, за да го използва, изчистено и преработено, когато му потрябва.

Колкото до тезата, тя за съжаление ще трябва да отиде при Ерлиховата. Още повече, че по силата на подмолната методологическа близост помежду им, двете изолирани двойки „поет — поезия“ и „поезия — поетическа теория“ могат безпрепятствено да се обединят в тройно единство, като се нанижат на една логическа ос: „поетическа теория — поезия — поет“. И наистина, шом поетическата теория се определя пряко от поезията, а поезията от поета, няма пречка за такова обединяване — не остава място за други фактори.

Може да се предположи, че самата авторка не би взела почина за такова обединение, нито би го пожелала — то противоречи на подчертано рационалистичния дух на студията ѝ. Но всяка методология си има логиката, която, веднъж приета, може да действа и самостоятелно. Желаете ли това Поморска или не, но шом нейната теза затваря вратите за обществено-историческия фактор — тя ги отваря за индивидуално-психологичния, шом се чуждее от диалектиката — открива пътя на механичните връзки, отдалечи ли се от материализма в естетиката — приближава се до идеализма и мистиката. И вече втори въпрос е кой, кога и как ще използва възможността, която му се предоставя, за да тегли една линия от Дионисия — до левовци: шом „Двенадцать“ може да бъде женствен символ, защо да не бъде такъв и „Левый марш“?

Сартър, един от най-острите и проникателни умове на Запада, който сякаш държи ръката си върху неспокойния пулс на съвременната култура, на няколко пъти през последните години се връща, в различни вариации, върху една и съща мисъл: западната култура е загубила тайната на синтеза, пътя към цялото — тя не може да види връзките и мястото, да осмисли съвременното изкуство; да направи това днес е в състояние само марксизмът, само културата и изкуството на социалистическия свят; дори когато социалистическата наука вземе от Запад отделни методики или технически решения, тя ги вдига изведнъж на такава висота, че Западът пак се оказва изпреварен: защото „на изток“ те са намерили своя действително научен контекст — включили са се в мощния поток на марксистската методология . . .

И наистина, фактите показват, че западната литературна наука по правило може да дава превъзходни анализи, в които да съзре и частности, които може би ние подминаваме, да засегне и пластове, до които нашата сонда не е скотасала да стигне. Но — пак по правилно — тя търпи крах, когато рече да даде синтеза — да ги обобщи в теза, да ги вмести в обща концепция, да изкове от тях ръководен извод. Те си остават детайли в една картина, чиято цялост остава непостигната, тъй като липсва ключът към нея — разбирането на литературата като социално явление, като обективен обществено-исторически процес.

Новите големи обобщения на марксистското литературознание ще се появяват може би тепърва. Но както снова, което е негово непоклатимо завоевание, така и това, което се прави днес, недвусмислено говорят, че в своето твърдо и донякъде парадоксално за него убеждение относно възможностите на марксизма и неговата култура, Сартър и този път има право.