

ЗАВЪРШЕНОСТ И НЕЗАВЪРШЕНОСТ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Никола Георгиев

- *А как се нарича тази книга?* — попита Дон Кихот.
— *«Животът на Хинес Пасамонте»* — отвърна каторжникът.
— *А завършена ли е* — попита Дон Кихот.
— *Че как може да е завършена, когато моят живот още не е завършил?* — възрази Хинес.

1

В изданието през 1795 г. „Увод към Омир“ („Prolegomena ad Homerum“) Фридрих Волф, като отрича единното авторство на „Илиада“, отбелязва, че в този вид поемата е незавършена и че може да бъде продължена с описание на следващите събития от „троянския цикъл“. ¹ Сред многото протести и възражения, посрещнали тази идея, особено рязък и категоричен е отпорът на Хегел: „След това... се поставя третият въпрос за единството на завършеността на епическото произведение. Аз вече посочих, че този тезис става много важен, тъй като в последно време започна да се счита допустима представата, че епосът може произволно да се завършва или да продължи да се развива и по-нататък, докогато е угодно. Макар че този възглед се поддържа от здравомислещи учени-изследвачи, напр. Ф. А. Волф, той си остава груб и варварски, тъй като този възглед всъщност се свежда до това да се отрекат на най-добрите епически поеми истинските свойства на художествени произведения“ ² (к. на Хегел).

Сто и петдесет години по-късно в изследването си „Произход на романа-епоса“ А. В. Чичерин ³ твърди, че произведенията, принадлежащи към големите епически видове (напр. „Война и мир“ на Толстой), не са завършени и не могат да бъдат завършени, тъй като широкият обхват на художествената действителност, големият брой герои, големият брой проблеми дават

¹ Срв. още у А. В. Шлегел: „Забелязано е, че „Илиадата“ не е изцяло затворена и че ние сме оставени да предполагаме, че нещо и я предхожда, и я следва.“ И тъй като според Шлегел барелефът е безкраен, може да бъде продължен ad infinitum, видният романтик сравнява в духа на епохата си епоса с барелефа, а трагедията със скулптурната група — независима, завършена цялост. (A. W. Schlegel, A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature, London, 1846, p. 76 ff).

² Гегел, Сочинения, т. XIV, Москва, 1958, стр. 269.

³ А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпоса, Москва, 1958.

възможност да бъдат продължени, докога — авторът не отговаря категорично.¹

Подобно становище поддържа и М. Бахтин в „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Незавършени са, твърди авторът, „диалогическите“ произведения, т. е. епическите произведения, в които повествователят или общата логика на действието не разрешават поставените проблеми и конфликти.² А в добре известната апология на епичното начало Т. Ман говори: „То едва ли е способно да започне другоаче, освен с първопричината на всички неща, а краят въобще му е непознат, че, както е казал за него поетът, „Величието ти е в туй, че да завършиш ти не можеш“ (из лекцията „Изкуството на романа“).

И четирите от посочените по-горе становища се отнасят до епоса и то до големите епически видове. Уместно, а и логически наложително е обаче да разширим обхвата на наблюденията и върху по-малките епически видове, както и върху останалите родове — лирика, драма. Това ще рече, че имаме работа с принципен изкуствоведски и литературоведски въпрос — завършеност и незавършеност на художественото произведение — и че ако се ограничим само в рамките на големите епически видове, търсенията ни в областта на завършеността рискуват да останат незавършени. . .

2

До втората половина на 18. век завършеността на художественото произведение не е била злободневен въпрос за европейската естетика. За това вероятно немалко е допринесъл и авторитетът на Аристотел: „За нас е вече установено, че трагедията е подражание на действие, завършено и цялостно, което има определена величина. . . Цяло е онова, което има начало, среда и край. Начало е онова, което само не стои безусловно никога след друго, но след него естествено стои или възниква нещо друго. А край, напротив, е онова, което по своето естество стои след друго — или всякога, или в повечето случаи — и след него няма нищо друго. . . Затова добре построените фабули трябва да започват не от къде да е и къде да е да свършват, а трябва да бъдат съобразявани с казаните принципи.“³

Класиците говорят по-скоро за единно, отколкото за завършено „действие“, а нормата за „кръговрата на слънцето“ очевидно няма връзка със същността на въпроса.

Споровете около личността и творчеството на Омир, започнали от времето на д'Обиняк и разразили се с особена сила след публикуването на „Увода“ на Волф, рядко излизат извън рамките на конкретните епически произведения или епоса изобщо и още по-рядко достигат до общоизкуствоведска постановка на въпроса.

Приблизително по същото време Дидро и Лорънс Стерн, а по-късно и Пушкин насочват вниманието си към този въпрос, но интересът им има предимно практически характер.

В по-нататъшното развитие на литературната наука въпросът за завършеността съвсем рядко се подлага на самостоятелна разработка, а когато това стане, търсенията имат предимно философска, а не специално литературоведска насока.

¹ Всеки роман на Тургенев е по-завършен от „Война и мир“, казва на едно място Чичерин.

² М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1963, стр. 121—122.

³ Поетика, гл. 7.

В същината си най-близо до този въпрос стои така нареченото органично направление в естетиката (Organismusästhetik), оглавено в късната античност от Плотин с теорията му за вътрешната форма (ейдос ендон) и възродено в новата европейска естетика от неоплатоника Шефтсбъри. Определенията на вътрешна форма немалко се различават у отделните автори и идейни системи, но в основата си всички се свеждат до някакъв вътрешен организиращ принцип, цялостен, единен, неразложим, изведен в огромното мнозинство от случаи от идеалистическия монизъм, принцип, който определя външната цялост, единност, неразложимост на предмета и конкретно на произведението. Идеализмът на Плотин — вътрешната форма е изява на трансцендентална, божествена идея в иманентната същност на произведението — следват Шефтсбъри, Фенелон, Харис, Карьер (1859), Ерматингер (1921) и др.; за Винкелман вътрешна форма е творческото начало, за А. В. Шлегел — структурата на произведението, за О. Валцел — вътрешната организация. Най-драстични отклонения от идеалистическия монизъм правят авторите, намиращи се под влиянието на биологизма в естетиката. (При тях и изразът „органична естетика“ е най-оправдан.) Такова влияние се проявява особено силно в последните десетилетия на миналия век, когато се правят опити не само да се отъждестви литературно-историческият процес с дарвиновата борба на видовете (напр. двутомната история на френската лирика от Брюнетьер), но и организацията на произведението с биологическия организъм. У Вернер например („Лирика и лирици“) генезисът на произведението точка по точка е отъждествен с ембрионалното развитие — зачеване, износване, раждане! Аналогите на художественото произведение с единството на човешкото тяло също не са рядко явление — известно е, че по време на увлечението си по спорта към тях се е присъединил и Ал. Блок.

Марксистката философия и естетика като разглежда от свои позиции вътрешната организация на предмета, съответно произведението, проявява известна сдържаност към термина вътрешна форма. Причините за това са от различно естество — исторически, терминологически — и сред тях не на последно място е възражението, напълно основателно, че „вътрешна форма“ е несполучлива терминологична конструкция, защото „форма“ имплицира външност, което пък от своя страна веднага превръща „вътрешна форма“ в „противоречие в термина“.¹

Като оставим настрана идеалистическите и вулгарнобиологическите пороци в осмислянето на „вътрешна форма“, получаваме термин изкуствоведски неспецифичен, изкуствоведски безплоден. Многобройните опити да се постави въпросът за завършеността в системата на „вътрешната форма“ напълно естествено не са отишли по-далеч от абстрактното спекулиране, не са дали задоволителни изкуствоведски резултати.² В това ще се убедим по-добре, като заменим идеалистическото значение на „вътрешна форма“ с материалистическия му корелат „структура“. Включвайки художественото произведение като малка предпоставка в силогизма „Всеки предмет и явление е структура, художественото произведение е предмет и явление“, ние казваме и много, и малко. Много казваме от философска гледна точка и малко, твърде малко от изкуствоведска. Видовото понятие художествена

¹ У нас за употребата на „вътрешна форма“ като философски и изкуствоведски термин се застъпва Кр. Горанов в книгата си „Съдържание и форма в изкуството“, София, 1958.

² Вж. R. Schwingler, Innere Form, 1935, S. 26 ff.

структура изисква много усилия и внимание, а част от тях трябва да се насочат към въпроса за завършеността на произведението.

„Органичната“ естетика разглежда целостта на произведението предимно от иманентна гледна точка — произведението вътре в самото себе си и спрямо самото себе си. Конфликтният въпрос: противоречието между безкрайността на действителността и крайността на описващото я произведение остава неотговорен, дори незаसेгнат. Броят на авторите, които са се занимавали с него, не е голям, а и търсенията им и тук в повечето случаи са имали по-обща насока, при това и не винаги правилна. Тъй например Овсяннико-Куликовски обсъжда в една статия начините за отразяване на безкрайната действителност в художествената литература и от правилната предпоставка за човешкото изживяване на тази безкрайност продължава с разсъждения за дуалистическото примиряване на крайност и безкрайност, смърт и безсмъртие и т. н.¹

В съвременните немарксистки литературоведски направления разрешението на проблема обикновено се „подразбира“ в рамките на отделните системи и концепции, а в немалко случаи направо се изключва и като проблем, и като разрешение. Трудно би могъл да бъде той проблем за феноменолозите например, според които „фикционалното“ произведение представлява затворена в света на чистите интенции структура (*geschlossene Struktur*), в смисъл логически независима от субекта на изказа и от някакъв обективно съществуващ обект на описание „десигнатум“² или пък за американските символисти, според които художественото произведение представлява изпразнен от съдържанието си символ-форма.³ Не може да се каже, че този въпрос причинява големи затруднения и на формалистите, тъй като те владеят разковничето на силогизма: всяко художествено произведение е форма, всяка форма е нещо цялостно и завършено, следователно всяко художествено произведение е нещо цялостно и завършено.⁴ Дори да приемем тази спекулация, налага се да запитаем с наивността на новопокръстени: „След като всяка форма се състои от отделни по-малки форми (нека ги наречем форми), които се появяват поне два пъти, защо и цялата тази форма не може да се повтори, вече като форма, поне още един път?“

Приемайки, че художественото произведение представлява своеобразно организирано множество от елементи, а съществена черта на тази организация са съотношенията между централните и периферните по време и пространство елементи на художествената действителност, вече приемаме, че въпросът за завършеността е част от въпроса за художествеността. Обзорът на някои съвременни направления на буржоазното литературознание, макар и съвсем бегъл, показва, че наред с това този въпрос е или винаги може да се превърне в средищна точка на идейно-научни борби, което от своя страна изисква по-голямо внимание от страна на нашата литературна наука и естетика към него.

¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Собранные сочинения, Санкт-Петербург, 1911, т. VI, стр. 131—135.

² K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957, S. 250. H. Seidler, *Die Dichtung*, Stuttgart, 1959, S. 53, 64 u. a.

³ S. Langer, *Feeling and Form*, 1957, ch. 4.

⁴ C. Chavez, *The Musical Thought*, Harvard, 1961, p. 35.

Терминът „завършеност“ (по-скоро терминът, отколкото въпросът!) често се появява в трудове на литературни историци, теоретици и критици, без обаче да има достатъчно строго определено и общозадължително значение.

Литературната история определя като незавършено това произведение, за което разполага с повече или по-малко сигурни сведения, че авторът му е възнамерявал да го продължи. Такива са „Хайдутите“ на Ботев, „Кървава песен“ на Пенчо Славейков, „Приключенията на Гороломов“ на Й. Йовков, „Мъртви души“ на Гогол, „Дон Жуан“ на Байрон, „Евгений Онегин“ на Пушкин, „Признанията на авантюриста Феликс Крул“ на Т. Ман, „Приключенията на храбрия войник Швейк“ на Яр. Хашек и много, много други. Обстоятелството, че голям брой от незавършените според оценката и намерението на авторите произведения се определят като значителни представители не само на своята национална, но и на световната литература, хвърля интересна светлина върху въпроса за завършеността, но наред с това го поставя и пред нови затруднения. И още повече — нека напомним още от сега — ако в болшинството от случаи произведенията са останали незавършени против волята на авторите, има произведения, оставени незавършени преднамерено, напр. двата романа на Лорънс Стерн (1713—1768) „Животът и мненията на Тристрам Шенди“ и „Сантиментално пътешествие“¹ (за тях ще стане дума и по-нататък).

Пак от гледището на литературната история произведението се определя като незавършено и в онтологическия му аспект, спрямо процеса на общественото му битие. Художественото литературно произведение няма самостоятелно съществуване извън индивидуалното — общественото съзнание. Динамическата му същност обуславя сложните отношения на постоянни (инвариантни) и променливи (вариантни) равнища в битието му. Тези отношения са динамични и ще останат динамични, докато общественото-индивидуалното съзнание продължава да се изменя, т. е. продължава да съществува. „Биографията“ на всяко по-общочовешко произведение бързо би ни убедила в това. От 1736 г., когато Хенмър сериозно уверява, че Хамлет отлага убийството на Клавдий, защото инък трагедията би завършила преди „исконното“ пето действие, до наши дни Шекспировият шедевър е преминал през многобройни, разностранни интерпретации, по които, подобно на зъба на Кювие, може да се възстанови твърде точно идейното и художественото развитие на обществата, в които трагедията е била обект на изследване и тълкуване. А да се твърди, че вариационното реализиране на трагедията вече е завършило, би било, разбира се, наивна, немарксистка самонадеяност.

Към тези предварителни бележки трябва да се допълни — вече от гледна точка на психологията на възприемането на произведението — и обстоятелството, че художествената действителност се продължава, в една или друга степен, в съзнанието на възприемащия и след възприемането на последните знакове на произведението. Това е не само „изживяване“ на произведението, „оставане под впечатление“ от него, но и в истинския смисъл на думата продължаване на художествената действителност вследствие „инерцията“, създадена в съзнанието на възприемащия, при което, естествено,

¹ „Стерн изобщо не е завършвал произведенията си и е умеед да прави това съзнателно“ — В. Шкловский, Художественная проза, Москва, 1961, стр. 289.

силата на художественото въздействие описва рязко нисходяща крива. Имаме работа с продължение на процес, който се извършва и в хода на възприемането — допълване, обогатяване, доразвиване на художествената действителност с неозначени в текста елементи, процес, отдавна известен на европейското изкуствознание (срв. с разсъжденията на Дидро за „антракта“ — допълване, доразвиване на художествената действителност от възприемащия).

4

Горензброените значения на термина завършеност — незавършеност са вече почти „безспорна територия“ в литературната наука. Този термин обаче има и други значения, за жалост нито така ясно определени, нито така безспорни, с което фактически започва въпросът за завършеността на художественото произведение, въпросът за художествената завършеност. Критиците например, когато търсят по-точни оценъчни термини — а от такива термини те изпитват хроническа нужда — често прибегват до определения „завършено — незавършено“ произведение — първото с утвърдителен, второто с отрицателен оттенък, макар че, от друга страна, термини като „загатнатост“, „недоизказаност“ фигурират в утвърдителния раздел на рецензията.

Основната трудност, която поставя въпросът за завършеността на художественото литературно произведение, произтича от обстоятелството, че (1) произведението представлява ограничен във времето и пространството продукт, (2) на активна целенасочена дейност на субекта, (3) „мимезис“ на безкрайната във времето и пространството действителност. Въпросът следователно представлява комплекс от философските въпроси за диалектиката на крайно и безкрайно, част и цяло, за целенасочеността и завършеността на продуктите на съзнателната човешка дейност, без обаче да се свежда до тях, защото спецификата на художественото произведение, към която той се отнася, го превръща във въпрос, чието разрешение трябва да се очаква от изкуствоведите.

Художествената действителност — без с това да подценяваме относителната ѝ самостоятелност — се създава и възприема като комплекс, обобщен и съотносим знак на обективната действителност. Тя не е онтологически затворена, не е „чист интенционален предмет“, както я определя изкуствоведският феноменологизъм, а се възприема на базата на предварителното познаване на известна част от обективната действителност, в отношение на съотносимост — не и тъждественост! — спрямо нея. Един от елементите на това предварително знание е, че обективната действителност е безкрайна или поне (за някои читатели), че е много по-широкообхватна от художествената действителност. От своя страна художествената действителност е крайна, ограничена в определен обхват във времето и пространството — безкрайни произведения няма. Това е първото съществено обстоятелство, което трябва да привлечем в хода на по-нататъшните разсъждения.

Логиката на развитието на художествената действителност и особено състоянието в съзнанието на възприемащия след завършване на възприемането, което по липса на по-подходящ термин не особено сполучливо нарекохме „инерция“ в динамиката на възприемането, е второто съществено обстоятелство. Увлечен от динамиката на развитието на художествената действителност, възприемащият я „доразвива“, обогатява я с детайли, неозначени в знаковата структура на произведението. Особено интересен —

и за жалост особено слабо проучен е този процес след възприемането на финалните знакове на произведението, на завършека му. . . Вследствие на този динамичен ефект въпросът за художествената цялост и завършеност придобива една от специфичните си черти. Частичността на художествената действителност не може да се отъждестви например с частичността на картата на Софийски окръг спрямо картата на България, картата на България спрямо картата на Европа и т. н. (От една статия на И. В. Блауберг във „Вопросы философии“, кн. 4, 1959 можем да заключим, че въпросът е злободневен дори за географите).

От анализа на тия две обстоятелства произтича изводът, че художествената действителност в дадено произведение се възприема като част от една по-широка художествена действителност, от която е подбрана, извлечена в съответствие с определени идейно-художествени цели. Тази по-широка действителност е субективна в битието си — тя е продукт на творческата дейност на автора и се предугажда и изживява като такава от възприемащия. Необорими аргументи в подкрепа на този ход на разсъждение идат от възгледа ни за връзката между художествената действителност, а също така — вече по-конкретно — от психологията на творческия процес: нека само припомним думите на Толстой, че произведението представлява една милионна част от творческите комбинации на автора.

Обясняващи и обяснявани в същия ход на разсъждение са и по-частните факти от рода на този, че в не едно произведение открито се посочва какво художествената действителност продължава да се развива и след завършека му: озлочестеният, ослепен Едип ще странствува из чужбина, Хорацио ще разказва за участва на приятеля си, Разколников ще се „прероди нравствено“, за влюбения в „Дамата с кученцето“ ще започне нов по-щастлив живот, Желяз ще продължи борбата в село Борово и т. н. и т. н. Тук може да бъде привлечен и дори такъв незначителен, но любопитен и неслучаен факт: мнозина автори в миналото, а и в по-ново време са били приканвани да продължат някое свое произведение. Много такива подканяния е получавал например Пушкин за „Евгени Онегин“ — та нали главният герой е жив? — на което поетът отвърнал с шеговитата онегинска строфа:

Вы говорите: „Слава богу,
Роман не кончен — понемногу,
Иди вперед. . .

И така, художествената действителност на произведението представлява част от една по-широка, безкрайна в границите на своя субект действителност, т. е. художествената действителност на произведението представлява отворена система. Това обстоятелство има значение, но не предreshа въпроса за завършеността на произведението. Като една от диалектическите противоположности в художествената завършеност тази отвореност определя относителността на завършеността, но на нея противодействуват други, „центростремителни“ сили, които релативизират отвореността.

В какви насоки се проявява „отвореността“ на художествената действителност?

Сукцесивният характер на художествената литература (последователното и в определен ред възприемане на елементарните знакове на произведението), както и динамиката в тази сукцесия поставят с най-голяма острота въпроса за завършеността спрямо финалния отрязък на произве-

дението и насочват търсенията на изследвачите предимно към него. Примерите, които току-що дадохме, също засягат финалния отрязък и се подвеждат в общата насока на постъпателността в развитието на времето. С подобно ограничаване в рамките на финалния отрязък се върши грешка, която сукцесивността и динамиката само обясняват, но и не оправдават. Ако в границите на своя субект (носител) художествената действителност е безкрайна, а произведението обхваща само част от нея, то художествената действителност на произведението представлява отворена система не само по отношение на настъпателността на времето, но и във всички посоки на общественото време и пространство. „Начало е това, което само безусловно не стои никога след друго. . .“ Откъснато от философската и естетическата концепция на Стагирита, която фрагментната му „Поетика“ представя твърде непълно, това твърдение звучи неубедително, донякъде и наивно, защото — нека вземем примери от доаристотеловата литература — пред описаните петдесет и един ден на Троянската война „безусловно“ стоят десетте години обсада, пред които пък все така „безусловно“ стои приключението на Парис и Елена и т. н. Отиването на Неоптолем и Одисей при изоставения Филоктет (у Софокъл) е предшествувано от изоставянето на героя, обладател на божествения лък, на самотния остров, то пък — от ухапването му от змия. . . Подобни наблюдения е правил още Хораций, който в своето „Поетическо изкуство“ хвали Омир, че не е започнал „аб ово“, както направили неговите подражатели циклиците, които започнали от яйцата на Леда и така прозаизирали, както по-късно ще каже Хегел, Омировия епос. Творческата история на много произведения също подкрепя този ход на разсъждение. Ще припомним само един пример — Толстовия роман „Война и мир“. Започнал художествената действителност първоначално от петдесетте години на своя век, авторът се връща последователно на 1825, 1812 г., за да се спре окончателно на 1805 г.

Началото на художествената действителност на всяко произведение представлява включване, „вдигане на завесата“ пред една по-широка художествена действителност, която вече се е развивала, има свое минало.¹ В поетиката има един термин, а именно *ex abrupto*, с който се означава рязкото, неочакваното въвеждане в събитията на повествованието без предварителни разяснения (експозиция). Като термин, определящ степените различия в рязкостта на въведението, той се употребява със сравнително добре определено и оправдано значение. Погледнато принципно обаче, след като никое начало на произведение не е начало — във времето или пространството — на художествена действителност, то всяко начало е в една или друга степен *ex abrupto*. „А край, напротив, е онова, което по своето естество стои след друго. . . и след него няма нищо друго.“ Вече посочихме, че на базата на познанието на обективната действителност, на базата на логиката в развитието на художествената действителност, на базата на динамичното увличане на възприемащия последният изживява и очаква след завършека на произведението „нещо друго“ — продължението на художествената действителност — събитията, съдбите на епиче-

¹ Много лирически и епически произведения започват с многоточие — например стихотворения на Яворов и разкази на И. Бабел. Още по-често явление е започването на творбата със съединителен съюз или изобщо с думи, които предполагат наличието на предходни изрази. Ето какво пише Е. Еткинд за първата строфа на стихотворението „Езеро“ от Ламартин: „Ламартин придава на тази строфа характер на фрагмент — първият стих, започващ с *ainsi*, не е начало, а като че ли продължение на монолога, който лежи някъде зад границите на стихотворението.“ (Е. Еткинд, Семинарий по французской стилистике, ч. II, Москва 1964, стр. 19).

ските и драматическите герои, изживяванията на лирическия субект и т. н. А има и трето измерение, спрямо което художествената действителност представлява отворена система — нейната ширина или по-точно обществено, природното и субективното пространство. Кръгът от описаните герои, събития, изживявания не граничи с нищото, защото пак на базата на същите обстоятелства възприемащият допуска практически и теоретически съществуването (коекзистирането) и на други герои, събития, изживявания, свързани с описаните в произведението.

Възгледът за произведението като отворена система е изразен, наистина по-образно, в популярната напоследък съпоставка на произведението с айсберг — тъй както надводната, видимата част на айсберга е само малка част от него, така и пряко съобщените в художествената действителност събития са малка част от заобикалящата ги неописана художествена действителност.

Дотук разгледахме първия елемент на диалектичната двойка крайност — безкрайност в художествената действителност.

Съществува реална опасност от правилната предпоставка, че в границите на своя субект — творец и възприемащ — художествената действителност на произведението е безкрайна, че е отворена система, че се възприема като подобрена част от една по-широкообхватна художествена действителност, чието съществуване се предполага в съзнанието на твореца и възприемащите, да се направят nihilistic изводи (каквито наистина са и правени, например от Волф в теорията и Л. Стерн в практиката), че художественото произведение е незавърσιμο и не може да представлява цяло. Груба философска и естетическа грешка! За да стигнем до положително разрешение на въпроса, необходимо е да се спрем на постановките на марксистката философия за част и цяло, крайност и безкрайност, без да пренебрегваме опита и на частните науки. В това отношение естетиката за момента е твърде облагодетелствувана, защото въпросът за част и цяло е злободневен, широко обсъждан в марксистката философия и в много частни науки — физика, биология, география, езикознание, кибернетика (вж. например дискусиата във „Вопросы философии“, 1959). Усилия в същата насока съсредоточават и някои буржоазни философски и частнонаучни направления — неопозитивизъм, физически идеализъм, холизъм, гешталтизъм — и полемиката с тях прави въпроса още по-актуален.

Част и цяло, крайност и безкрайност имат дълга история като философски въпроси — с тях са се занимавали още питагорейците, — но нито обхватът на темата, нито възможностите ми позволяват да се впускам в подробен исторически преглед. Все пак нека се спрем с по няколко думи на възгледите на отделни автори и преди всичко на Аристотел, още повече че вече цитирахмe неговите изказвания по въпроса. Вградени в общата му философска система, съобразени с казаното в неговата „Метафизика“, тези съждения придобиват значително по-друг смисъл от смисъла, който може да им придаде човек, ако се ограничи в рамките на конспективната и фрагментарна „Поетика“. Както в разрешението на други въпроси, така и тук Аристотел е — поне обективно — еkleктичен. Интересната материалистическа догадка, че цялото не е механичен сбор от елементи, а зависи от техните изменения, живее в една антична холистка концепция — че цялото е обединение на части от божествената доматериална форма на ентелехията. (Идеята за ентелехията се подхваща по-нататък в различни модификации и от средновековния витализъм, и от съвременния холизъм на Смитс.) От тези предпоставки и от по-внимателния анализ на „Поети-

ката“ можем да допуснем, че Аристотел говори за начало, среда и край и изобщо за цялост на произведението на базата на обединяващата го идея, която изисква едни елементи и отхвърля като ненужни други.

Сериозни научни приноси към разглеждания въпрос започват да се правят от момента, когато се осъзнава диалектическата взаимообусловеност на част и цяло. Близко до подобни разбирания се оказва Кант, но и той в крайна сметка включва целостта в доопитното познание на съзнанието, и то на принципа на субективния телеологизъм. Значително по-голям е приносът на Хегел, който разглежда част и цяло като диалектически неделими категории, немислими една без друга. Отивайки по-нататък, гениалният диалектик с основание разграничава цялост от цяло — първото е механичен сбор от елементи, а второто вътрешно организиран, структуриран, динамичен комплекс от елементи, чрез който предметът или явлението се обособява от заобикалящата го среда и постига същностната си определеност. В полемика с Волф Хегел е направил няколко кратки бележки и за завършеността на художественото произведение, специално епичното, които са на твърде ниско емпирично равнище и по проникновеност отстъпват на казаното от Аристотел, въпреки че в случая заемката на немския философ от Стагирита е почти дословна: „Индивидът, притежаващ определена цел и стремеж“, е според Хегел обединяващата връзка в произведението. „Ако твърдо се фиксира образът на Ахил и се изтъкне като връзка на цялото, лесно е да се намери началото и краят.“¹

Марксистката философия определя цялото на принципа на структурната организация на дадено множество елементи (съставки). Последните имат сходни функционални или същностни свойства, намират се в динамични взаимоотношения помежду си, при което си влияят взаимно, всички влияещи върху отделния елемент и отделният елемент влияещ върху останалите. В динамиката на тези взаимоотношения се поражда и се налага върху елементите една обща закономерност, нещо качествено ново, което не е резултат от механичния сбор на съставките, онова „нещо повече“, което старите и съвременните виталисти търсят в необяснимото, свръхестественото. А там, където тази структурна организация вече не действа, говорим за относителен край на целостта — предмета или явлението.

Това определение на цялото се отнася и за биологическия организъм, и за атома, и за слънчевата система, и за българското общество, и за стихотворението „Хаджи Димитър“. Пристъпвайки към художествената литература обаче, към него трябва да прибавим и ред специфични признаци. Преди всичко художественото произведение е продукт на съзнателна и целенасочена човешка дейност, което означава, че творец, „демиург“ на организиращата структура е съзнанието. Тази съзнателна активност дава право да заменим неутралното „цялостност“ с активното „завършеност“ и да говорим за целенасочеността като организиращ принцип на произведението. В безкрайната — в границите на своя субект — действителност се обособява една част, която във вътрешната си организация представлява цяло, т. е. елементите ѝ (събития, герои, преживявания, природни описания и т. н.) са организирани в единна целенасочена идейно-образна структура, която те създават и на която се подчиняват. Същност на тази структура е художественият образ, който се изгражда постепенно и обхваща в себе си множество „подобрази“. Целенасочеността се изразява и в това, че най-просто казано, част от художествената действителност поставя из-

¹ Гегелъ, цит. съч., стр. 270—271.

вместен проблем, поражда очакване, а друга част отговаря на проблема, задоволява очакването. (Характерен пример в това отношение представлява нормата за съдържателната структура на сонета, така наречените *pedes-cauda* в катрените и терцините.) Незавършено в художествено-теоретическия смисъл на думата ще бъде следователно онова произведение, в което има елементи, необхванати от общата структура, неподкрепени с обратна двойка на принципа на породено-изпълнено очакване. Реакцията спрямо такова произведение е чувство на неудовлетвореност и по-точно чувство, че нещо липсва, че нещо трябва да се допълни, за да се включат тези елементи в структурата и да се оправдае съществуването им. В подобни случаи пътят към завършеността може да мине не само през допълването, но и през съкращаването на произведението — без в това да има никакъв парадокс.

Художествената завършеност е резултат от уравновесяването и напрежението между две диалектически противоположности: безкрайността на художествената действителност и структурирането на отделни нейни съставки в идейнохудожествени цялости. Завършеността на едно произведение не означава, че неговата действителност е абсолютно затворена в себе си, тъй както отвореността на действителността му не означава, че то не е завършено. Действителността на всяко произведение представлява отворена система, но степенните различия в тази отвореност определят вече доколко то е завършено.

Споменахме, че тази противоречивост в същината на завършеността се разрешава в някои случаи чрез абсолютизирането на една от противоположностите. Грешката очевидно е голяма, но едва ли е много по-голяма от благодушното отминаване край въпроса като „безспорен“, „ясен сам по себе си“.

С въпроса дали вътре в едно завършено произведение може да се обособят други, едно или повече, също така завършени произведения, ще приключим този кратък теоретически екскурс. От философската постановка, че цялото е принципно разложимо на други цели предмети, дедуктивно заключаваме и отговаряме положително — да, може. От друга страна, индуктивно, чрез наблюдения върху художествената практика, се убеждаваме, че и в това отношение художествената литература се подчинява на основните философски закони. В границите на определени произведения наистина може да се обособят подструктури, които, извлечени извън „големите“ произведения, да представляват нови завършени произведения. Това се отнася предимно до творби с по-свободна композиция, с по-голямо смесение на литературнородовите признаци (Гьотевия „Фауст“ например¹), но може да се наблюдава и при творби с много по-стройна композиция. Тук трябва настоятелно да подчертаем, че новополученото произведение следва да се разглежда вече не като част от голямото, а като (относително) ново произведение.

(Както е известно, през последните няколко години в съветския печат се проведе оживена дискусия относно обхвата на художествения образ.² Едната от полемизиращите групи поддържаше идеята за образа-гигант, голям, сложен комплекс, обхващащ цялото произведение, а другата —

¹ Вж. напр. дългата печатна разпра между Пенчо Славейков и Антон Страшимиров за това, дали песента на Маргарита може да се разглежда като самостоятелно лирическо произведение.

² Вж. В. В. Виноградов, *Стилистика*. . . , Москва, 1963, стр. 116—119.

че образът е по-малообхванат и че може да се сведе дори до отделната дума. Явно е, че в тези спорове благотворно влияние би могло да окаже правилното разрешение на въпроса за завършеността.)

С обратен знак възможността за обособяване на „подпроизведения“ се отнася и за творбите, които авторът е възнамерявал да продължи или да разшири. Много от незавършените в биографическия смисъл на думата произведения в художествен смисъл са завършени, защото и в този им вид е постигната единна вътрешна логика, единна целенасочена структура. Ето защо нужно е да се отнасяме предпазливо и критично към опитите да се завършват от други автори незавършени произведения,¹ което изисква дълбоко обхващане на произведението, особено на завършека му, и стремеж към хипотетично приравняване на личността на продължителя с личността на автора. По правило подобни опити са пакостни както за „съавтора“, така и за произведението. В този ход на мисли трябва да оценим като неправилна и практиката на някои наши учители по литература да дават на учениците си задача да продължат „Хайдутин“ на Ботев.

Като прониква в същността на художествената специфика, въпросът за завършеността дава възможност да погледнем на нея от нова страна, да я подложим на нови изследвания, да поставим нови интересни въпроси, например за образа на повествователя (епичен, драматичен, лиричен) като цялост, за ролята на езиковата подструктура — стила за завършеността и т. н. В по-нататъшното изложение на тази статия обаче ще се спрем само на по-частно литературоведския въпрос за начина, по който на възприемания се съобщава, внушава, посочва, че художествената действителност на завършеното произведение е цяло, че в действителността, необхваната от него, структурната организация, както казахме по-горе, престава да действува.

5

В досегашната художествена литературна практика се обособяват два основни типа завършеци. Можем да ги назовем лирически и епически, защото в тях се проявяват някои родови особености на лириката и епоса, без обаче да изпускаме от очи обстоятелството, че те не се появяват диференцирано, само в лирически, или само в епически произведения, и че лирическият тип задължително се предшества от епическия. По-точно можем да ги определим като относително затворен (лирически) и отворен (епически) тип завършек. В случая в „отворен“ и „затворен“ не влагаме значението, с което някои предишни и съвременни² литературоведи употребяват тези термини при описание на композицията на художественото литературно произведение, а просто правим частична аналогия между съдържателната система на произведението с оглед на финалния му отрязък и затворена и отворена система, система съответно с краен и безкраен брой състояния.

1. Лирическият тип завършек, изложен тезисно, представлява копирано или вариационно повторение на начален отрязък от художественото произведение, или с други думи произведението завършва с това, с което

¹ Известен е например фактът, почти безспорно доказан, че жената на Моцарт по някои безкористни и користи съображения е завършила реkvиема на току-що починалия си съпруг.

² Напр. Е. Х о л о д о в, Композиция драмы, Москва, 1957, стр. 39.

е започнало. Повторението поражда у възприемащия предположение, че ако произведението продължи, то ще се развие по същия начин, като (относително) същото произведение. Така съдържанието на произведението образува — по частична аналогия! — в съзнанието на възприемащия затворена система. Затворена система в точния смисъл на думата *фук* няма, първо, поради изложените по-горе принципни съображения, второ, защото повтореният финален отрязък с малки изключения е само част от произведението и частта пред него завършва с друг, с епически тип завършек и, трето, защото начално-финалното повторение внушава, че броят на появите на произведението и действителността му е теоретически безкраен. Въпреки това тази изоморфна аналогия обещава да допринесе, макар и с малко, за разрешаването на проблема, поради което и ще я използваме.

Нека сега разгледаме този тезис по-подробно. Излизаме от твърдението, че в лирическият тип завършек се проявяват същностни родови особености на лириката. Лирическото произведение „описва“, в сравнение с епическото, по-кратък — във времето и пространството — отрязък от обективната — субективната действителност, или с други думи, художествената действителност в лирическото произведение има по-ограничени размери. А добре известно е, че колкото отрязъкът от една система е по-голям, толкова вероятността да се появи той отново — разбира се, относително същ, е по-малка, и обратно. На това обстоятелство, както и на подбора на жизнения материал, се дължи впечатлението, че лирическото произведение описва събития — обективни и субективни — с по-голяма честота на поява. Основните глаголни времена в лирическия и епическият род очевидно се намират в причинна връзка с него и, поддържайки го, хвърлят интересна светлина върху въпроса за повторителността, а оттам и за лирическия тип завършек. И без да разполагаме със статистически данни, можем да твърдим, че основно глаголно време в епическите произведения е минало свършеното,¹ а в лирическите сегашното, като за последните може дори да допуснем, че в тях честотата на поява на глаголи в сегашно време е от порядъка 75—95%. Това, което ни интересува в случая, е, че в съвременните индоевропейски езици функцията на сегашното глаголно време далеч не се изчерпва с означаване на действие, извършващо се едновременно с процеса на съобщението за него, защото значителен дял от неговия семантичен обем заема означаването на *п о в т о р и т е л н о* или *н е п р е к ъ с н а т о* действие, извършващо се в трите темпорални полета — минало, сегашно, бъдеще. По тази причина в някои индоевропейски езици — латински, испански, италиански, английски — покрай „простото“ сегашно се е развило и „актуално“ сегашно време, което означава симултанност на извършването на означеното действие с процеса на съобщението.

Нека сега съпоставим следните три обстоятелства:

1. Съществуват лирически произведения, които завършват с копирано или вариационно повторение на свой начален отрязък. С данни за честотата на това явление не разполагам, но затова пък ето един друг твърде знаменателен факт. Ако поискаме да изброим примерно двадесет или три-

¹ Споменатата по-горе К. Хамбургер с особена настойчивост твърди (цит. съч., стр. 29, 32, 40—49, 71 и др.), че миналото време в епоса няма „екзистенциално“, т. е. реално значение. А въпросът, който логически следва — защо епос се създава предимно в минало време — авторката отбягва да постави. Имаме много основания да допускате, че една от причините за това е именно по-голямата вероятност за повторителност на лирическото събитие и по-малката вероятност за повторителност на епическото.

десет представителни произведения на българската лирика, между включените по всяка вероятност ще бъдат: „Не растат саминки“, „Хаджи Димитър“, „Во стаячката пръска аромат“, „Арменци“, „Градушка“, „Нощ“, „Гора“ (Дебелянов), „Цветарка“, „Сватба“, „Конници“ (Фурнаджиев), „Царевица златна. . .“ (Разцветников), „Ще строим завод“. . . А всички те имат лирически тип завършек.

2. Художествената действителност в лирическите произведения е по-ограничена в обхвата си от действителността в епическите и се съотнася към по-кратки отрязъци от обективната действителност. Описаните изживявания не се съобщават и не се възприемат като еднократни.

3. Основното глаголно време в лириката — сегашното — означава действие повторително или постоянно, актуално спрямо точки в трите полета на темпоралната система на лирическия субект. В езици, в които е развит начин за означаване на „актуално“ действие, симултанно с процеса на съобщението, лирика се създава на „просто“ сегашно време. Затова и не от любов към парадоксите ще кажем, че граматическата „неактуалност“ на сегашното време в лирическото произведение допринася за неговата обществено-историческа актуалност.

Между тези три обстоятелства за оглед на въпроса за лирическия тип завършек може да се проведе хипотетична връзка: копираното или вариационното начално-финално повторение създава у възприемащия впечатление, че след неговата поява произведението със своята действителност продължава да се повтаря и по-нататък, теоретически неограничен брой пъти. Това явление, закономерно свързващо се с родовата същност на лириката, можем да оприличим, както вече направихме, на система, която след известен брой състояния се връща в първоначалното си състояние, за да продължи да се движи по-нататък в същата последователност. Лесно разбираемо е обаче, че сравнението е само частично, че лирическото произведение с такъв тип завършек не е пълен аналог на затворена система, към каквото отъждествяване тази аналогия може да ни подтикне. По-долу, след като разгледаме епическия тип завършек, отново ще се върнем на този въпрос, за да посочим различието между това явление и затворената система с краен брой състояния.

Трудностите при доказването на току-що изложената хипотеза значително ще се увеличат, ако не се съобразим с факта, че „затварящата“ функция на начално-финалното повторение е само една от многото негови функции. Какви са те, поставената тук тема не дава право да обсъждаме, а и наличният изследователски материал едва ли би благоприятствувал за това, защото, макар и съвременната естетика единодушно да приема, че ролята на повторителността в така наречените темпорални изкуства — музика и литература — е извънредно голяма, все още малко е направено за обстойното ѝ изследване.

В разговор за лирическия тип завършек един познайник изказа съмнение в правилността на горната хипотеза, като се позова на случаите, при които начален отрязък на произведението се повтаря не в завършека, а някъде другаде, обикновено към средата му. Творби с подобна конструкция наистина не са рядко явление в художествената практика, но наблюденията върху тях не само че не опровергават, но и подкрепят убеждението, че една от функциите на това повторение е завършващата, защото начален отрязък се повтаря обикновено в преломна точка на произведението, в завършека на някоя съдържателно обособена негова част. Стихотворението „Луди млади“ на Яворов например се състои от две характерно обособени

части (1—9 и 10—13 строфа), отделени една от друга с вариационно повторение на първата строфа, вече като девета.

Към този род случаи се отнася и повторението на началото на строфата в завършека ѝ — „вътрестрофен рефрен“, едно още по-често срещано явление в художествената практика, — което подкрепя относителната обособеност и завършеност на строфичната единица в рамките на произведението.

В развитието на българската лирика честотата на поява на начално-финалното повторение не е постоянна. През последното десетилетие на миналия и първите две десетилетия на сегашния век тя изглежда по-голяма, а след това започва да намалява, за да намалее още по-рязко в най-новата ни лирика. Това очевидно представлява тема за самостоятелно изследване, при което трябва да се проучи и генеалогията на явлениято. От обширния материал, който предлага нашата лирика, подбрах само следния любопитен факт, интересен както от историческа, така и от теоретическа гледна точка. Известно е, че Пенчо Славейков си е позволявал да преправя стихотворенията на баща си, с което е причинил значителни, все още не докрай преодолени затруднения на нашата литературна история. Ето например как е постъпил той със стихотворението „Епилог“: „В ръкописите на Славейкова това стихотворение е без заглавие и само три куплета. Обаче то ми се видя някак недовършено, та аз си позволих, за един вид завършек, да повтора на края първия куплет.“¹ Очевидно начално-финалното повторение е създавало у поета впечатление за завършеност или е било за него знак за завършеност на произведението.

Може ли да има лирически тип завършек в епически произведения? Вече посочихме, че двата типа завършеци не са присъщи само на съответните си родове, тъй както и в едно произведение, в което преобладават признаци от един род, се откриват признаци и от другите родове. Макар и незначителни по брой, епически произведения с характерно изявен лирически тип завършек има. Това са предимно фолклорни произведения — например някои български, руски, ирландски² народни приказки, — в които се проявява известна „игра“ със сюжета. Начално-финално повторение с участието на относително по-малки, по-детайлни мотиви обаче се среща твърде често и в епоса, и в драмата. Хубави примери от епоса предлагат някои от разказите на Елин Пелин („Закъснялата нива“ и др.), а от драмата — Чеховата „Чайка“. Логично е веднага да свържем този факт с всеобщо приетото мнение, че у двамата майстори има подчертан лиризм, тъй както е логично да свържем тенденцията към зачестяване на този тип начално-финално повторение с тенденцията към усиляване на лиризма в епоса и драмата.

С това приключваме наблюденията върху лирическия тип завършек и преминаваме към епическия.

2. Под условното название епически тип завършек тук разбираме финален отрязък на произведението, който като елемент от цялостната структура на произведението, независимо от това дали го съобщава или не, създава впечатление, че с него престава да действа структурната закономерност, която е обединявала в цялост художествената действителност на произведението и че в художествената действителност започва

¹ П. П. Славейков, Избрани съчинения, книга първа. Стихотворения. София, 1901.

² Според М. Friedman, Stream of Consciousness: a Study in Literary Method, Yale, 1955, p. 37.

нешо „ново“, „различно“, което нейният субект — повествовател, лирически и драматически субект — не трябва да описва.

В „епическия“ завършек особено отчетливо се проявява диалектичното напрежение между отвореност на системата и вътрешната организация на цялото, чрез него най-убедително се доказва, че художествената действителност е безкрайна и че в същото време действителността на сполучливото произведение представлява цялост. Отчетливо се проявяват и някои от родовите отлики между лирика и епос — например по-голямата субстанциална ограниченост на лириката — без това да означава, че единият тип завършек е сам по себе си художествено по-ценен от другия.

„Класически“ примери за епически тип завършек представляват ония завършеци — обикновено на големи епически произведения, в които се посочва, че повествователят прекъсва предаването на художествената действителност, защото по-нататъшното ѝ описание излиза извън поставената в произведението цел. „Но тук започва вече нов разказ, разказ за постепенното обновяване на човека, разказ за постепенното му прераждане, за постепенния му преход от един свят в друг, запознаването му с нова, съвсем непозната дотогава действителност. Това би могло да бъде тема за нов разказ — но сегашният ни разказ свърши.“ (Ф. М. Достоевски, „Престъпление и наказание“). Този завършек у Достоевски, както и ред други похвати в неговата романна „техника“, съвсем не са изключение за романа от 19. век. А по свидетелство на Б. Грифцов,¹ такива завършеци има и във френския дореалистичен роман. В един роман от 17. век например авторът, завършвайки произведението си с традиционната, дълго оспорвана и дълго очаквана женитба на героите, отбелязва, че оттук нататък започва семейният им живот, който още не е прието да се описва. (Човек се изкушава да предполага, че за тогавашния романист жененият мъж е преставал да бъде обект, достоен за художествено изображение. . .) Както се вижда, тук освен „класическия“ тип епически завършек действа и друг завършващ фактор, стереотипът на завършека, създаден от частно литературния или общия социалнонравствен момент. Но за това — в следващия раздел на статиата.

Как, на каква основа трябва да се определи същността на „новото“, „различното“, което включихме в горната дефиниция? Ако решим да абсолютизираме нещата, трябва да кажем, че произведението може да се състои само от един елементарен (атомарен) знак, защото дори в поредицата от един и същ знак — а — а — а — а — а — значението му при всяка поява се изменя. „Различното“ и „новото“ можем и трябва да определяме само на основата на целенасочеността на конкретното произведение. Известно е, че в хода на възприемането у възприемащия действуват съвместно два критерия: единият създаден върху приетата, преработена и съхранена дотогава художествена и нехудожествена информация и другият — непрекъснато изграждащ се в хода на възприемането на произведението. За ролята на първия критерий относно завършеността ще стане дума по-долу. Що се отнася до втория, изграждан върху възприетата част от произведението и непрекъснато изменян с всеки нов отрязък, именно той определя целенасочеността на художествената действителност и именно върху него определяме „новото“, „различното“, а с това и завършеността на произведението. Завършекът открито посочва или подсказва, че следващата след него художествена действителност излиза извън структурната целе-

¹ Б. Грифцов, Теория романа, Москва, 1927.

насоченост на произведението. „Подсказването“ се постига чрез влагане на значително повече нови елементи в завършека. В добрите произведения той е преходен момент, начало на излизане от досегашната структура. Това е и една от причините за особено големите затруднения, които завършекът поражда в хода на творческия процес. „Със завършека всички трудно се справяме“ — признава на едно място Дидро. И това „всички“ едва ли е риторична хипербола. . .

Литературоведският опит предлага немалко факти и обобщения в подкрепа на горните изводи. Така например значението, което обикновено се влага в термина „лирическа поанта“, по същество се покрива с определението на завършека като преходен момент към някаква нова структура.

От твърдението за ролята на целенасочеността в конкретното произведение произтичат изводи, може би нежелателни, за онази част от съвременните литературоведи, които на всяка цена желаят да дадат аксиоматично, „точно“ определение на завършеността. . .

Някои свойства на организираната материя на речта в художественото произведение могат да участвуват като спомагателни елементи в изграждането на епически тип завършек. Както трябва и да се очаква, такива явления се наблюдават най-вече в творби в стихова реч. Ето две от тях.

Отдавна е известно, че в завършека на някои произведения в ритмизирана реч стиховият и стихово-съдържателният ритъм се изменя: ритмично редуващите се съдържателни единици, „мотиви“, прекратяват редуването си, обикновено чрез „събиране“, синхронизираната поява на един мотив с определена позиция в ритмемата се прекратява, изменя се звуковата, строфичната организация и т. н. Сред българските лирици най-добре изявено е това явление у Яворов — „Благовещение“, „Нирвана“, „Среднощен вихър“, „Зов“, „Предчувствия“. . . Въпросът е дали една от функциите на финалното изменение на ритъма не е епично завършваща, т. е. дали то не внушава на възприемащия, че след или със завършека започва именно „нещо ново, различно“, което излиза извън целта на произведението. Склонен съм да вярвам, че това е така.

А ето и още един начин, по който стиховият ритъм участва в създаването на впечатление за завършеност. Мнозина музикални и литературни теоретици са на мнение, че след едно или неколкократната поява на една ритмова група появата ѝ в съкратен вид създава у възприемащия впечатление за завършеност. Това все още хипотетично твърдение се подкрепя от наблюденията върху честотата на поява на скъсения стих и мъжка клаузула в завършека на строфата или на произведението. Нека посочим един любопитен документ от историята на търсенията в тази насока, взет от ранните трудове на Томашевски: „Мъжките и женски рими играят различна роля в образуването на ритмически периоди. Показателно е, че стансите в 64 случая от 100 завършват на мъжки стих и само в 36 случая на женски. Цялостните произведения пък завършват в 68 случая на мъжки и 32 случая на женски стих. Очевидно мъжките стихове имат по-голяма възможност да бъдат завършващи.“¹

Някои проби от творчеството на български поети дадоха следните резултати: с мъжка клаузула завършват — у Хр. Ботев 25%, у Яворов „Антология“ 40%, „Безсъници“ и „Прозрения“ 65% (последна редакция), Дебелянов — нехумористични 73,5%, хумористични — 37%, Т. Траянов

¹ Б. Томашевский, Очерки по поэтике Пушкина, Берлин, 1923, стр. 87.

„Български балади“, 1921 г. 94%, Николай Лилиев, „Избрани стихотворения“, 1960 г. — 67% от общия брой на стихотворенията.

Идва ред, на основата на казаното за епическия тип завършек, да допълним и уточним някои положения относно лирическия тип. Вече посочихме, че произведение с лирически тип завършек не е тъждествено на затворена система. Това очевидно е така, защото докато затворената система след определен независимо какъв брой детерминирани едно от друго състояния се връща в първоначалното състояние, отрязъкът от произведението, който предшества начално-финалното повторение, не детерминира неговата поява, или с други думи, между този отрязък и повторението може — принципно — да се въведе нов орязък, което пък от своя страна означава, че отрязъкът, предшествуващ повторението, представлява епически тип завършек. Ето и един малък пример. Често срещан в художествената практика похват е завършването на произведението с отрязък, описващ най-голямото в него емоционално напрежение. У възприемащия се създава впечатление, че от този момент на най-високо напрежение, след като досега то е нараствало, ще започне да отслабва, т. е. ще настъпи „нещо ново, нещо различно“. Това се отнася и до завършека на Яворовото стихотворение „Арменци“. След като в предпоследната строфа семантично-емоционалното градиране е достигнало връхна за стихотворението точка, авторът го прекъсва и възвръща — чрез вариационно повторение на първата строфа — началното състояние на изживяването, което може да предполагаме, създава впечатление за негова многократна повторителност.

Следователно лирическият тип завършек се появява винаги предшествуван от епическия. От аналогията със затворената система и нейното възвръщане в първоначалното ѝ състояние можем да използваме тъкмо това връщане, свързвайки го със създаване на впечатление, че системата ще продължава да преминава през същите състояния. И колкото и голяма да е — поне от пръв поглед — отдалечеността между художествените явления и принципа за затворената система, от тази аналогия не бива да се отказваме — не обектът, а резултатът от сравнението решава неговата стойност. Когато пък се насочим към изследване на психологията на лирическото творчество и възприемане от гледна точка на цикличността (лириката и кръговия импулс), аналогията със затворената система ще стане не само удобна, но и наложителна.

В последно време е станало едва ли не мода авторите, които правят аналогии със затворената система, да напомнят, че „кръгът“, който тя описва, не е „порочен“ или „омагьосан“ — определения, много често свързани с думата „кръг“. Въпреки че подобно напомняне в случая едва ли е нужно, ще се спра с няколко думи на този въпрос. Липсата на абсолютна адекватност при повторителността в природата и обществото — включително и в психическия живот на личността — е първото, дедуктивно доказателство, че съдържанието на начално-финалното повторение е различно при двете му появи, дори когато е копирано. И, вече по-конкретно, съдържанието на повторението е различно поради това, че то се намира в различни позиции в структурата на произведението, което ще рече, че отрязъкът между първата и втората поява на повторението със своята целенасоченост изменя (обогаत्या, обосновава и пр.) съдържанието на финалното повторение. Би било абсурдно наистина да се твърди, че авторът създава произведение, за да повтори в завършека му с ъщ и я начален отрязък. (Тук вероятно се крие и една от причините за поява на варианти във фи-

налото повторение.) Същото се отнася и за въображаемото произведение, което следва след финалното повторение. А както е вярно, че при всичките тези повторения липсва абсолютна адекватност, така е вярно, че в тях остава и нещо инвариантно. Какво в такъв случай представлява въображаемото произведение? Въпросът е твърде интересен. Смътни догадки за някакво спираловидно движение могат да се направят, но засега да се отива толкова далеч е все още неразумно.

6

Изброените по-горе носители на впечатлението за завършеност не претендират за всеобхватност. Сравнително по-пълното им изброяване вероятно би представлявало доста дълъг списък. Тук, в завършека на статията, ще отбележим още два от тях.

1. Нека се вгледаме още един път, вече във връзка с въпроса за завършеността, в стихотворението на Пенчо Славейков „Спи езерото“. Да се търси в него лирически тип завършек е немислимо, а епически — твърде трудно, макар че, както ще видим по-долу, напълно възможно и необходимо.

Ако Славейков — син е оценил бащиното си стихотворение „Епилог“ като незавършено, защо да не подложим на същата оценка и неговото собствено стихотворение? Какво убеждава възприемащия, че, най-елементарно казано, стихотворението завършва там, където трябва? Че не се нуждае от още една, две или повече строфи?

Специално в този род случаи трябва да се отчете действието на фактора, който обуславя несъмнено по-голямата краткост на лирическите произведения спрямо епическите и драматическите. Описваното в лирическото произведение изживяване е в по-големия брой случаи мисловно-емоционално безконтрагентно, т. е. не му е противопоставена вътре в произведението неговата обратна „двойка“ — бодрост — потиснатост, сподойствие — възлнение, оптимизъм — песимизъм и т. н. Такива произведения не трябва и практически наистина нямат голям размер, не само защото той би противоречал на жизнената истина — действителността и животът на личността могат да бъдат относително безконтрагентни само кратковременно, но и защото дългите лирически произведения биха действовали силно ентропизиращо¹ върху съзнанието на възприемащия. Всеобщо приет е фактът, че степента на организираност на системата на произведението е по-ниска от степента на организираност на системата на неговия възприемащ. Ето защо в хода на възприемането наред с въздействието на произведението протича и обратен процес — защитна антиентропизираща реакция на по-сложната система спрямо по-простата. Частен случай на тази реакция е съпротивата на съзнанието към стиховия ритъм, така наречената „антирезонансна защита“, с която, както сочи докладът на Ю. Кнорозов „За изучаването на фасцинацията“, изнесен на конференцията в гр. Горки в 1961 г., в последно време съветските учени усилено се занимават. (Показателно е, че поетите открай време са долавяли тази особеност на съзнанието и са търсили начини да я преодолеят.) Разбира се, особеност на съзнанието и са търсили начини да я преодолеят.) Разбира се, в различните моменти на възприемането силата на антиентропизиращата реакция далеч не е еднаква. Въздействие и противодействие в рамките на художественото възприемане влизат в динамично равновесие — най-слабо е противодействието в началото, след това се усилва успоредно с

¹ В смисъл намаляващо степента на организираност.

усилването на въздействието, за да стигне до момент, в който динамичното равновесие се нарушава и възприемащият в търсене на тъкмо онова „нещо ново, различно“, очаква и завършека на произведението. Антиентропичната реакция на възприемащия е един от съществените елементи на епическия тип завършек. Най-характерно тази реакция се изявява при лириката — затова се и спряхме на лирическо произведение, — но разликата с останалите родове е количествена, не същностна.

2. Начинът, по който бе тълкуван по-горе въпросът за завършеността, изисква да отделим вниманието на ролята на предварителната ориентираност на възприемащия относно мястото на завършека, която по логиката на казаното, има голяма важност.

Един от източниците на тази ориентираност е художественото възпитание на възприемащия, т. е. възприетата, преработена и съхранена художествена информация и изобщо информация, свързана с изкуствоведски проблеми.

Възприемащият може например да бъде подготвен за завършека на произведението чрез очакване на съдържателни сходства между него и други произведения, възприети дотогава. (Вж. по-горе случая, посочен от Грифцов.) Една диахронна типология на сюжети и сюжетни ситуации в световната или някоя национална литература за определен период от време ще даде вероятно доста висока степен на еднотипност. Ето защо, интересно би било да се проведат анкетни наблюдения как се приема завършекът на едно произведение с висока степен на еднотипност от хора с различно художествено възпитание.

Във връзка с тази еднотипност важно е също така и обстоятелството, че у възприемащия може да съществува повече или по-малко ясно определен стереотип за размера на различни родове, видове и пр. художествени произведения. Като оставим настрана филма, чийто размер (90—120 мин.) се определя в повечето случаи от нехудожествени „стандарт“, възможно е да се определят средностатистическите или тъй наречените „басейнни“ размери в множество произведения, групирани според тяхното време, място, род, вид и т. н. Предварителната нагласа на възприемащия спрямо тези размери безсъмнено участва в процеса на създаване впечатление за завършеност.

Такава нагласа създава и определеността на броя на стиховете в някои „форми“ — сонет, рондо, триолет и др. Тази определеност поддържа впечатлението за завършеност и когато възприемащият е предварително осведомен за „формата“ на произведението, и когато в края на възприемането я осъзнае. (В музиката „формалната“ определеност играе значително по-голяма роля.)

И най-сетне, писмената система, чрез която се съхранява и предава огромната част от съвременното лично художествено литературно творчество, също допринася за предварителното ориентиране и подготвяне на възприемащия за завършека на произведението — с поглед, дори неволно, обхващаме размера на стихотворението, пак неволно (но за жалост не винаги) изчисляваме броя на оставащите страници на романа...

Що се отнася до случаите, при които произведението нарушава „финалния“ стереотип на възприемащия, т. е. завърши неочаквано бързо или продължи неочаквано много, при тях наистина могат да се наблюдават интересни положения (понякога и малко конфузни, както се случи веднъж на представление на Шилеровата „Мария Стюарт“). Такива случаи се отнасят предимно към въпроса за предиктабилността (предсказваемостта)

в изкуството, въпроса за изпълненото и неизпълненото очакване, но от тях могат да се направят и полезни изводи за ролята на „страничните“ фактори в създаването на впечатление за завършеност и същността на това впечатление.

7

Ако някога Дидро е казал, че завършекът на произведението е най-трудната и най-зле изпълняваната част в работата на твореца, днес с не по-малко основание можем да пренесем това твърдение от практиката в теорията. Превръщането на едно явление от „очевидно“, „разбиращо се от само себе си“ в теоретически проблем, очакващ дискурсивно разрешение, нерядко се съпровожда от една нежелана реакция, опасенията си от която бих искал да споделя в завършека на статията. Докъде биха ни отвели, ще запитат може би някои, въпроси от рода на: „Какво е отношението между отделните трагедии в старогръцките трилогии? Какво представлява „Едип цар“ спрямо „Едип в Колона“? Завършено произведение ли е „Ад“ от Данте и ако е, какво представлява „Божествената комедия“ в цялост? Какво означават последните стихове на романа „Евгени Онегин“:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Възприемаме ли „Хайдуту“ на Ботев като незавършено произведение? Защо при анкетиране на студенти филолози върху непознати стихотворения, ако стихотворението се прочете без последните една, две или дори повече строфи, анкетираните не винаги реагират спрямо него като незавършено? Че въпроси от този род могат да доведат до нихилистични изводи — да се говори за завършеност на художественото литературно произведение или пък да се търсят закономерности в завършеците на множество произведения е безсмислено — е тъкмо опасността, която поражда загриженост. Защото след благодушното и непретенциозно доволствуване върху все още смътните термини „завършено“ и „самостоятелно“ произведение, това отношение към въпроса е най-вредно и дезориентиращо.

Нихилизъм, какъвто — обективен! — можем да намерим в думите на Гьотевия Тасо, който каза за поемата си „Освободеният Ерусалим“:

Ich weiß zu wohl, noch bleibt es unvollendet,
Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte

(Зная много добре, че тя е още незавършена, макар че би могла да изглежда завършена — „Тасо“, I д., 3 карт.). — този нихилизъм може да се прояви не само в литературната теория, но и в практиката. Известно е, че първият роман на Стерн „Животът и мненията на Тристрам Шенди“ (60-те год. на 18. век) „завършва“ с началото на „историята за белия бик“, а последното изречение на втория му роман — „Сантиментално пътешествие из Европа“ — е дори синтактически незавършено. Като знаем склонността на Стерн да пародира и да се подбива с похватите на съвременния му роман, можем да допуснем, че тези интересни явления в историята на световната литература имат завършеци тъкмо защото авторът не е вярвал в разумната възможност да се завърши художественото литературно произведение, тъкмо защото е искал да се надсмее над изкуствеността на завършеците на съвременната

му повествователна литература. Но ако читателите, литературната история и теория оправдават и справедливо оценяват този „шендизъм“ на Стерн, никой не би го оправдал в дейността на литературния теоретик. Без да се задоволяваме с постигнатото досега, имаме всички основания да вярваме, че въпросът за завършеността се поддава на обобщено научно описание. И това е вяра във възможността литературознанието да бъде наука.

Накрая ще си позволя да напомня някои явления в структурата на музикалното произведение.

1. Редица произведения или техни части завършват с начално финално повторение (вж. рондо формата).

2. Редица произведения завършват със събиране на мотиви (стрето).

3. Завършекът на долния или горен опорен тон е задължителен за много дълъг период от развитието на европейската музика.

4. Редица произведения завършват със смяна на лада.

Дали явления от този род не подсказват и не изискват обединяване на усилията на литературната и музикалната теория при разрешаване на въпроса за завършеността? Може би по този начин двете науки биха се подпомогнали взаимно и биха извели понятието завършеност на по-високо равнище, по-близо до равнището на общата теория на изкуството.

Тогава и завършекът на тази статия с още по-голямо основание би могъл да се нарече относителен.