

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАТА ДИЛЕМА ПРЕД СЪВРЕМЕННОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

ПАРАЛЕЛНИ ПРОБЛЕМИ В РАЗВОЯ НА СЪВЕТСКОТО И НА БЪЛГАРСКОТО
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Атанас Натеv

Дългогодишният изключителен интерес, проявяван у нас към съветското литературознание, не подлежи на никакво съмнение. За представителите на марксизма в предишните няколко десетилетия той е толкова очевиден, че надали ще може да се посочи поне един въпрос от методологическо естество, който да ги е занимавал и който да не е бил преди туй разискван в съветския литературен живот. Това е толкова лесно обяснимо, че е достатъчно просто да се припомним.

По-голямо любопитство биха представлявали навярно констатациите за проникване на гледища и мнения на съветската литературна теория, история и критика сред представителите на нашата култура, които са странели от марксизма, не са го признавали или дори са се опълчвали срещу него. Ако не искаме да се разпростираме върху заемките от Плеханов и от „марксистическата социология на литературата“, които при по-внимателно вглеждане могат да се открият в съчиненията на видни или недотам известни представители на „позитивисткото“ начало в нашето литературознание, бихме се натъкнали на пример на такъв недвусмислен факт, какъвто е полемиката на Владимир Василев срещу Тодор Павлов (сп. „Златорог“, г. XXII, кн. 1, 2, 4 и 5-та). Най-значителният представител на „вкусовската“ критика у нас пише срещу най-известния български марксистически теоретик на литературата, като се позовава не само и дори не толкова често на своите неокантиански протوماйстори, колкото на цитати от съчинения на съветски литературоведи. Това може да е обикновен полемически трик, но и като такъв той е твърде показателен. Съвсем близко до ума е, че ако редакторът на „Златорог“ е искал да покаже своята осведоменост относно тенденциите в съветското литературознание и дори да изтъкне известна търпимост към неговите гледища, за да прикрие своята нетърпимост към българската марксистическа критика — всичко това се дължи на популярността, на която се е радвало това литературознание у нас и през най-тежките години.

Подобни факти, които по пряк, косвен или чак по негативен път ще ни разкрият връзките на българското литературознание със съветското, има не един и два. (Неотдавна наш литературовед например се натъкна случайно на факта, че още през 30-те години един неизвестен български буржоазен професор по литература е заимствувал и разпространявал усърдно гледището на Бахтин върху творчеството на Достоевски.) И нашата литературна мисъл няма да загуби нищо, ако издирва, събира и разяснява подобни любопитни

обстоятелства. Оттук обаче ще е неуместно да се прави изводът, че подобна издирваческа и систематизаторска работа е най-подходящата, а още по-малко пък — единствено подходящата форма да се изследва и поддържа близостта между българското и съветското литературознание. Констатирането на успоредната сходни факти би имало научен смисъл едва след като се разискват и решават успоредната еднакви въпроси, които са вълнували, а най-често и днес все още вълнуват тружениците на литературната наука в двете страни. Тук става дума за теория, т. е. за поток от мисли и умопостроения, а не за „свършени факти“. И макар теорията да е също податлива на развой, тя много често ни изненадва с това, че, доведен до своя връх, нововъзприетият възглед върху природата и своеобразието на изследваните явления засилва, вместо да притъпява интереса ни към някои предишни гледища, които сме сметнали уж „опровергани“ и окончателно „отхвърлени“.

Какви основни проблеми наследихме от сходното развитие на българското и съветското литературознание? Някога половин столетие не е стигало само за дешифриране на една нова хуманитарна идея. Може ли да се каже, че интензивните полустолетни усилия на марксистическото литературознание са довели до един завършен цикъл ако не спрямо осветляването на световноисторическия литературен процес, то поне спрямо методологията на неговото изследване?

Тези два въпроса ни задължават не да проявим антикварски интерес към полустолетното минало, а да обърнем внимание на неговите главни, още жизнени тенденции и противоречия. С помощта на тези два въпроса ще избегнем подробностите, за да се спрем на онова, което тепърва ще ни създава неизбежните грижи на творческия напредък.

Да отгърнем за тази цел най-последните книжки на съветското списание „Вопросы литературы“. Ако това са кн. 1-ва и кн. 2-ра за 1967 г. например, ще се натъкнем да две като че ли несъвместими, най-малкото — несъзвучни с елементарната логика позиции относно съчината на марксистическата методология в литературното изследване. И ако все пак противоположестването им е напълно естествено и нормално, това се дължи очевидно на обстоятелството, че те отразяват една реална методологическа дилема в съвременното литературознание. Но за какво става дума?

В книжка 2-ра е поместена статия върху „Социалиологизмът в съвременното буржоазно литературознание“. И основната мисъл, която авторът застъпва в нея, би могла малко опростено, но доста вярно да се перифразира така: Засилващият се интерес към социологическите проблеми в съвременното западно литературознание събужда надеждата, че мнозина от неговите представители неволно и плахо (като Л. Голдман, да речем) ще се доближат и до марксистически методологически положения. Мълчаливата предпоставка на автора на посочената статия е, че силата на марксизма, неговите шансове да прониква все повече в литературознанието са свързани предимно с научно-социологичния подход към художествените факти. Разбира се, всеки съвременен литератор е достатъчно поучен от крайностите на вулгарния социологизъм, за да е нужно да бъде предупреждаван в това направление. Но оттук още не е ни най-малко заплашено убеждението, че думата на марксизма тежи най-вече когато следва да се установи връзката на произведението със социалната действителност. И това убеждение се споделя не само от Томас Мъйроу или от Емил Щайгер, а и от мнозина представители на марксистическото литературознание.

„Всъщност — се казва в споменатата статия — на Запад влиянието на марксизма в литературната наука расте, а не спада. Явно проличаващият и в кръга на теоретиките, които не излизат извън рамките на буржоазния свето-

глед, интерес към социологията на литературата довежда, както виждаме, макар и само някои от тях до съприкосновение с марксистическото литературознание.¹

Едва ли щеше да е нужно да припомним убеждението на мнозина автори за социологията като най-надежден път за проникване на марксистическата методология в съвременното западно литературознание, ако само месец преди това в същото списание не се появиха няколко статии на сериозни съветски литературни от по-младото поколение, които недвусмислено изразиха гледището, че изграждането и прилагането на научна методология са свързани изключително със структуралното изследване.² При това те се позовават настойчиво на мисълта на Маркс, че „една наука ще достигне само тогава съвършенство, когато ѝ се удаде да се ползува от математиката“ (пак там, стр. 93).

Разбира се, прекалената подозрителност би могла да припише на младите съветски литературоведи, възраждащи традициите на „структуралната школа“ от 20-те години, едно „фасадно“ възприемане на марксистическата терминология. Вместо в тяхна полза, в техен ущърб би могло да се изкористи обстоятелството, че структурният метод се използва усърдно не само от западни литературни, проявяващи търпимост към марксистическата методология, но и от автори, стремящи се тъкмо чрез „феноменологията“ или „семантиката“ да прокудят всяко влияние и всякакъв шанс за „намеса“ на марксизма в литературната наука. Но бихме ли имали днес право да съживим предубежденията отпреди няколко десетилетия и да приемем, че границата между марксистическото и немарксистическото литературознание минава между социологическия и гносеологическия, от една страна, и „формалния“ („структуралния“) метод на изследване — от друга?

Трябва дебело да се подчертае, че отговорът на този въпрос не предполага просто „етикетирането“ на някои актуални явления в теорията, историята или критиката на художествената словесност. Той засяга по същество не толкова миналото, колкото бъдещето на марксистическата методология в литературната наука. Сега участниците в дискусиата „за“ или „против“ структуралния метод на изследване не си служат с изобличителните „етикети“, така охотно използвани от техните предшественици. Сега няма поддръжници на стария социологизъм, нито пък „структуралистите“ са останали непоучени от формалистическите „забегки“. Но това ни най-малко не отменя основната дилема, която десетилетия наред стои открита пред марксистическото литературознание и която е вече явно назряла за дневния ред на нашите обсъждания. В какъв смисъл?

Що се отнася до отношението на структуралната школа от 20-те години към марксизма, не е излишно да припомним мнението на някои днешни западни литературни. От няколко години насам съчиненията на съветските теоретици и критици от Опояз се провеждат и разпространяват усърдно в редица западни страни. За да не се разпростират върху излишни подробности, ще се позволам на статията на Анатоли Трактор в напредничавото австрийско списание „Tagebuch“ („Tagebuch“ Н. 11—1966) върху Виктор Шкловски. В тази статия е обобщена твърде сполучливо реакцията на литературоведската общественост от немската езикова област към „новотооткрытата“ школа на съветските „формалисти“.

„Получи се необичайно стъписване — отбелязва А. Трактор: — значи много от онова, което днес се приписва на авангарда и се смята връх на кри-

¹ Я. Елсберг, Социологизм в современном буржуазном литературоведении. Ж. Вопросы литературы. 11-й год. изд. (1967), № 2, стр. 43.

² Срв. дискусиата в книжка I-ва на Вопросы литературы, 1967 г., стр. 73—122.

тическо майсторство, е съществувало още през 20-те години.“ Едва след като се запознаят с произведенията на Шкловски и други автори от Опояз (на които за първи път след войната в Западна Европа се обръща внимание посредством една книга на английски език, написана през 1955 г. от Виктор Ерлих и превеждана напоследък на останалите „ведущи“ европейски езици) днешните литературни разбират, че първенството на „главния представител на тази школа в САЩ и въобще на Запад“ Роман Якобсон е в много отношения проблематично. Той се е възползвал и от лихвите на това, което не само по отношение на „практическия език“, но и на художествената тъкан на произведението бе прилагано с не по-малко вешина от Шкловски, Якубински, Айхенбаум, Жирмунски, Тинянов и пр. Така отбелязаният още навремето и не без ирония от Медведев „доморасъл характер“ на руския структурализъм се оказва днес основание да смятаме Опояз родоначалник на ново направление в съвременното литературознание.

По-любопитно е за нас обаче следното: Анатоли Трактор, в противовес на старите социологисти и на някои по-късни автори (като А. Бушмин например¹), не приема, че — макар в своя генезис да е подхранвана с теоретически доводи и от идеалистически учения — съветската структурална школа се е развивала в страни, а още по-малко пък против усилията за осъществяване на научен, марксистически подход към литературата. Напротив, тя е била в кипежа на конструктивните литературни спорове. Без нейния принос не можем да си представим нито настоящето, нито бъдещето на съветското литературознание.

По-нататък ще стане за кратко дума как самите представители на така наречения „формализъм“ са схващали оспорваната от опонентите им съгласуемост с марксистическата методология на литературната наука. Но доколкото могат да съществуват подозрения, че тогава те са целели само да отбиват обвиненията на социологистите и да намерят някакъв привиден контакт с „духа на времето“, изтеклите десетилетия ни заставят днес да погледнем на въпроса много по-сериозно. Нека не обърнем внимание на убеждението на Ал. Кемфе за „интелектуално опосредствувана връзка“ между структуралистите през 20-те години в Съветския съюз и марксизма. Но ако ги изключим от естествения (и тъкмо поради туй противоречив) процес на съветското литературознание, как ще си обясним интереса към тях от страна на млади автори, които не проявяват ни най-малка склонност към мъдрословието на Хилдебранд, Валцел, Дибелиус и пр. и искрената принадлежност към марксизма на които може да се оспори само от тесногърдие? Защо мнозина надеждни учени ценят в съветското литературоведско надследство тъкмо и преди всичко изследователските резултати на Шкловски, Жирмунски и т. н.? От теоретическо лекомислие ли? Или от желание да разширят терена на марксистическото литературознание?

¹ В статията си „Методологическите задачи литературоведения“ (в сборника „Вопросы методологии литературоведения“, Москва—Ленинград, 1966 г.) А. С. Бушмин отбелязва със задоволство, че „и формализмът и вулгарният социологизъм претърпяха поражение като едновременно несъстоятелни“ (стр. 6, курс. м.). В желанието си обаче да предпази младите съветски литературни от заблудата, че структуралната школа през 20-те години имала никакви заслуги за съветската литературна наука, Бушмин се притовопоставя тихомълком на собственото си твърдение за едновременно несъстоятелност на двете течения. Той обявява „опоязовщината“ за явление деконструктивно, напълно враждебно на марксизма, възпрепятстващо развитието на научната методология, докато вулгарният социологизъм бил все пак опит, макар и не съвсем удачен, за овладяване на такава методология (стр. 13). Вярно било, че „формалистите“ нанасяли понякога сполучливи удари на вулгарните социологисти, но тази критика била „отдавна, а не отявяво“ (любопитно е, как Бушмин си представя една по-лява методологическа позиция от тази на вулгарния социологизъм), тя била насочена не срещу вулгаризацията на марксизма, а срещу самия марксизъм!

... Ала ето че неволно и ние отделихме на „етикетирането“ повече внимание, отколкото му дължим. Съвсем очевидно е, че като л о г и ч е н резултат от полустолетното развитие на марксистическото литературознание сме изправени пред една методологическа дилема, която няма да бъде решена или омекотена с нейното премълчаване. Къде прозира бъдещето на литературната наука — в усъвършенствувания социологичен метод на изследване ли или пък в застрахованото срещу формалистически увлечения структурално описание? А може би в необезпокояваното им съжителство или дори в някаква хибридна „трета“ методология?

Мисля, че не би било излишно да си припомним някои обстоятелства от недалечното минало, както и да разгледаме характерни явления в днешното литературознание с оглед на тези въпроси. Естествено, в статия с толкова ограничен обем не е възможно да се прави обзор на отделните възгледи и теоретически предложения, а още по-малко пък да се долавят нюансите в методологическата позиция на един или друг литератор. Схематичното представяне на отделните течения (по-точно — на различните подходи към художественото творчество), ще е, струва ми се, оправдано, стига да съумеем да очертаем достатъчно убедително дилемата, чието по-нататъшно обсъждане предполага развоя на марксистическата литературна наука. Надявам се освен туй, че за българския читател ще бъде лесно да намери аналогия в нашето литературознание на онези методологически увлечения и възгледи, които тук ще се илюстрират чрез светски автори, тъй като у тях социологизмът или гносеологизмът, структурализмът или историко-описателният метод се проявяват в несравнимо по-завършена форма. Причината? Много просто — непостижимата за нас мащабност на светската наука.

*

Как впрочем могат да се групират методологическите схващания в полустолетното развитие на светското литературознание?

Когато през 1936 г. М. Розентал издава публицистичната си брошура „Против вулгарной социологии в литературной теории“, за него вече като че ли не съществува нуждата от научно обяснение. Той „разграничава“ и обвинява. Една страница е прелистена, едно заблуждение — „превъзможното“. Но с цената на какво? Нещо ново ли се допринесе за марксистическата методология в литературната наука? Премахнати ли бяха ферментите, от които може да се развие друга крайност?

Не, ни най-малко. От книжката на Розентал, както и от всички публикации против вулгарния социологизъм по това време, проличава само едно: че е била вече осъзната гибелността на гледището, което превръщаше общите закони на социалното развитие в критерий и на литературната история. Нито един от тогавашните критици на вулгарния социологизъм между марксистите обаче не изрази съмнение относно валидността на тези закони за литературния процес. Свадата им със „социологистите“ имаше следователно само едно основание: възстановяване на междинните, на опосредствувашите звена, които запълват разстоянието между художествената творба и икономико-политическите факти. Но нима предишните социологисти бяха против „междинните звена“, нима ги пренебрегваха напълно?

Научната добросъвестност ни задължава да изтъкнем, че вулгарните социологисти в естетиката не винаги приличаха на портрета, който им бе изрисуван впоследствие, и не толкова се отличаваха от някои свои критици, колкото може първоначално да се помисли.

Нека въпреки се спрем на две изказвания, взети от книгата на В. Фриче „Социология искусства“ (Москва—Ленинград, 1926 г.): „Когато буржоазията бе вече завзела властта и се почувствува обособена класа, нейното изкуство започна да става „чисто“, т. е. да се превръща все повече в самоцелно наслаждение и да си поставя за разрешаване формални задачи“ (стр. 30).

Нима не бихме срещнали подобно твърдение в трудовете и на някой наш автор, прозрял отдавна „вулгарността“ на стария социологизъм? А — което е по-важно — мигар изразената в горния пасаж мисъл е лишена от всякаква осн ователност?!

Много лесна би се оказала критиката срещу социологизма и той наистина нямаше да се нуждае от обяснение, ако неговите откошелни представители в съветското литературознание и не много отдавнашни — в българското, бяха забравили напълно, че художественото творчество е обществена дейност, най-отдалечена от своята икономическа база. Но — уви! — социологистите не са имали доброто желание да улесняват по-късните си критици. Споменатата своя книга В. Фриче — всепризнатият глава на „школата“ — започва с твърдението: Плеханов и неговите следовници са могли н а п ъ р в о в р е м е да си поставят единствено задачата да наложат непознатото преди гледище, че изкуството — „тази толкова отдалечена от икономическата база област се определя в своето битие и развитие с желязна необходимост от социално-икономическите тенденции“ (стр. 10, курс. м. — А. Н.). Едва по-късно шели да се проучат конкретните форми на тази зависимост.

Виждаме, че и в разгара на „вулгарно-социологическия“ поход към изкуството се е държало сметка за „междинните звена“. Но защо тогава се е стигало до крайностите, които ни карат днес да представяме тази школа в карикатурни изображения? Ето, в същата книга на Фриче, редом с отделни мисли и съждения, които могат спокойно да се включат и в съвременен научно съчинение, се срещат много често и такива „гледища“: „В живописата на Веласкез, в неговите портрети на кралското семейство преобладава жълтият фон — смекченото злато, което съответствува на западащото състояние на испанския абсолютизъм“ (стр. 187).

И това звучи почти като кошунство с изкуството — да се свързва фонът на Веласкезовите платна с финансовото и политическото състояние на испанския двор. Ала защо старите социологисти забравяха собственото си предупреждение за „отдалечеността“ на литературата и изкуството от икономическата база, за „междинните звена“, посредством които се осъществява обусловеността?

Сега много от оценките и съжденията на старите социологисти ни звучат като брутална присъда. Но тези автори — вдъхновени от една мисъл на Плеханов — виждаха себе си не в позата на съдници, а на занимаията си и не мислеха да придават значение на „предписания“. Те се стремяха към н а у ч н о о б ъ а с н е н и е на литературния процес.¹ И дори да са вървели срещу собствените си намерения, н и е днес им дължим такова обяснение. Що се отнася до укорите и до съдийските обвинения — те вече им бяха върнати стократно олихвени.

Разбира се, в настоящата статия бихме могли само частично да засегнем въпроса, защо вулгарните социологисти не можаха да избегнат крайностите, след като имаха съзнание за грозящата ги опасност. А за наличността на подобно съзнание говорят не само общите твърдения за отдалеченост на художествения дял на надстройката. Говорят преди всичко усилията на повечето от тях да

¹ Срвн. В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения. Москва—Ленинград, 1930 г., стр. 5 и сл.

очертаят опосредования път, по който икономическата база определя „в края на краищата“ художественото творчество. Така Н. Бухарин предлага на литератора-социолог да се занимава не просто с икономиката, а със *стила* на икономиката в известен исторически отрязък от време, след което да *разглежда стила* на идеологията, за да стигне най-накрая до *стила* на художествената творба. Като обобщава съображенията на много социологисти от това десетилетие, П. Н. Сакулин съставя цяла схема с вложени един в друг и намаляващи мащаба си правоъгълници, които трябва да онагледят усложнената съподчиненост в следния ред: социално-икономическа среда, културна среда, литературна среда, литературна школа, писател, творба.² Разбира се, не са рядкост и „вътрешновидовите“ дискусии. В. Переверзев ще се възпротиви решително на Г. Лалевич, загдето писателевата личност е вмъкната в поредната на „междинните звена“. Това било възраждане на банкрутиралата биографическа школа. Друг (И. Маца) ще се опита да продължи стъпалообразната схема и до „вътрешността“ на творбата — непосредствената среда ставала „съдържание“ на образа, което на свой ред обуславяло конкретната му форма. И така нататък. Нюансировката на тези възгледи не е наша задача. Важното е, че желанието на „вулгарните социологисти“ да се предпазят от вулгаризаторството е не по-малко категоричен факт и от най-големите им изнелвания в конкретните оценки и заключения.

Обяснението на това раздиращо противоречие, на което социологизмът дължеше незавидното си бъдеще, се корени в неговия изключително важен стремеж към *монистически* възглед за природата на литературата и изкуството, към една *конструктивна* методология. Тук той нямаше никаква вина. Това бе толкова негова беда, колкото и негова *заслуга*. Прибързал с решението си да „обяснява“ художествените факти, преди да осъществи намерението си относно една монистическа методология, той бе обречен на „анатемосване“ в следващите десетилетия; но и на... потайно подражаване.

В своята последна, приживе подготвена за печат и посмъртно издадена книга „Проблемы искусствоведения“ Фриче се спира подробно на така наречената от него „аритметическа социология“. Неин представител той е открил в лицето на Ф. И. Шмидт. Какъв *и* е порокът? — Това, че повтаря позитивистическата теза, която не различава основните от допълнителните фактори за развоја на изкуството и идеологията. А наука за художественото творчество ще се създаде едва след като бъде открит критерият за степенуване на външните фактори, за различаване на повече от по-малко съществено и особено пък — от несъщественото. И тъкмо тук социологистите от рода на Фриче виждаха своето мисионерство — да приложат монистическия възглед и в изкуствознанието. Какво можеше да им попречи? — Единствено непригодността на възгледа, с който Плеханов проникваше в целокупната обществена история, към зигзагите на художествения развој. Но, както вече видяхме, „вулгарните социологисти“ имаха съзнание, че кое-що следваше да се допълни към монистическия възглед за историята. Тогава?

Въпросното „кое-що“ се оказа много по-сериозно, отколкото можеше да се помисли на пръв поглед. Каквито и „междинни звена“ да се изброяваха, все оставаше да се докаже от къде е дошло *своеобразие*то на художествената творба или на художествения стил. Беше безспорно, че литературата и изкуството са пропити от социалната атмосфера на времето, през което са

¹ Пак там, стр. 11.

² Вж. Н. И. Ефимов, Социология литературы. Смоленск. 1927, стр. 112.

сътворени. Защо да не се приеме, че и спецификата им е рожба на външните обстоятелства? Но как пък да се докаже това?

От една страна, убедени привърженици на монизма, от друга — неуверени във възможността да се намери някаква брънка, която да съедини с о б с т в е н и т е закони на изкуството с неговата зависимост от социалната действителност, вулгарните социологисти изпаднаха в конфузното положение да твърдят, че „дори стихосложението зависи в крайна сметка от социално-икономическата действителност“, без да могат да дадат що-годе смислен отговор на въпроса, как пък ли се осъществява конкретно това. Няма никакво съмнение, че всеки опит за „конкретизация“ ги водеше до съждения като вече цитираното за фона на Веласкезовите портрети.

Възгледите им бяха к о н с т р у к т и в н и, защото се стремяха да направят път на една още несъздадена или поне неприлагана монистическа методология на литературознанието. Но и тъкмо затова не можеха да избегнат острата дилема: От къде води началото си развоят на изкуството — от самото себе си ли или пък от социалната си среда. Една дилема, която те тогава можеха да „решат“ само по един начин — в ущърб на „собствените“ закони на изкуството. Ето защо, колкото и често да повтаряха, че нямат нищо против да се изследва своеобразието на изкуството, с каквато и охота да се наричаха диалектики, те трябваше да прокудят диалектиката от художествения процес.

Много характерен в това отношение е опитът на В. Фриче да се опълчи срещу „формалистите“ като Тинянов и др., кокетиращи с някаква си диалектика, с някакво си вътрешно противоречие в развоая на изкуството.¹ Фриче настойчиво твърди, че за „диалектика“ (той сам поставя думичката в кавички) в изкуството можело да става дума само дотолкова, доколкото то следвало диалектическия развой на външната действителност, доколкото „изразява и отразява в своята си област и със своите си форми борбата между класите и вътрекласовите групи“.²

Подобно е отношението на цялата „школа“ към проблемата за художествената специфика. Почти никой от тях няма нищо против тя да се има предвид, да се вземе „като суров материал“ (Г. Лалевич), да се изследва специално дори, но не и да се признае за нещо, присъщо вътрешно на изкуството. Твърде много всичко туй намирихва на формално-логично противоречие. Но е факт и то — неизбежен за тогавашната социологическа школа.

Тя заявяваше: „Правилно е, че се отделя специфичното за изкуството“ от неспецифичното за него. Но да се смята, че художествената литература има свои, присъщи само ней закони, „това е истинска метафизика, тъй като зависи м о т о, о п р е д е л и м о т о се представя като субстанция, подчинена на закона на своето собствено развитие.“³

Съвсем очевидно е, че монистическият възглед за обществото се схващаше (а можеше ли през този начален период да не е бил схващан?!) най-вече като принцип, изключващ „законите на собственото развитие“ у всички явления, определени от обществената база. Това даде коз в ръцете на другото основно

¹ Тъй като вече стана дума за възгледа на „формалистите“ върху „вътрешните пружини за развоая на изкуството, налага се да изпреварим малко изложението си и да поясним възгледа на Тинянов, на който ще се върнем пак. В статията „О литературном факте“ („Лев“, 1924, № 6) се дава следната схема на художествената еволюция: 1. Един автоматизиран вече конструктивен принцип поражда диалектически своето отрицание — нов конструктивен принцип. 2. Новият принцип се прилага, като се търси (според закона за „икономията“) най-лекият и целесъобразен път за това. 3. Така обаче той се разпростира върху много явления, „масовизира“ се. 4. Това го автоматизира и предизвиква ново диалектическо отрицание (стр. 108).

² В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения, стр. 102.

³ Н. Бухарин, О формальном методе в искусстве. Красная Новь, 1925 г., № 3, стр. 253—254.

направление в съветското литературознание през 20-те години — направление на тъй наречените „формалисти“.

То не поведе началото си от марксизма. Но същото може да се каже и за социологичната школа, представителите на която нееднократно се връщаха към ранните позитивисти или пък се взаимнообвиняваха, че не са овладели марксистическата методология. Важното и основното е, че „формалната“ школа намери тутакси мястото си в кипежа на съветското литературознание като втори отговор на назрялата дилема: къде се корени своеобразието на изкуството — в творбата или вън от нея?

Отговорът беше, разбира се: в творбата. При това представителите на „формалната“ школа ясно съзнаваха, че с този свой отговор те не просто изразяват предпочитание, откъде да се започне, нито пък се ограничават с частични спорове, какви точно методи са най-подходящи за изследване на литературата. Касаше се за нещо много по-съществено — за един цялостен възглед върху природата на художественото творчество. Не за методика, а за методология на изкуствознанието. („Въпросът е не за методите за изучаване на литературата, а за основните принципи на литературната наука.“¹) Но това не промени жребия на „формалистите“. От двата възможни отговора те видяха шансовете си само във втория.

Както малко след туй феноменологистите в Западна Европа, така и руските „формалисти“ от Опояз започнаха своето „разграничение“ не спрямо позитивизма и социологизма, а спрямо психологизма в естетиката и литературознанието. За прицел на първите им критики служеше мисълта на Потембня за „образния“ характер на изкуството. И ако към първомайстора опоязовци можеха все пак да си позволят известно снизхождение, никаква милост нямаха те за неговите следовници (за Овсянко-Куликовски напр.), които търсеха своеобразието на поезията в „особен род м и с л е н е — мислене чрез образи“. Не от психическите факти около творбата (те са хетерогенни с художествената даденост, която — както по-късно ще се изрази един привърженик на подобна теза — „започва тъкмо от момента, от който насетне загубват значение преживяванията на нейния създател“), а от самата творба като съвкупност на похвати, като еманация на втори я род език трябвало да започне научното изследване.² А според Якубински своеобразието на този език се състояло именно в това, че той се превръщал в „самоценност“.³

Няма да се разпростираме върху окачествяванията на творбата (като езикова „самоценност“ или пък като „изказване с наблягане на изказа“ — както ще перифразира определението Р.Якобсон). Макар да са много съществени за научното самочувство на „формалистите“ (именно вярата, че езикът на поетичната творба вече с а м п о с е б е с и предлага новото качество, създава известна сигурност в „результатността“ на изследването), тези характеристики са по-скоро слабото място на техния метод. Те издават обстоятелството, че консеквентният извод от приложението на този метод е дезинтересираност от обществената функция на изкуството. Но нашата задача сега е да видим „формализма“ откъм силната му страна, да подчертаем неговата к о н с т р у к т и в н о с т, която го направи антипод на вулгарния социологизъм, като му осигури известно чувство на респект и у най-върлите му противници. (Към края на двадесетте години, тъкмо когато се констатираше, че структуралният метод в съветското литературознание е „прехвърлил баира“ и слиза по нана-

¹ Б. Эйхенбаум, Вокруг вопроса о „формалистах“. Печать и революция, 1924 г., № 5, стр. 2.

² В. Шкловски в сб. Поэтика, Сборник по поэтического языка. Петроград, 1919 г., стр. 6 и сл.

³ Л. Якубински в същия сборник, стр. 37.

долнището, че „школата“ се е вече разпаднала, нямаше нито един литератор — все едно социологист или психологист, като Виготски например — който да отрече известни з а с л у г и на „формалистите“, поне тези, че „поставиха най-съществени въпроси на литературната наука и ги поставиха толкова остро, че повече не могат да се игнорират“.¹

Първоначалното афронтиране на психологизма бе много логично за структуралистите. За да ни убедят, че своеобразието на творбата е нейно в ъ т р е ш н о присъщо качество, те трябваше най-напред да ни разубедят от нещо, което мнозина смятат очевидно — че писателят п р а в и поезията, че образите не са нищо друго, освен р е з у л т а т от неговото мислене или калъфи, в които са се утайожили комбинациите на неговото буйно въображение. Подобна „очевидност“ не влиза никак в сметките на структуралиста. Неговата голяма заслуга е, че се интересува от съпротивата, оказвана от „материала“ на твореца, че разглежда зависимостта на писателя от композицията, че — с други думи — открива з а к о н и т е на изкуството, които всеки що-годе сериозен автор изпитва в художествено-съзидателната си дейност. Но защо се случи тогава така, че структурализмът намери пряката си противоположност в лицето тъкмо на вулгарните социологисти?

Ако разлистим повърхностно книгите и списанията от онова време, ще намерим не едно и две доказателства за проявено от страна на „формалисти“ желание да си „разпределят терена“ със социологията на изкуството. Още в предговора към своята „О теории прозы“ (Москва—Ленинград 1925 г., стр. 5). В. Шкловски подчертава, че „езикът се намира под влиянието на социалните отношения“. Той нямал нищо против науката да се нагърби с изследването и на тази зависимост. Само че той лично си бил избрал друг предмет за изучаване — своеобразието на изкуството, на поезията, което се коренило не в тази зависимост, а в собствените закони на „съвкупността от художествени похвати“. Така се стига до онова фигуративно твърдение, което често се повтаря в подобни случаи:

„Ако направим паралел със заводския живот — отбелязва Шкловски — то аз се интересувам не от положението на световния пазар за памук и памучни изделия, нито пък от политиката на тръстовете, а само от номерата на преждите и от начините, по които ги тъкат.“

Още по-категорично предложението за „преразпределение“ на терените се среща в предговора към сборника „Задачи и методи изучения искусств“, издаден от Руския институт за история на изкуствата — огнище на формализма по това време (1924 г.). След като във въпросния предговор, подписан от В. Зубов, се разяснява, че институтът имал за главна задача да изследва „еволюцията на художествените форми“, по-нататък се подчертава изрично:

„Това не е единственият подход към изкуството; последното е тясно свързано със средата, в която е възникнало, с класата, която го е създала. То е една от надстройките над икономическата база.“ И този факт не трябвало, нито пък можело да се забравя от едно научно учреждение, поддържано от съветската държава. . . „Но след като се изучат от всички страни причините за създаване на едни или други художествени форми, к а т о ч и с т с у б с т р а т н а н а у ч н а т а р а б о т а, остава кривата на историческата еволюция на формата, тъй като в изкуството няма нищо вън от нея и всичко неоформено, за да стане художествено, преминава през формата, пресътворява се в нея.“

¹ П. Н. Медведев, Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград, 1928 г., стр. 232.

² Задачи и методы изучения искусств. Петербург, 1924, стр. 6—7.

Разбира се, нюанси в жеста на формалистите, когато „отпущаха“ собствен терен и на социологическото изследване, съществуваха. И често бяха немало-важни. Докато Шкловски, Айхенбаум и Тинянов държаха изключително много на споменатия по-преди „контрастен принцип“ за обяснение на художествената еволюция, Жирмунски смяташе, че тъкмо в този пункт се чувствувала нуждата от „телеология“, от определението на цели. „Принципът за контраста е твърде широк, за да обясни направлението на конкретния исторически процес; новите похвати в изкуството възникват неслучайно. . . . причините за смяната (на похватите — А. Н.), обуславяща процеса на развитие, се намират извън реда“, т. е. вън от системата на похватите.¹ Малко по-късно един от характерните представители на структуралната поетика стигна дотам да обяви ч я л а т а и с т о р и я на поезията за периметър на социологичния метод.²

Не е изненадващо, че подобни различия прерастваха и в разногласия — кой е по-последователен застъпник на метода, кой предателствува спрямо „школата“ (каквито обвинения са били отправяни напр. срещу Жирмунски) и пр. Но за нашето изследване това са подробности без особено значение. Важното е, че въпреки открито признатото или мълчаливо споделяно убеждение на „формалистите“ за правото и на социологията да се занимава с „известни страни“ на литературния процес, тези две методологически направления бяха и си останаха докрай а н т и п о д и. Това положение не можа ни най-малко да бъде променено и с опитите на Б. Арватов, А. Цейтлин и др. да прокарат компромисно „решение“ — да създадат от двете школи един хибриден „формално-социологичен метод“ (оттук названието на неговите застъпници: „форсоци“), който уж да обедини крайностите и да предпостави една „цялостна“ научна картина на литературния процес. От такива експерименти нищо не можеше да се очаква. Механичното съчетание на двата метода бе ако не невъзможно, то поне безплодно. Защо?

Всъщност, „териториалните“ въпроси не интересуваха чак толкова много представителите на структуралното литературознание. За тях не беше провал, ако „поотпуснат“ повечко изследователски терен на социологията. Основното се състоеше в друго: дали това, което литературата като изкуство е, се корени в нейните външни фактори или пък е заложено само и изключително вътре в поетичната творба — единство от похвати. Този от кардинален по-кардинален въпрос разделяше структуралистите от социологистите (resp. от гносеологистите и психологистите). Съобразно с отговора на този въпрос, а не с оглед количеството на уговорките и остротата на забележките можеше да се определи чия методология застъпва един литературатор и дали „предателствува“ спрямо своята школа. Наистина, допустимо бе да съществува и едно „компромисно“ литературознание, което да си направи оглушки пред методологическата дилема, да я „заобиколи“. Но, както ще видим след малко, това се заплащаше с отказ от конструктивността на метода и концептуалността на заключенията. Едно литературознание, стремящо се към последователност и научност, не можеше да избегне отговора, каквито и опасности да заплашваха неговите съждения, каквито и рискове да съществуваха.

В това се състоеше и силата на „формалната“ школа. Предусетила небезоснователността на социологическото гледище, че художествената творба влиза в някаква верига на съподчиненост с останалите исторически обстоятелства, тази школа не се побоя да види и опъкато на противното гледище.

¹ В. Жирмунский, Задачи поэтики. В сб. Задачи и методы изучения искусств, стр. 149.

² Б. Томашевский, Теория литературы. 5-е изд. Москва—Ленинград 1930 г., стр. 6.

Напротив — в своя антипод тя прозря оправданието за собственото си съществуване. Опитът посредством социалната среда да се обясни „това, което художествената литература е“, съдържаше в себе си твърде много проблематичност. Когато фактите на изкуството се разглеждат според съответствието им със схемите на социално-икономическото развитие — изтъкваше Айхенбаум — се получава вместо картина на действителната им еволюция, посочване на техния генезис, който нищо не обяснява.¹ Разбира се, контра-аргументите на „структуралистите“ бяха изказвани в най-ярката им, а поради туй и в най-небезупречната им форма. Но тези автори усещаха, че съподчинеността на външните фактори, колкото и безспорна да изглежда тя за историческа развой на изкуството, не можеше да обясни без остатък тъкмо „това, което то е“, не можеше да създаде една за външната поетика и естетика. И недостатъкът на методологическите противници гарантираше теоретическия капитал на антитезата.

Като приеха, че „това, което художествената литература е“, трябва да се изследва без оглед на съподчинеността на външните фактори, представителите на „формалната“ школа изведнъж откриха пред себе си рой проблеми, един от друг по-интересни и по-важни за литературната наука. Каквито и уговорки обаче да правеха, не можеха да разберат значението на външната съподчиненост за спецификата на изкуството. Медведев отбелязва по този повод уместно: „Формализмът не допускаше, че външният социален фактор, въздействащ на литературата, може да стане вътрешен фактор на самата литература, фактор на нейното иманентно развитие.“² Но нима съществуваха условия да бъде иначе? Мигар можеше да се дойде до една синтетична гледна точка, преди да се промислят консеквенциите на „тезата“, че „това, което литературата е“, се дължи на външните фактори (психологични, социални и пр.) и на „антитезата“, че причината му е заложена в самата художествена творба и нейната система от похвати?!

Очевидно, иначе и не можеше да бъде. Ако формализмът не допускаше превръщането на „външното“ във „вътрешно“, съвсем същото правеше и вулгарният социологизъм. Той се смяташе монистичен възглед само доколкото довеждаше до логичен завършек тезата за определяемостта на художествената творба. Какво друго, освен объркване и схоластика щеце да му донесе по това време предположението, че изкуството има собствени, иманентни закони, които „не изключват“ определяемостта на творбата от социалната действителност?! Как щеце да се обясни такава декларация Медведев не казва, макар че тогавашната му забележка звучи днес твърде актуално. Но вече са преминали няколко десетилетия. Дискусията между двете противоположни направления във връзка с основната методологическа дилема на литературознанието може да се води на съвсем нова плоскост. А тогава подобни пожелания бяха голословни, което предизвика социологистите вместо благодарност, да отправят срещу Медведев обвинение в... неокантианство.

И така, когато литературната наука се питаше „не за методите на изследване, а за принципите си като наука“ тя трябваше да потърси опорна точка в двете възможности, които и се предлагаха: или вън от творбата (според първите опълченци срещу спекулативната „естетика от горе“ — психологистите: в душевния свят на твореца, според позитивистите и социологистите: в обществената среда), или вътре в нея. Втората възможност беше особено

¹ Цит. по П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, стр. 232.

² П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, стр. 95.

привлекателна, па макар и за това, че не беше още изпробвана. Тя откри пред литературознанието такива простори, че то се видя сродено чак с най-модерните и „точни“ методи в знаковнанието¹.

За да не се разпростираме върху ненужни подробности, нека посочим как това гледище показва своето предимство до границата на своите възможности или — да използваме сполучливия израз на Енгелхардт — до „онези предели, зад които приложението на формалния метод се оказва вредно за самия него“.² Това, както пролича и от готовността на Томашевски да подари на социологизма „цялата история на поезията“, и от критическите бележки на Жирмунски относно неиздържаността на „контрастния принцип“, бе преди всичко историзъм, смяната на стиловете. И нека за малко се върнем на този въпрос. Да припомним изказването на Шкловски: „Новата форма се появява, не за да изрази новото съдържание, а за да замени старата форма, която е вече загубила своята художественост.“³

Едва ли може да се подхвърли на марксизма по-голямо предизвикателство от това. Но защо пък на м а р к с и з м а? Не затова ли, че сме свикнали да го отблъдваваме със социологическия възглед, според който социално-икономическата среда се трансформира в класова междуособица, която поражда класова идеология, проникваща в класовата психология, за да стане съдържание на литературното произведение и така да определи неговата форма? Не затова ли, че сме привикнали поне с гносеологическия възглед, според който един обособен, от п о з н а в а т е л н а компетентност единствено на изкуството външен обект става съдържание на произведението, за да определи неговата форма?! Ами ако се решим да напуснем привичката и да се попитаме, дали н а и с т и н а е така в изкуството, дали е с а м о този път за обновяване на художествената форма? Каква класова психология и какъв познавателен предмет наложи да се наруши традиционната последователност във времето — нарушение, което може да се намери и у социалистическия реалист Арбузов, и у абсурдиста Йонеско?

Излишно е да разпалваме полемика за очевидни неща. Съвсем явно е, че мисълта на Шкловски, изключваща връзката на формотворчеството със съдържанието, е толкова крайна и неисторична, колкото груба и несъстоятелна би била забраната да се търсят в ъ т р е ш н и фактори (в това число не на последно място и „антитезия“, „контрастния“) за обновяване на формата. Никаква логика не ни задължава да приемем едното крайно гледище за марксистеско, за да уличим другото. Просто се налага констатацията, че на синурата, на който се срещнаха, „формалната“ школа и социологизмът не можеха и не можеха да се разберат. Те се разминаха. За да покажат предимствата си и за да оправдаят изходната си методологическа позиция, те трябваше да издадат и своята ограниченост.

*

В по-сетнешната съдба на социологизма и структурализма в съветското литературознание имат пръст навярно и някои обстоятелства, които лежат

¹ Интересно е да се отбележи, че докато първите представители на структуралната поезика се надяваха да постигнат предимно специфицирането на поетичния език, да изследват най-вече художествеността на творбата като система от похвати, впоследствие някои езиковеди (у нас напр. М. Янакиев) дойдоха логично до извода, че строгият анализ на стиха остава индиферентен към художествеността на своя обект. Следващата възможна крачка е да се подхвърли на съмнение всяка друга научна методика за изследване на поетичната творба, освен езиковедската.

² Б. Енгелхардт, Формалный метод в истории литературы. Ленинград 1927, стр. 8.

³ В. Шкловский, О теории прозы, стр. 27.

извън зрителното поле на една теоретическа статия. Независимо от тях обаче на двете методологически направления им предстоеше да се разслоят и разпаднат. Не им се полагаше да се застояват още дълго под светлината на проекторите, тъй като бяха вече изпълнили най-съществената част от историческата си роля. И ако въпреки туй се наложи и за в бъдеще да се занимаваме с някои от техните методологически трудности, причината ще бъде, че литературознанието е все още обременено с дилемата, която главоболезе нашите предшественици: В ъ н от творбата или в ъ т р е в нея трябва да търсим основата на „това, което художествената литература е“?

Цитирахме вече констатацията на Бушмин, че претърпели поражение и вулгарният социологизъм, и формализмът като „еднакво несъстоятелни“. И ако се връщаме отново на статията му, то е защото веднага след цитираната констатация авторът добавя: „Преодоляно бе методологическото размислие. . . Но в следващите години не се разработваха наистина творчески методологическите въпроси.“¹

При малко по-голяма възискателност ще е може би трудно да се вземе м ъ л ч а н и е т о по методологическите въпроси за „преодоляване на размислието“. Но Бушмин е наистина прав във втората част на твърдението си. След като социологизмът и структурализмът слязоха от сцената, там не се поведе друг подобен диалог върху методологията на литературознанието. Или не беше нужно? Във всеки случай, вместо к о н с т р у к т и в н о, методологическите въпроси започнаха да се третира предимно и н с т р у к т и в н о. И това на първо място означава, че се заобикаляше неразрешената дилема, която занимаваше най-поривистите „школи“ в съветското литературознание.

Главната грижа на статия, онасловена „Методологическите задачи на съвременното литературознание“, можеше да бъде вече не изборът на г л е д н а т о ч к а, а изброяването на купища указания, какво литератураторът не бива да приема и какво не трябва да забравя. Той не бива да приема например тезата „реализъм-антиреализъм“, но не трябва да забравя, че реализмът е днес основният художествен метод; не бива да е консервативен, но не трябва да пренебрегва традицията; не бива да е против експериментаторството в литературата, но не трябва да се довежда прекалено много по него; да не забравя естетическите задачи на литературата, но да не изпада в естетизъм; да изучава формите на художественото творчество, но да се пази от формализма. . . Оставям на читателя да си спомни, дали е срещал някъде подобни статии. Ако си спомни, ще разбере съвсем точно, какво се има предвид в израза: „инструктивно третиране на методологическите въпроси“.

. . . Ала бихме се отклонили от темата на настоящото изложение, ако се задържим при подобни примери по-дълго, отколкото те заслужават.

Тезата на социологизма за определителната на художествената образност и антитезата на структурализма за иманентната специфика на изкуството не можеха да се съчетаят в полза на някакво хибридно гледище (като това на „форсоците“). Добре, но значи ли това, че са изчерпани вероятните отговори на няколкократно споменаваната методологическа дилема? Няма ли за нея трети отговор, който според известната Хегелова триада ще представлява д и а л е к т и ч е с к и с и н т е з? Не можеше ли например социологизмът да бъде „облагороден“ с привнасянето на повече допълнителни опорни точки?

Впрочем, поставянето на тези три въпроса вече очертава главните направления, по които се разпростряха усилията на литературоведите-марксисти след абдикацията на двете „школи“. С оглед на отношението им към основната методологическа дилема на литературознанието бих ги подразделил на ф р о н -

¹ Сб. Вопросы методологии литературоведения, стр. 6.

т а л н и, т. е. опити, които търсят пререшение на дилемата, и на обх од н и, т. е. опити да се избегнат теоретическите ексцеси без преразглеждане на методологическите спорове.

По времето, когато противоречието между социологичната и структура-листичната методология бе в разгара си, Луначарски отговори по-другояче на въпроса за вътрешните закони на изкуството, дори в противовес на Бухарин, Фриче и др. Той се възползва от следната интересна аналогия:

„Повърхностно е да се твърди, че изкуството не притежава свои собствени закони на развитие. Течението на водите се определя от руслото и бреговете на реката. Тя ту се укротява в мъртви вировете, ту се движи бавно и спокойно, ту се пени по каменистите склонове и образува водопади, ту завива наляво и надясно, даже се връща назад. Но колкото и да е ясно, че течението на реката се определя с желязна необходимост от външните условия, все пак същността му се определя от законите на хидродинамиката — закони, които не можем разбра само от външните условия на потока. . . Така и в областта на художественото творчество, редом с каузалните фактори действуват неговата вътрешна логика, собствените му закони.“¹

Две неща привличат вниманието в това забележително изказване на Луначарски. От една страна, той бе убеден във възможността да се пререшат методологическата дилема на изкуствознанието, като се установи, че „социалното русло“ упражнява определящата си роля чрез собствените закони на художественото творчество. И това беше много важна стъпка напред, като се вземе предвид съпротивата на социологистите срещу „вътрешната“ диалектика. Но не се ли нарушаваше така монистичността на възгледа? Как, посредством какво диалектиката на външната действителност можеше да влезе в причинно-следствено отношение с „талвега“ на художествения развой, чиято същност трябваше и според Луначарски да се определя съобразно с вътрешната му диалектика?

Фигуративността на сравнението ни внушава по категоричен начин да допуснем съществуването на два реда закони. Но тъкмо със своята яснота, аналогията между изкуството и хидродинамиката ни затруднява да прозрем взаимовръзката между творбата и обществената действителност — взаимовръзка, която в никакъв случай не е така едносложна, както отношението между речните води и тяхното корито.

Луначарски отбелязва, че „редом с каузалните фактори“ действуват и собствените закони на изкуството. И това „редом“ издава накръняването на монизма, на който толкова много държаха другите застъпници на социологическия подход в изкуствознанието. Разбира се, след изтеклите години са се обезценили старите етикети. Какво че е нарушен монизмът, ако е такава истинската картина на развитието?! Но дали е такава? Дали бихме съумели да обясним сентименталистичния художествен стил например чрез „кръстоската“ на два реда закони — тези на социално-историческата действителност през втората половина на 18-то столетие и тези на самото изкуство?

Опитахме ли се да конкретизираме твърдението на Луначарски, ще открием тутакси, че то ни обрича на еkleктизъм, тъй като в него се пледира за собствената диалектика на изкуството, но не се дават никакви опорни точки, за да се разбере диалектиката между живота и изкуството. Механицизмът би се избегнал не чрез признаването на художествените закони редом с тези на социалната действителност, а чрез откриване на такива собствени, присъщи само на изкуството закони, които същевременно

¹ А. В. Луначарский, Основы позитивной эстетики. Москва 1923, стр. 122—123.

са и обществени, т. е. които го свързват с целокупната действителност, като осигуряват неговия „суверенитет“.

Естествено, днес трябва да бъдем благодарни на Луначарски за опита му да пререши методологическата дилема на изкуствознанието, като отгаде дължимото на „само“развитието. Това, че той не достигна до завършена концепция, беше все още неизбежно.

Един пример ще ни позволи да видим до какви резултати в литературоведската практика водеше липсата на диалектичното звено между „собствения свят“ на творбата и социалната действителност. Интересно е, че докато към средата на 20-те години книгата на В. Переверзев върху творчеството на Гогол се сочеше за образец на социологичното литературознание, няколко години по-късно авторът бе първият, върху когото се стовари критиката срещу вулгаризаторството. Колко решително се разграничиха от него дори социологисти, които през тридесетте години ще бъдат обвинявани в същите грехове, може да се види от статията за Переверзев в първото издание на съветската литературна енциклопедия, редактирана от Фриче, Маца и пр. Защо? — На този въпрос не мога да отговоря, поради недостига на материалите, с които разполагах. Но че критиката бе основателна — в това не бива да се съмняваме. С какво повече натежаха грешките на Переверзев? — Трудно е също да се каже. Нека по-скоро илюстрираме тяхната проява.

В увода си авторът ни уверява, че ще се стреми да отгатне „определената социална среда, за която Гогол е намерил най-подходящите естетически форми“.¹ Тукати обаче той ни предупреждава, че анализът не бива да започва от едно предварително определяне на средата (което може да се окаже и своеволно), а от самата творба. „Критиката трябва да приближи читателя към художественото произведение“, като сама „влезе в интимно общуване с това произведение, вникне по-дълбоко във вътрешния му живот и във външния му строеж и колкото се може по-малко шета наоколо“ (стр. 23). В методологическото изложение на Переверзев се срещат дори изисквания, които извънредно много напомнят някои предпоставки на съвременния феноменологизъм — до такава степен той е склонен да не отъждествява битието на творбата с нейната генетична среда. Тя (творбата) трябвало да се разглежда „като тяло, своеобразно организирано, като обективно битие, чийто изказ се състои от материалните елементи на стила и обективно дадените (обективираните) образи“ (стр. 24).

С други думи казано, Переверзев не е бил далеч от мисълта за собствените закони на „обективизация“, присъщи на изкуството. Как тогава същият този автор даде пръв основание да бъде уличен във вулгаризаторство?

Нямаме възможност да се впускаме в подробен разбор на книгата му за Гоголевото творчество. Бих искал обаче читателят да приеме на доверие впечатлението ми, че в нея се срещат страници, които и днес могат да послужат за пример на художествен анализ. Бедата е в това, че те съжителствуват механично със заключения, които са истинско вулгаризаторство. Ето въпрочем, и заключението на труда:

„Творчеството на Гогол е причудливо растение, на което изпод общия корен, скрит в почвата, са избуяли на повърхността два широки листа с различен размер и дори с различно качество. Те изглеждат като две различни растения, с нищо несвързани помежду си. Само като се разрови почвеният слой и се стигне до скрития корен, ще се разбере, че при цялата им привидна разноридност те са листа на едно и също растение. А коренът им е безцветният

¹ В. Ф. Переверзев, Творчество Гоголя. 2-е изд. Иваново-Вознесенск 1926 г.* стр. 22.

и безвкусен корен на дребнопомешническото лентайство“ (небокопительство) (стр. 172).

Пасажът, както се казва, не се нуждае от коментар. Но тъй като взехме книгата на Переверзев за пример с методологическо значение, трябва да добавим нещо.

Съзнанието на автора, че художествената творба притежава „собствено битие“, което трябва да се анализира без предварително (и поради туй предубедено) вмъкване на квалификации за писателя и социалната му среда, не го е избавило ни най-малко от вулгаризаторския резултат. И причината за това е, че механическата кръстоска на „двата реда“ закони, лишена от диалектическа опорна точка за взаимодействието между „собствения живот на творбата“ и обществото, не можеше да пререша в антивулгаризаторски дух методологическата дилема на литературознанието. Переверзев или трябваше да се откаже от намерението си да издирва „социалната среда, за която Гогол бе намерил най-подходящите естетически форми“ и да се превърне във феноменолог, или пък да остане верен на предварителната си задача и — въпреки всичките си старания да „вникне в собствения живот на творбата“ — да си остане вулгарен социолог.

Така, „фронталните“ опити в методологията на литературознанието от 20-те и 30-те години бяха обречени на неуспех. Те (като например изказването на Луначарски) ни подсещат днес само, че откритата дилема би могла да се подложи на пререшаване, ако се открие диалектическото звено между „суверенността“ на изкуството и неговия обществен характер.

*

След всичко туй пред литературознанието се откри друга възможност — като се атакуват вулгаризаторските изводи или формалистическите увлечения, да се избегне прякото поставяне на дилемата. Така се появи една омекотена редакция на социологизма, съжителстваща спокойно и със структурна гарнитура. Нека пак си послужим с конкретен пример, взет от по-късно време — края на 30-те години, когато станаха вече нетърпими вулгаризаторските забегки. Каква схема на литературните изследвания се наложи тогава?

Пред нас е последната книга на И. П. Лупол, в която е поместена статията му за Беранже.¹ Ето и схемата на изследването: Най-напред се характеризира историческата епоха, след това се разглежда „генеалогията“ — влиянието на Рабле и Волтер върху Беранже, по-късно идва еволюцията на собствените възгледи на поета и отношението им към историческата действителност, за да дойде ред и на структурата на неговите произведения. Към тази схема могат да се прибавят няколко раздела за езика и стила, за следовниците му и пр., за да се получи скелетът на един род литературно изследване, което в никой случай не е изчезнало и до ден днешен от нашата научна книжнина. При него всичко може да е умерено, да няма изсилванията на вулгарния социологизъм, не е изключено да се прибавят срамежливо и някои от проблемите на „формалната“ школа. Единственият му недостатък ще бъде само методологическият му еkleктизъм. А не е ли той най-често срещаният гост в нашето литературознание след „превъзможването“ на старите разногласия?

Отговорът на този въпрос е неспособен за тази статия. За да се върнем пак към нейната основна тема, трябва да подчертаем, че се правеха опити за „методологическо обновяване“, главно чрез въвеждането на една заимствувана от гносеологията „опорна точка“. След като Л. Тимофеев се противопостави

¹ И. К. Лупол, Литературные этюды. Москва 1940 г., стр. 272—301.

на социологизма на Переверзев, той подхвърли като спасителен пояс п о з н а в а т е л н о т о значение на художествения образ. Аналогично постъпи и Розентал¹. Така се стигна до едно гносеологизиране на изкуствознанието, което бе в зенита си преди десетина години.²

Но този опит си остана все пак в сферата на общотеоретическите разсъждения. С малки изключения (като че ли по-чести у нас, отколкото в Съветския съюз) той не прерасна в критически или литературно-исторически опити за анализ. Доколкото могат да се открият по-осезаеми следи от него, те ще трябва да се търсят най-вече в посочената по-горе еkleктическа схема на литературоведски труд. В излезлите неотдавна два тома от „Естетиката“ на Георг Лукач гносеологичното („особеното като предмет на изкуството“) се свързва със социологичното (старата теория за „социалното поръчение“). Но по този въпрос — в друга статия.

По-интересен опит за методологическо осмисляне на съвременното литературознание се среща в теорията на така наречената „историческа поетика“, разработвана от някои автори в Института за световна литература и от Д. С. Лихачов. Още през 20-те години П. Медведев многозначително предвиди, че бъдещото „ремонтиране“ на социологизма няма да мине без забележителния литературоведски опит на А. Веселовски.³ И сега сме свидетели как мнозина сериозни литературатори се заловиха за историко-генетичното изследване като за „обновително“ начало. За съжаление мястото, пък и задачата на настоящата статия не ни позволява да отделим на „историческата поетика в редакция от „60-те години“ онова внимание, което тя заслужава. Но за да отбележим отношението на тази обновена школа към въпроса, който ни интересува — методологическата дилема на съвременното литературознание, ще се спрем накратко на последната статия от Лихачов.⁴

Твърде привлекателна страна в принципа на историзма, както го разбира Лихачов, е неговата и н д у к т и в н о с т. Авторите на обновената школа доста да отърват литературознанието от напастените през последните десетилетия не толкова конструктивни, колкото инструктивни разсъждения „отгоре и изобщо“, да го върнат към живия литературен процес. И това е вече доста. Но премахва ли то нуждата от „диалектическото звено“ между творбата и необхватната по широта нейна генетична среда? Ето няколкото възлови пункта, върху които Лихачов изгражда индуктивно-историческия метод: литературното произведение трябва да се разглежда, първо, „в неговото собствено движение — в процеса на неговото създаване“, второ, „в творческото развитие на неговия автор, като елемент на творческата му биография“ и трето, „в историко-литературното движение, като явление в развитието на литературата от този или онзи период“. Авторът, разбира се, тутакси предупреждава, че тези три точки не са достатъчни. Те са само първоначалният ориентир.

¹ В брошурата „Против вулгарной социологии в литературной теории“ той откри като един от главните недъзи на вулгаризаторите това, че при тях „като критерий за художествеността и значимостта на произведението не служи степента на художественото отражение на действителността, дълбочината на вникването в нея, а верността към идеологията на класата“ (стр. 142—143). Като оставим настрана тавтологията („критерий за художественост — степента на художествено отражение на действителността“), става ясно, че авторът намира в гносеологията опора срещу изсилванията на социологистите.

² На този въпрос съм се спирал подробно в книгата си „Изкуство и общество“ (София 1961 г.; Москва 1966 г.), ч. I, глава втора.

³ П. Н. Медведев, „Формальный метод в литературоведении“, стр. 77.

⁴ Вж. Д. С. Лихачов, „Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения“. В сб. Вопросы методологии литературоведения. Москва—Ленинград 1966 г.

Оттук нататък литературната творба следва да се изучава във връзка с цялата останала среда.

Този пример е вече достатъчен, за да се види, че съвременната „историческа поетика“ не прибави нищо съществено ново в методологията на позитивистко-социологическата школа. Само поразшири еkleктическите заемки. Нямам никакво желание, а още по-малко пък — намерение да подценявам конкретните литературоведски резултати на авторите от обновената веселовска школа.¹ Но когато става дума за концепцията на литературната наука, никой от нас няма право да преиначават истинските имена на нещата. Усилията на въпросните автори да възобновят историческия индуктивизъм в литературознанието трябва да се оценят по достойнство като принос за освобождаване на позитивистко-социологичния подход от крайностите на вулгаризаторството. Що се отнася до конструктивната методология обаче е още твърде рано да им се признае каквато и да е заслуга. Някои от тях се оказаха в центъра на дискусиата с младите привърженици на структурализма в съветското литературознание. Дали ще продължат дискусиата, ще стигнат ли до основната методологическа дилема, ще се опитат ли да я пререшат или ще я обходят, прикривайки се зад еластичния параван на „историзма“ — това са въпроси, на които единствено близкото бъдеще е в състояние да даде някакъв отговор.

... Но ето че пак стигнахме до дискусиата, която споменахме в началото на статията. От очевидно по-очевидно е, че тази дискусия поставя отново на дневен ред дилемата — в ъв творбата или в ън от нея трябва да се търси основата на „това, което художествената литература е“?

*

Във всеизвестния фрагмент на Ленин „Към въпроса за диалектиката“ се прави следното недвусмислено разграничение между метафизическия и диалектическия подход към явленията:

„При първата концепция остава в сянка с а м движението, неговата д в и г а т е л н а сила, неговият източник, неговият мотив (или целият източник се пренася н а в ъ н — бог, субект etc.). При втората концепция основното внимание е насочено тъкмо към това, да се опознае и з т о ч н и к ъ т н а „с а м о“ движението.“²

И застъпникът на тази мисъл сякаш е предполагал, че някои от уж стартелните му следовници ще се поколебят да приложат принципа за самодвижението, саморазвитието и „самозачатието“ към определените, зависимите обществени явления, като литературата например. Затова той на същата страница добавя, че диалектиктът поставя в центъра на вниманието си самодвижението и саморазвитието „във в с и ч к и явления и процеси на природата (и на духа, и на обществото в това число)“.

¹ В предмета на настоящата статия влизат само онези прояви на съвременното съветско литературознание, които са насочени пряко към разработката на методологически въпроси. Ето защо би било крайно неоснователно да се очаква от нея цялостна преценка. В съветското литературознание се забелязва през последните години много сериозен подем, особено що се отнася до разработката на проблемите около литературните направления и течения. За този подем ни говори и обстоятелството, че се обогатяват непрекъснато жанровете на литературно-изследователските трудове, че в центъра на вниманието се поставят художествени произведения и писатели, чието осветляване е бивало занемарявано или пък се е смятало периферийна задача. Нещо повече — най-сериозните трудове сами, по косвен път налучкват и елементите на една обновена методология. Тъкмо това раздвижване в литературната наука обаче позволява да се открие още повече нуждата от активизиране и на обсъжданията с общометодологически характер.

² В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 38, стр. 358.

Разбира се, би било наивно да очакваме някакъв методологически подем в литературознанието, предизвикан с помощта на цитати от класически съчинения на философията. Дори и най-уместната общотеоретическа теза или догадка може да добие методологическа стойност, едва след като и доколкото бъде „изпробвана“ в по-и най-специални литературоведски изследвания. Характерът на нашата статия обаче ни позволява да споделим отделни предположения относно методологическите търсения в близкото бъдеще, особено пък — след като стигнахме до известни заключения за неотдавнашното им минало.

Близко до ума е в този смисъл да потърсим връзката между Ленинския възглед за „източника на самодвижението“ като основен обект на всяко диалектическо изследване и опитите да се пререша методологическата дилема на литературознанието. Нали в досегашните спорове ставаше дума преди всичко за това, съществуват ли собствени закони на литературата и в какво отношение се намират те с нейния надстроечен характер. Видяхме, че за консеквентните социологисти (Бухарин, Фриче и др.) идеята за „самодвижението“ на литературата беше напълно неприемлива, тъй като те смятаха това понятие за несъвместимо с монистичния принцип — литературното развитие се определя в края на краищата от материално-икономическата база на обществото. Ала установихме същевременно, че и авторите, които приемаха „собствените художествени закони“, не смятаха принципа за „самодвижението“ достатъчен, за да се осветли взаимоотношението между литературата и външната социална среда. (Луначарски приемаше литературното самодвижение редом с „каузалните фактори“, а Переверзев онагледя, какво би се получило в конкретния литературоведски анализ от механическата кръстоска на двата реда закони. Структуралистите предоставяха на други да се занимават с „каузалните фактори“. Те — за разлика от мнозина западни феноменолози — не ги отхвърляха, но и не смятаха, че външната среда може да има отношение към качествената определеност на литературата, т. е. тъкмо към това, което „художествената творба собствено е“.)

С други думи казано, според досегашните представи „самодвижението“ на литературата само по себе си не включва и не проявява сложната съподчиненост на социалните фактори. Допускаше се известно механическо съприкосновение на „външното“ и „вътрешното“ — както между коритото и водите, на които и без това са пристъпи хидродинамическите закони; както между принципите на сградостроителството и геологическите структури на почвата или земетръсните фактори. Все още не можеше да се приеме и обоснове, че във „феномена“ литература имат един и същ живец и „вътрешното“, и „външното“, че — макар всяко от тях да подлежи на относително самостоятелна характеристика — те са в диалектическо тъждество.

Как да разбирате това?

Не ще и дума — твърде неизгодно е за настоящата статия да завърши с няколко съображения от общотеоретическо естество, след като (нека се възползваме пак от чужда констатация!) доста време „не са били разработвани наистина творчески методологическите въпроси“ (А. С. Бушмин). Ако разчитам на снизхождението на читателя, то е защото съм убеден, че заключението на статията е в пряка връзка с едва що подновената дискусия върху дилемата на литературознанието — дискусия, която надали ще заглъхне, след като отиде на подвързия текущата годишнина на сп. „Вопросы литературы“.

Най-непосредствената „каузалност“ на външната среда спрямо художествените факти се установява чрез описанието на техния генезис. Наистина заклетите феноменолози (Ингарден, Зедлмайр и др.) настояват не без вся-

какво основание, че генезисът на частите няма отношение към художествено-стта на цялото. Но това не е причина да не се запитаме, откъде водят началото си колонадата в архитектурата, мереността на речта в поезията, струнният тембър в музиката, диалогът в драмата и пр., особено ако (в противовес на феноменолозите) сме диалектици и сме уверени, че случайно породените средства могат да се превърнат за по-дълго или по-късо време в художествена необходимост.

Като най-непосредствена, генетичната връзка с „външната“ среда се е раждала на най-сериозно внимание. При това за нейното установяване не е било наложително да се усвои историческият материализъм. Така и Плеханов се позовава на редица свои предходници от немарксистическото обществознание, за да обоснове зависимостта на изкуството от трудовата дейност. Но какви по-нататъшни изводи за природата на художествената творба може да направи изследователят, след като се е вече убедил, че струнните инструменти са произлезли от тетивата на лъка, театърът — от ловните упражнения с маскировка, архитектурната колона — от наклонните жилища, а метриката — от ритмичните напеви на лесбоските мливарки? С какви други непосредствени каузални връзки ще се обясни променливата функция на тези елементи в по-късно време?

Нека се спрем за малко на едно от интересните заключения на А. Н. Веселовски относно участието на хора в драмата. Авторът много убедително разкрива генезиса на този елемент на театрално-драматическото представление във връзка с дионисиевските игри. Наистина той не бе първият, който обърна поглед към този факт, но е несъмнено един от тези, които най-аргументирано го потвърдиха. И ето какво четем у Веселовски, когато става дума за естетическата функция на хора: „Хорът е бил обвързан с известна страна на култа към Дионисий и поради туй нямаме основание да му придаваме идеално значение. Опитите да се въведе хорът в новата драма бяха несполучливи. Такива опити се правеха от Расин и Шилер („Месинска невеста“), но нововъведенията им не се удържаха на сцената. Хорът е само прибавка, архаизъм и няма „raison d'être“.¹

Разбира се, Веселовски не можеше да знае, че няколко десетилетия след кончината му хорът ще намери и място, и естетическо оправдание в драмата. Иначе той би допуснал (като впрочем допуска при други случаи в литературата), че и остарелите форми могат не на дъно да се подновят и да добият отново художественост. И ако в случая именитият литератор е избързал да лиши хора от *raison d'être*, това се дължи на обстоятелството, че той е свързал споменатия елемент на драматическата поезия с непосредствените, генетичните условия на пораждането му: „Хорът е бил обвързан с известна страна на култа към Дионисий и поради туй...“

С този пример ни най-малко не искам да хвърля съмнение върху възможността съвременните следовници на Веселовски да разглеждат и описват еволюцията на художествените средства и след като са отмрели условията на техния генезис. Но въпросът е: как могат да ги обясняват? Защо на един Т. С. Елиот в „Убийство в катедралата“ му потръгна с хора на кентърберийските жени повече, отколкото на Фр. Шилер с хора в „Месинска невеста“? Защо днешните драматурзи намират „raison d'être“ в този „архаичен“ елемент? Ще ни се възрази: Те най-често го „модернизират“. Добре, но защо, на какво основание?

Свършено очевидно е, че тъкмо когато се отвори дума за „raison d'être“ на едно художествено средство, за неговата функция, за неговите

¹ А. Н. Веселовски й, Историческа поэтика. Ленинград 1940 г. Срви. стр. 442—444.

метаморфози, започва да се чувствава липсата на непосредствени причини, способни да го обяснят. И това не е никак странно. Всяка съставка на художествената образност, намираща се във видима връзка с външни обстоятелства, е по отношение на необходимостта от изкуство една случайност. Ето защо, ако искаме да обясним художествената творба като съвкупност от похвати, трябва да подирим основание, което няма да се крепи върху каузалността на случайното.

Но може би иначе стои въпросът с тъй наречената „социална поръчка“, която толкова много занимаваше старите социологисти и стои днес в центъра на Лукачовата теория на изкуството. Нима, щом напуснем сферата на художествените средства и похвати, не става ясно, че писателят — съзнава това или не — отговаря на някаква историческа повеля? Мигар може да бъде той еднакъв в епохата на Възраждането и в навечерието на френската буржоазна революция?

Навлизаме в областта на аксиоми, които обаче не току-така лесно могат да се превърнат в задоволителна методология на литературознанието. Между нас едва ли ще се намери теоретик, който да оспори „социалната поръчка“, колкото и грубовато да звучи този израз. А той прозвучава грубовато не в отвлеченото си общоисторическо и общокултурно приложение, а в „литературоведската“ си редакция. Мигар някъде вън и независимо от собствения почин на литературата, скритом и настрана от спонтанното ѝ развитие се създават „поръчения“, които писателят трябва волю-неволю да изпълнява, както ученикът — домашните си упражнения?

Вярно е, че литературът ще се „поулесни“, ако приеме, че вън от саморазвитие на художествената словесност се изковават нейните „обществени задължения“. Тогава той ще се постави в привилегирираното положение на надзирател, чиято служба е да следи поведението на пенсионерките, на които са били разяснени духът и буквата на правилника за вътрешния ред. Ала след подобно „улеснение“ няма да остане и помен от собствената му изследователска мисия: да изследва мъчителния, противоречив, но естествен път на литературата към светоотношението на нейния читател.

Предназначението на литературата е социално-исторически факт. Никаква логика не може да ни застави обаче да приемем, че то се създава без нейното участие. Но за да разберем как художествената литература извоюва сама собственото си незаменно и незаменимо обществено предназначение, трябва да напуснем плоскостта на декларациите. Нужно е в нея да открием някаква специфична динамика, която ще е заложена още в най-елементарните ѝ прояви — когато случайното средство се превръща във временно необходим елемент на структурата ѝ, когато (нека използваме условно термините на Шкловски) от „материала“ се постига „похват“.

Тази спонтанна динамика може да се изпробва при появата на нов жанр. Но и при възникването на нов стил. А дори и когато в резултат на нея ни се поднася просто... новата творба или новата сценична интерпретация на стара драма, без да са настъпили съществени изменения в жанровата или стиловата структура на художествената словесност. С други думи казано, вътрешната динамика на литературата е всеобщият принцип на нейната конкретност и изменчивост. Разбирам недоверието, с което читателят посреща този парадокс и затова бързам да се поясня.

Съществува една съвременна радиопиеса, в която конфликтът по „вечния“ тригълник той-тя-той се разиграва по следния начин: Отначало съпругът, заварил в къщи любовника на жена си, измъква пистолета и застрелва нежелания посетител. Тукатси след трагичния финал обаче говорителят се намесва и предупреждава слушателите: „Вие видяхте едната развръзка. Но

съществуват още няколко. Нека видим, как героите биха се държали един към друг, ако не съпругът убие любовника, а обратно, любовникът — съпруга“. И... пиесата се разиграва отново, за да се повтори още един и още един неин вариант. Така „всеки“ ще застреля „всеки“, за да може радиослушателят да промисли психологическия казус на триъгълника във всичките му възможни решения.

Вярно е, че експериментът на писателя да наруши „илюзивността“ на възприятието (т. е. да отнеме на радиослушателя чувството, че представяното „уж наистина се е случило“) съдържа известен емоционален тон. Няма да се спирам подробно на пиесата и да разглеждам мотивировката на всеки от нейните варианти. Но и от това, което вече се каза, става, струва ми се, ясно, че — колкото и да е напрегнат сам по себе си, па дори и трагичен всеки вариант — цялата пиеса, изградена върху особено комбинаторство, може да предизвика в най-добрия случай трагикомично впечатление. (Пък и авторът на пиесата е днес между теоретичите на „трагикомедийния стил“.) Нещо повече — възприетата структура изключва и „дадеността“ на характерите. При всеки от вариантите героите стават с т ъ р ш е н о други. (Няма никакво съмнение, че едно действащо лице не може да смени току-тъй ролята си на жертва с ролята на убиец, без да промени съществено характера си.) И така нататък.

Какво се получава? Едно с л у ч а й н о хрумване (при желание литературът може да пресути дали то е оригинално, дали е заимствувано от другаде и пр., без от това хрумването да загуби естеството си на случайност) се превръща в структурен признак с доста определена въздейственост. Ако пожелаем да продължим изследванията си, ще установим, че подобен род „нарушения на илюзивността“ не са изолирани явления нито в творчеството на този автор, нито пък в творчеството на мнозина негови братя по перо през последните няколко десетилетия. И понеже това е само пример, бихме могли да съкратим аналитично-доказателствената част и да подчертаем: Ще се окаже, че в съвременната драма съществува цял стил, при който у възприемателя се произвежда трагикомедийно впечатление, като му се отнема илюзията за нещо, „което уж се е наистина случило“, и той започва да решава к а з у с и за трагични ситуации.

Бихме, разбира се, изпаднали в непростимо вулгаризаторство, ако по-нечим да обясняваме това явление с някаква в ъ н ш н а социална поръчка. Но нашият анализ би бил повърхностен и ненаучен, ако не разберем, че случайното хрумване на този автор може да се включи като градивен елемент на един „казусно-трагикомедийен стил“ не във всяка епоха и не за всяка публика. Молиер също си е служил с частични нарушения на сценичната илюзивност. Той е доказал неизчерпаемата си находчивост, за да допуснем, че е могло да го споходи и подобно хрумване. Как обаче щеше да го осъществи, би ли прераснало то в определен стил и как би изглеждал той?

Мисля, че литературната наука има право на подобни хипотетични разсъждения дори и спрямо миналото. (В това отношение ми се струва прав Зедлмайр, като подчертава, че изкуствоведът едва ли се би добрал до композицията на творбата, ако в своя анализ не прехвърляше на ум нейните „в ъ з ц и м о ж н и“ варианти.“ И подобно хипотетично разсъждение бързо ще ни увери, че през класицистичната епоха трудно би се появил „казусно-трагикомедийният стил“, а ако биха се наложили някакви негови наченки, то те в никакъв случай не щяха да покриват този род трагикомедия, който се „консумира“ днес от гражданина на западното „промишлено общество“. Така се уверяваме, че не самото случайно хрумване, нито дори превръщането му в художествен похват, а прерастването му в система от похвати, в определена структура е

и с т о р и ч н о. И този историзъм не се налага непременно по механично-каузален път, т. е. „отвън навътре“. Той е присъщ на самия „вътрешен механизъм“, на собствената динамика на изкуството за превръщане на „материала“ в „похват“ и на „похвата“ в „структура“ (в определена стилова, жанрова или единична композиционна система от похвати).

Просто чувам възраженията на литератора, взел присърце досегашната позитивистическа теза за каузалността: „Е добре, но не значи ли това все пак, че конкретната историческа среда в съвременна Западна Европа е о б у с л о в и л а появата на казусно-трагикомедийния стил?“ Ако той можеше да ми каже т о ч н о какви външни условия от и з в ъ н литературен характер са причинили появата на т ъ к м о такъв стил към края на 50-те години в Швейцария, ще се откажа от всякакви по-нататъшни размишления. Но тъй като се съмнявам в това, ще го помоля да почака да довършим примера си.

Историчността на споменатия „механизъм“ се отнася не до нещо друго, а до с в е т о у с е щ а н е т о на „консуматора“. Разбира се, превръщането на едно хрумване в художествен похват среща най-напред „съпротивата“ на н а л и ч н а т а система от похвати. Обикновено писателят противостои в една или друга степен на тази налична система. Дори и когато е традиционалист. Стига да не е епигон и плагиатор (а тогава неговите творения ще са ирелевантни за литературознанието), той всякога превръща случайни комбинации на материала в нещо композиционно необходимо, т. е. в художествен похват.

Ала колкото и характерна да е съпротивата на „наличната система“, тя е само частен случай от — тъй да се рече — съпротивата на възприемателя. За да се превърне материалът в похват, а похватът в стил, жанр ил композиция, се решава от пригодността му да изпълнява в ъ з д е й с т в е н а функция. Във връзка с това трябва да се направят две уговорки. Първо, художествената творба може да упражни пълноценно въздействената си функция години или десетилетия след създаването си. Но това означава само, второ, че изкуството не е пасивно спрямо своя възприемател. То не копира свеотоншението му, а се стреми да постигне „пробиви“ в него, преследва — да си послужим с една Марксова мисъл — не само създаване на предмет за консуматора, но и на консуматор за предмета. И това също не е някаква дадена му „отвън“ поръчка. То се крие в с а м а т а м у п р и р о д а, още в „елементарния“ факт, че случайната комбинация на материала представлява в художественото творчество винаги опит за превръщане в композиционна необходимост.

Налагаше се на всяка цена да подчертаем а к т и в н и я момент в диалектическото единство между „структура“ и „функция“, тъй като без него не бихме могли да си обясним нито обществената роля на изкуството, нито вътрешната д и н а м и к а на неговото развитие. Ако е въпрос за н я к а к в а връзка между похватите на творбата и предназначението ѝ, тя не се отрича и от структуралистите. Те ни казват: поетическият език се различава от практическия по това, че докато единия служи... и т. н.

Въздействената функция не е даденост. Тя е елемент от живо противоречие. Тя се създава и развива едновременно със създаването и развиването на един съответстващ само ней структурен принцип, който пък на свой ред зависи от нея. Те се диалектически взаимообуславят. Не бихме могли да си представим пораждането на „казусно-трагикомедийната“ композиция на споменатата пиеса, ако случайно откритата възможност за преиграване на ситуацията със заловената изневяра не беше свързана с един особен емоционален тон, с характерна въздействена възможност. От друга страна, разбира се,

тази пък въздействена функция се дължи на осъществяването на материала, на превръщането му в необходимост, в художествен похват.

Но как изкуството изпробва въздействените си възможности? Благодарение на факта, че то обитава най-широката допустима „лаборатория“ — обществена комуникация. Самото обстоятелство, че „материалът“ се превръща в „повхват“ посредством съвременното развиване на въздействена възможност, вече доказва комуникативната му природа.

Би ли въздействувала известна художествена структура, ако не се създаваше и потребност да се възприеме светът именно по този начин, по който тя го пресъздава? Щеше ли да се появи трагикомедията от стила на Дюренмат, щеше ли тя да упражнява каквото и да е въздействие, ако самата не си създаваше и „консуматор“ — зрител, който изпитва потребност именно от нейния стил? Очевидно, като елемент от вътрешната диалектика на литературата трябва да схващаме и потребността, която самата тя предпоставя и стимулира у своята публика. Единствено музиката създава музикално ухо, способно да я възприема. Тази знаменита мисъл на класиците на марксизма би могла да се разбере едва когато се свърже с вътрешното диалектическо триединство, характерно за всеки художествен род, вид или жанр.

И така, художествената литература дължи саморазвитието си на обстоятелството, че а) една случайно открита комбинация на „материала“ може да се превърне в „повхват“, а „повхватът“ в структура, благодарение на б) една присъща само и единствено на новосъздаващата се структура въздействена функция, която пък е мислима, защото в) същевременно се създава и развива особена потребност да се възприемат произведенията, на които е присъща тази структура и които упражняват тъкмо това въздействие.

Всеки от тези елементи обуславя останалите, като сам се определя от тях. Те са в неразкъсваемо единство един с друг, не съществуват един без друг. Само в своето триединство характеризират художествения род — вид, жанр или стил. При това тяхното триединство не може да се мисли статично. Като триединство на взаимопределящи се величини то е безусловно динамично.

За съжаление, не бихме могли да „онагледим“ това твърдение с пример. Да се охарактеризира какво представлява да речем родовото триединство на драмата, ще рече да се разгърне цяла теория за нея. Съвсем същото се отнася например за „бароковия стил“ или отделно течение в него. Ето защо ще трябва да се върнем с читателя към предупреждението, с което започнахме заключителната част на статията.

Споменатото триединство е вътрешно присъщо на рода или стила, който характеризира. То е негов диференциращ признак — разкрива неговата неповторимост и неместимост. Ала в същото време то е свързано с целокупната среда, в която, чрез която и за която този литературен род или стил съществува. Не е възможно да се оформи един въздействен принцип върху човешкото светоотношение и една душевна потребност от изкуство, без да се засегнат в една или друга степен, пряко или косвено всички останали човешки потребности. Ето поради какво вътрешното триединство на литературното самодвижение предполага, включва в себе си цялата съподчиненост на социално-историческите условия, в които живее главният въздействен обект и крайната цел на неговите творби — човешкият индивид.

В книгата си „Изкуство и общество“ вече имах възможност да развия подробно гледището, че в сравнение с останалите форми на общественото съзнание изкуството притежава своеобразно, „суверенно“ предназначение — да предизвиква по непосредствен и непринуден начин съкровеното, индивидуалното светоотношение към особено „самоизпитание“. Няма да повтарям съдър-

жанието на книгата. Тук бих искал само да изтъкна, че това специфично обществено предназначение на изкуството изобщо и на неговите родове, видове и жанрове в частност не се получава даром, нито пък се подготвя във и независимо от художествения процес. Изкуствата не го добиват, а го придобиват в своето самопораждане, самодвижение и саморазвитие, чиято диалектическа „пружина“ е споменатото триединство.

След като се спряхме на основната методологическа дилема пред съвременното литературознание (дилема, която собствено може с еднакво основание да се отнесе към всеки дял на изкуствознанието) и след като споделихме убеждението, че е назрял моментът да се приложи диалектическата идея за самодвижението и при изследване на наглед „производни“ обществени явления като литературата, логично се налага да се попитаме, какви предимства в методологическо отношение ще ни предложи тази идея и пред какви евентуални затруднения ще ни изправи. На тези въпроси ще бъде посветена друга статия.