

ДИАЛЕКТИЧЕСКАТА ИДЕЯ ЗА САМОРАЗВИТИЕТО В ЛИТЕРАТУРНАТА НАУКА И ИЗКУСТВОЗНАНИЕТО

Атанас Натов

Във „Фауст“ се съдържа един стих, който по смисъл може да се преведе: „Първата ни стъпка е свободна, при втората сме роб!“¹

Твърде много подхожда тази мисъл за художника, който, дал веднъж простор на собственото си въображение при „изнамиране“ на нова композиция, скоро става сависим от нея. Дали следва да се каже същото за литератора и изкуствоведа? Докъде се простира свободата на избора му? Не робува ли той на собствения си, предварително предпочетен или впоследствие налучкан метод?

Подобни въпроси отиват в днешното литературознание и изкуствоведение толкова далеч, че поставят под съмнение възможността за научна интерпретация на художествената творба, най-малкото — третираат тази интерпретация като нещо съвсем не така сигурно и целесъобразно, както се мислеше досега. Някои днешни автори смятат, че едва що се оформя или тепърва ще се оформи методологическата основа на художествената интерпретация; други са убедени, че е възможен научен анализ на творбата, само доколкото той не подхранва тълкувателски претенции, т. е. доколкото се отказва от интерпретацията в традиционния смисъл на понятието. Всички, които днес ратуват за „модерно“ литературознание и изкуствоведение, атакуват обаче безпоощадно опитите да се разкрие смисълът на художествените образи чрез установяване на исторически, биографически и пр. факти. Това било вчерашната дума на съмнителното знание.

А тъкмо фактологията и текстологията са единствените делове на изкуствоведението, които не страдат от недостиг на категорични доказателства. Да се проучат обстоятелствата, при които е сътворена творбата, да се открият неизвестни факти около живота на автора, да се посочат моделите и прототиповете на неговите образи, да се определи авторството на някакъв текст или на художествен предмет — тези и подобни задачи изискват усилия, които не отстъпват на всеки друг научен труд.

Това обстоятелство не тежи все още достатъчно, за да осигури на фактологичните изследвания мястото, което те навярно заслужават в „модерното“ литературознание и изкуствоведение. Продължава да е актуален един уж съкрушителен довод, изказан първоначално някъде около началото на 30-те или дори още (що се отнася до руската формална школа) в началото на 20-те години: Какво друго освен любопитство могат да задоволят автентичните данни за живота на един писател или за прототиповете на неговото творчество?

За да придадем по-съвременна редакция на този въпрос, бихме могли да споменем между другото следния пример: Въпреки грамадата от книги върху

¹ Das Erste steht uns frei, beim Zweiten sind wir Knechte.

Шекспир, на необичайно голям интерес сред днешните театрално- и литературно-критични среди на Запад се радва съчинението на небезизвестния полски автор Ян Кот. Разбира се, не влиза в рамките на нашата тема да анализираме подробно или дори да цитираме това съчинение. Интересно е обаче да се отбележи какво предизвиква интереса към книгата на Кот, която по общо признание не си и поставя за цел да надмине историческата, теоретическата вгледност или дори структурално-аналитичните резултати на предишните трудове върху Шекспир. Нещо повече — авторите, които и днес (например в Западна Германия) се занимават с излязлата преди няколко години книга на Кот, си задават най-често въпроса: Нима това е Шекспир? С други думи, интересът към съчинението е повече полемичен, отколкото пряко утвърдителен. Ян Кот пледира за един съвременен Шекспир и това е вече достатъчно предизвикателно, за да осигури на автора известно непосредствено влияние дори върху съвременната режисура. Сигурно Ян Кот няма пръст в двете софийски постановки на Шекспирови пиеси, които предишния сезон развълнуваха с предизвикателността си софийската публика; сигурно двамата наши режисьори по собствен път са стигнали до идеята за едно неприповдигнато „разчитане“ на „Хамлет“ и „Ромео и Жулиета“. Но и този пример потвърждава косвено, че един литературоведчески или изкуствоведчески опит за актуализиране на класическото творчество може да се окаже много по-близък до непосредствената художествена практика, отколкото най-добросъвестният историографски труд.

И наистина, не са ли подобни съчинения по-нужни, по-полезни от всяка фактология? Би било сигурно сензационно разкриването на нови данни за живота и творчеството на Шекспир. Би ли подпомогнало обаче художественото възприятие на Шекспировите пиеси, би ли увеличило интереса към тях? Едва ли. Във всеки случай значително по-малко, отколкото дръзновеното перо на някой критик от ранга на Кот.

Подобен уж скрушителен довод срещу историографията на изкуството подхранва недоверието на „модерното“ изкуствознание към нея, не разколебава обаче усърдието на нейните представители. И това си има своето сериозно основание. При цялата полемическа шумотевица, при всичката актуалност на съвременните критически интерпретации, те не могат да избегнат главния си недъг: своята приблизителност. В най-добрия случай те могат да послужат за известно време като повод или като подтик за възприемането на класически художествени творби. Те обаче не могат да претендират за прецизността, която отличава изследването на генезиса или на структурата. Ето защо не само сред представителите на историографията, но и в средите на „модерните“ изкуствоведи се чуват решителни гласове на неудовлетвореност. Този род критика е твърде „субективна“, за да може да бъде доказателствено издържана. Не бива да се изненадваме, че и родоначалникът на тъй наречената „нова критика“ Ролан Барт ще погледне не само отвисоко на подобни интерпретации, които той нарича нагиздена „парафраза на творбата“, но и ще съзре в тях чак нещо като злонамерена заблуда, като опасност. Всеки опит на злосторническите критически тълкувания да се наложат, да послужат като оценка или като предпоставка за възприемане на творбата нахърнявал спецификата на изкуството, понеже бил в края на краищата опит „да се запуши устата на тези, които четат литературата“.¹

Нека читателят ни извини, че още в увода на настоящата статия го обременяваме с плетеница от въпроси, които сигурно на мнозина ще изглеждат излишно усложнителство. Но в тези въпроси се крие кризата на съвременното ли-

¹ Roland Barthes. Critique et vérité. Paris 1966. Тук и по-нататък се цитира по немското издание: Kritik und Wahrheit. Frankfurt a. M. 1967, S. 84.

тературознание и изкуствознание. Ако то наистина е заинтересовано да открие, как ще се добере по логичен, доказателствено издържан, максимално научен път до сърцевината на художествената творба, за него не може да бъде удовлетворителна добродушната теза: Нека всеки си изследва изкуството така, както му идва отърки — да го тълкува субективно, да го изследва структурално, да търси връзката му с историческата действителност или пък да установява факти около неговия генезис. Една литературоведска или изкуствоведска методология е възможна, само когато се мъчи да установи доколко отделните „подстъпи“ ни насочват към или ни отклоняват от това, което би трябвало да е същината на изкуството. Тази е причината, поради която различните методи на изследване, респ. тълкуване не искат и не могат великодушно да съжителствуват помежду си: те си оспорват взаимно правото да се наричат изкуствознание; поставят упорито под съмнение полезността и целесъобразността на останалите „подстъпи“ към художествените факти.

Един наслуки взет пример ще ни посочи колко широк терен е завзело разнообразието, когато се преценява настоящето и близкото бъдеще на литературознанието, респ. изкуствознанието. Ролан Барт би трябвало да се чувствава в много отношения родственик на известния американски литературатор, бивш представител на Пражката структурална школа Рене Велек. Ето обаче по какъв диалектрално противоположен начин отговарят двамата автори на въпроса, какво литературознанието е вече постигнало и какво му предстои тепърва да постига. Докато Барт смята, че „ние притежаваме една история на литературата, но нямаме все още литературна наука“,¹ Рене Велек е на тъкмо противното становище. В главата, посветена на литературната история, на своето изключително широко известно на Запад съчинение (написано в съавторство с А. Уорън) „Теория на литературата“, той идва до извода, че със структуралната школа от 30-те години била създадена наука за художествената творба, но предстояло тепърва да се създаде литературна история.²

И това разногласие не се отнася до второстепенни въпроси. То засяга насъщните задачи и реалните възможности на литературознанието.

В една неголяма по обем книга³, която надали може да претендира за повече от аотиран библиографски преглед на най-новите течения в литературознанието и изкуствознанието, Велек и Уорън се споменават в параграфа „Анти-историчният афект“. Любопитното е, че само няколко страници по-нататък авторите (Макс Комерел, Ханс Зедлмаир, Курт Май, Емил Шайгер и др.), които правят компания на Велек и Уорън и предишния параграф, се използват отново, за да се обясни „съдбата на понятията за епохите“, за да се отбележи една тенденция на „връщане“ към историзма. Това наглед парадоксално положение е лесно разяснимо.

Литературознанието трябвало „да осветлява поезията, като изхожда от самата нея“, което по-точно значело да я разглежда „като една затворена в самата себе си цялост“⁴. На този призив заложиха усърдието си споменатите автори. Понечим ли да открием философските предпоставки на подобна методология, ще затънем в недоразумения. От твърде разнообразни източници се черпят и доводи за нейното утвърждаване. Но фактът, че в края на краищата се стига до еднаквата изходна позиция — „творбата като затворена в себе си цялост“ — говори друго. Не от философията бе оплодена структуралната методология, а от логическата възможност да се проучат някои своеобразности

¹ Цит. съч., стр. 68.

² René Wellek, Austin Warren. *Theory of Literature*. New York 1949, p. p. 181—282.

³ Jost Hermand. *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1965.

⁴ Heidegger-Festschrift. 1949, S. 137.

на художествената образност, като се абсолютизира нейната относителна самостоятелност, като се анализира тя „сама за себе си“. Така постъпи руската формална школа, на която се спряхме в предишната статия. Точно така постъпиха и немските феноменолози. Тъкмо когато настъпи разцветът на техния „структурално-гълкувателен метод“ обаче, те трябваше да почувствуват неговата ограниченост и неговото несъвършенство. Той бе обречен на връжда с една от най-характерните особености на литературата и изкуството — тяхната динамичност и историческа изменчивост. Как да се избегне този недъг, който дава решаващия коз в ръцете на противниците на феноменологизма? Този въпрос занимава днес почти всички сериозни представители на школата. И те опитват един след друг да преглътнат историчността на художествения процес („смяната на стилите“, както те се изразяват), без да напуснат предишната си методология. Така те се озовават от параграфа на „антиисторичната поетика“ в параграфа, който Херманд озаглавява „Съдба на понятията за стилите“. По същата причина Велек и Уорън не се разделят от надеждата за една бъдеща история на литературата, макар че почти единодушно тяхната „Теория на литературата“ се оценява днес като съчинение, чуждещо от историзма.

При Ролан Барт срещаме един негативен, но по-задълбочен отзвук на тези въпроси. Както ще имаме възможност да установим след малко, радетелят на „новата критика“ във Франция плува по същия методологически „талвег“ — на руската формална школа и на феноменологизма. Неговите усилия да насочи литературознанието не към евентуалните „значения“ на художествената творба, а към „синтаксиса“, към „логиката на съставките, които могат да придобия някакво значение“, са дори по-последователен фенологизъм от този, който срещаме у представителите на немската школа. И ако Барт си спестява излишната надежда за някаква нова история на литературата, ако разделя вече съществуващата историография от истинската наука за литературата, причината за това се крие в едно предвиждане, което той заимствува от руските формалисти (напр. от Б. Томашевски). Барт основателно предусеща, че не може да излезе нищо обнадяващо от опитите да се трансформира формалният, синтактологичният метод (силата на който се състои именно в една условна деисторизация на литературата, т. е. в това, да се изследва „синтаксисът“ на един „даден“, относително завършен поетичен език) в исторически метод. Ето защо френският учен е готов да признае досегашната историография, трупаша материал около генезиса на литературните течения и произведения, изследваща паралелните обществени явления и т. н., без обаче да я причислява към литературната наука в същинския смисъл на думата. По същия начин се опитаха на времето и представителите на руската формална школа да отбият атаките на литературната социология. Шкловски, Томашевски и др. предложиха „разделяне на терените“. Нека историографите и социолозите изследват по своему литературата. Истинска наука за нея все пак ще се създаде само тогава, когато се изследва „даденият синтаксис“ на поетичния език.

С тези няколко примера искахме да отбележим къде се кръстосват методологическите лутаници в днешното литературознание и изкуствознание. Всички те опират в края на краищата до липсата на обединяваща концепция върху своеобразието на изкуството — концепция, която да е в състояние да обгърне по убедителен начин както генезиса, така и изменчивостта на художествените принципи, както относителната завършеност на отделната творба или на определен художествен синтаксис, така и тяхната динамика, позволяваща да се разкриват различни значения у един и същи „символ“. Само във връзка с такава концепция би могло и фактологичното изследване, и паралелното изучаване на обществено-историческите явления, и разкрасеното „парафразиране на творбата“ (т. е. „есеистичната критика“, както се нарича това у нас), и „точното“

анализиране на наличните структури да питае надеждата, че ще се приобщи към едно литературознание и изкуствознание в точния смисъл на думата. Възможно ли е това?

В статията „Игра — формотворчество — изкуство“ се опитахме вече да скицираме един възглед върху природата на изкуството, свързан с диалектичната идея за саморазвитието. Тук ни се иска да развием няколко съображения относно съчетаемостта на този възглед с отделни методи на литературното (респ. изкуствоведското) изследване, които се прилагат и оспорват с еднакво усърдие от представителите на различните школи. Разбира се, това е доста неблагодарна задача. Един възглед върху природата на художественото творчество би могъл да извоюва признание в качеството си на методология едва когато бъде изпробван за обяснение на редица конкретни художествени факти. Но това не изключва все пак предварителните теоретически разсъждения върху неговата приложимост. Като вземем предвид обстоятелството, че до аналогични разсъждения и спорове стигат и застъпниците на различни методи, вече произвели купища книжнина с конкретни изследвания, бихме били в правото си да твърдим дори обратното: Такива разсъждения и спорове са неизбежен спътник на литературознанието и изкуствознанието във всички техни подразделения и „стилове“. Теоретическите съображения са явно толкова необходими, за да се постигне желаната наука за литературата и изкуството, колкото и конкретните проучвания.

Няма да е обаче излишно, ако се опитаме преди туй да разсеем едно сериозно недоразумение. На мнозина тези спорове могат да изглеждат твърде отвлечени и несигурни. Отвлечени, защото се мъчат да „напипат“ всеобщи опорни точки в една област на човешката творческа дейност, за която е комай най-характерна тъкмо индивидуалната неповторимост; несигурни, защото те сякаш увеличават разномисленето между тружениците на литературознанието, без да обогатяват нашите непосредствени познания върху художествените факти. Колкото и да са ограничени, странични или прилизителни, конкретните проучвания и анализи на художествените факти поддържат у читателя все пак илюзията, че чрез тях (все едно дали става дума за разбор на формата, за разяснения на епохата, за издирване на биографични или прототипични данни или за критическа „парафраза“) се „научава“ нещо ново, понякога важно и необходимо за литературно-естетическото образование. Но наистина ли е така? Нека за тази цел използваме един пример от съчинението на датския литератур Лундинг върху „Пътища на художествената интерпретация“.

„Жалко зрелище е да се наблюдава — пише авторът — как нежните творби на изкуството се обработват с чук и наковалня. Отново и отново се повтарят случаите, когато преподаватели и изследователи... се мъчат да обясняват творбата чрез „оголване“ скелета на сюжета, чрез използваната житейска суровина, чрез биографични, географски, исторически и други подобни факти, които са в състояние само да изложат на подбив самобитността на поезията.“¹

Цитираният автор е поддръжник на феноменологичното литературознание. За ефикасността на неговата рецепта ще кажем няколко думи след малко. Каквото и да е собственото гледище на Лундинг, то не може да постави под съмнение основателността на неговата констатация. Не се ли случва понякога и при нас — имам предвид да речем преподаването на литературата в средните ни училища — че литературното образование, натрупването на „голи“ факти или паралелни знания (за епоха, авторова биография и др.) отчуждава вместо да приобщава младежта към художествената култура? Не срещаме ли често хора, които „знаят“ достатъчно, без в същата степен да „разбират“ изкуството? Не

¹ Erik Lunding, Wege zur Kunstinterpretation. Acta Jutlandica XXV, 3, S. 26.

съществува ли опасност чрез наблягане на образователния момент да се нахърни тъкмо онова, което оправдава и налага присъствието на литературата в учебния план — специфичната въздейственост на художествения образ?

Но ако такава опасност наистина съществува, как би могла да се избегне? Като в основата на обучението залегне структуралният анализ? Твърде съмнително! В своята логично завършена, в адекватната си форма този метод се домога до схемата на похватите, до скелета на поетичния език, до — да повторим тезата на Барт — закономерната взаимовръзка между „носителите на възможните значения“. А това може да се окаже толкова „образователно“, колкото и изучаването на генезиса; то може да ни отклони дори още повече от непосредствената въздейственост на изкуството. Да се препоръча методът на „парафразата“ е не по-малко рисковано, доколкото този метод не може да се похвали, че е открил марката на приблизителното.

Съвсем очевиден е, че дори методиката на литературното обучение не може да избегне тези спорове. Преди да е педагогически, въпросът за припопнасяне на художествената литература в училищата е преди всичко литературно-теоретически. Най-напред трябва да се изясни основата на научното изследване на художествената творба, за да може след туй да се обобщят и обосновават специфичните методи на художественото възпитание. Разбира се, това ни най-малко не означава пренебрегване на досегашните успехи — както в областта на изследването, така и в областта на обучението. Тъкмо обратното — една обновена литературоведска и изкуствоведска методология е мислима единствено като осмисляне и доразвитие на това, което е постигнато въпреки теоретическите неясноти и изсизвания. Колкото и да са били едностранчиви теоретическите предпоставки или заключения, художествените факти са били достатъчно категорични, за да подскажат на най-добрите свои изследователи и разпространители пътища за разчупване на закостенелите методи. И когато се стремим към обновяване на методологията, ние всъщност се обявяваме не изобщо срещу досега прилаганите методи, а срещу едностранчивостта им.

1. НЕ ВСИЧКО ОБЯСНИМО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДОКРАЙ ОБЯСНЕНО

Преди да си съставим представа за това, каква трябва да е според нас литературната наука, би трябвало да си изясним какво можем да очакваме от нея. Всяко явление е плод на безкрайно число връзки и отношения, които никоя наука не се стреми, нито пък би могла да обхване. Тъкмо по тези причина играе изключително голяма роля въпросът за тъй-наречения научен предмет. Той, фигуративно казано, се разпростира не върху безкрайността, а върху фокуса, който я „събира“ и транспонира върху изучаваното явление.

Макар и да не съществува напълно задоволителна теория на наследствеността, ние сме убедени, че явлението е обяснимо. Значи ли това, че някога науката може да се нагърби със задачата да обясни напълно и докрай конкретната наследственост, проявяваща се у един индивид? В никакъв случай. По-скоро бихме могли да изкажем надеждата, че един не много далечен ден науката ще се научи да „управлява“ наследствеността, да ѝ въздейства, отколкото надеждата, че някой някога може да покани в лабораторията един вече изграден индивид, да му „снее“ анамнезата, да проучи родословното му дърво и всички фактори, които са играли някаква роля за онаследения комплекс, като ни обясни докрай, какво и поради какво у този индивид е „така, а не иначе“.

Разбира се, като всяка аналогия, и тази е груба, неточна. Но затова пък, струва ми се, ясна. И от изкуствознанието ние очакваме да ни докаже, че художествената творба в нейната самобитност е научно обяснима, без непременно

това да означава, че то ще трябва да се нагърби със задачата да обяснява всичко и докрай. Ние можем да искаме от него не да обгърне цялата безкрайност от случайни фактори, които са допринесли за появата на творбата (респ. на художествения стил), за нейното разпространение или възприемане, а да се добере до „фокуса“, който събира безкрайността на случайното. Успее ли изкуствознанието да постигне това, тогава всички възможни методи и похвати ще си „легнат“ на мястото. Те ще бъдат ограничени (що се отнася до аспекта или обема на изследването), но не и едностранчиви.

Няма да скрия, че това е основната мисъл, която искам да прокарам в настоящото изложение. Още тук ще трябва да разочаровам обаче тези, които ще ме заподозрат в симпатии към стария всеяден „плюрализъм“ — всички методи са добри с изключение на онзи, който се старее да ги подчини на една концепция. Гледището, към което се придържам, е тъкмо обратното: различните, понякога противоположни методи на изследване, могат да се утвърдят като самостоятелни методи на литературознанието и изкуствознанието едва когато се подчинят на една единна концепция. Когато (както досега) всеки от тях търси оправданието си в една собствена концепция върху природата на изкуството, той излага на риск, на опровержение тъкмо относителната си самостоятелност, превърнала се в претенция за всеобщност.

Но нека не изпреваряме по-нататъшното изложение.

Гледището, застъпено в предишните ми статии, се опира на следните основни предпоставки: Нито само с явления, лежащи извън изкуството, нито само с особености, затворени в „черупката“ на художествената структура, нито пък с признаване на два успоредни реда закони (едни, които ще се отнасят до зависимостта на художествения поток от „социалното корито“, и други, които ще характеризират „собствената хидродинамика“ на този поток) може да се осигури научността на литературознанието и изкуствознанието. Художественото творчество притежава своя обществена динамика, т. е. то се подчинява на закономерности, които осигуряват неговото своеобразие (респ. своеобразието на неговите жанрове и относително устойчиви стилове) и същевременно го обвързват с целокупната социално-историческа действителност.

Саморазвитието на изкуството започва още от факта, че случайно „внедрените“ излезни средства се оформят в (за дадено време и при определени условия) необходим структуриран принцип, доколкото попадат във взаимопределяща връзка с особен, присъщ единствено тям принцип за непосредствено и непринудено въздействие върху съкровено индивидуално светоотношение. А това е мислимо, когато те развиват и сами се развиват чрез своеобразна обществена потребност от именно такова въздействие.

Не е нужно, разбира се, да повтаряме съображенията, изложени в статията „Игра — формотворчество — изкуство“. Няма да е излишно обаче да подчертаем отново, че става дума не за някаква абстрактна схема, а за жива диалектика, която предполага безкрайни възможности за възникване, разцвет и отмиране на художествени жанрове и стилове. Тя държи сметка и за необходимите извори на художествените открития, и за онова обществено-комуникативно изпитание, което превръща творческото хрумване на единичния художник във факт на изкуството. Художественото явление съществува благодарение на специфичното си обществено предназначение. Но това предназначение е специфично, тъкмо защото не е плод на някаква външна „поръчка“ и не е просто илюстрация на извънхудожествени идеи и тежнения. То влиза неотменно в саморазвитието на изкуството. Триединството (градивен принцип — начин на въздействие — особена възприятна потребност) е мислимо именно „защото и доколкото“ се нагърбва с функция, която единствено то може да упражнява в обще-

ствено-историческата действителност. Така то „абсорбира“ идеи, познания и тежнениа и от извънхудожествената сфера, без да пожертвува суверенността си. Всеки опит да се създаде изкуство, като се пренебрегне собствената му диалектика, като се превърне то в илюстрация на религиозни, политически и пр. идеи, е пожънвал в края на краищата само художествено-подобни сурогати, „макулатура“ — както се изразява Луначарски.

Разбира се, това ни най-малко не означава, че политическите, философските, моралните и пр. идеи не могат да послужат като първичен тласък за пораждање на нов стил, метод или жанр в изкуството. Напротив, историята на художественото творчество ни убеждава по недвусмислен начин, че идейните извори са играли значително по-сериозна роля при търсене на нови пътища, отколкото най-смелите хрумвания от формално естество. Но както в първия, така и във втория случай предварителните усилия се превръщат в художествен факт само чрез и благодарение на споменатото триединство.

Допуснем ли, че това гледище би могло да се разбере от всеки, който не се отнесе с предубеждение към него, стигаме до следващия въпрос: Как да постъпим с досегашните методи, прилагани при изучаване или анализиране на художествените факти? Кой от тях подхожда най-вече на възгледа за саморазвитието — типологичният или историчният, структуралният или фактологичният, биографичният или методът на приблизителната критическа „парафраза“?

Вникнем ли в диалектичната идея за саморазвитието на изкуството, лесно ще се убедим, че тя е призвана не да отрече различните подстъпи към художествените произведения и течения, нито пък да утвърди привилегированото положение на един от тях, а да ги обедини — да изтъкне „живеца“ на всеки от тях, като го освободи от едностранчивата претенция за самостоятелна методология.

Споменахме вече за разпространеното днес пренебрежение към „фактологията“ — за мнението, че нейните труженици се самоотлъчват от същинското литературознание и изкуствознание. И какъв е доводът за това? — Че „фактологията“ сама по себе си не може да обясни тъкмо художествеността на изследваните явления. Този довод е, разбира се, „съкрушителен“, доколкото проучването на сюжетни извори, прототипове, биографични факти и пр. не е обвързано с един цялостен възглед върху специфичната динамика на изкуството. Но кой друг метод може да се похвали с противното? Общосоциологичният? Структурално-синтактологичният? Методът на критическата парафраза?

Отбелязахме, че срещу всеки от тях неговите противници издигат аналогични аргументи, каквито всички вкупом противоположават на „фактологията“. Един от тези методи изпуска реалните връзки на художественото творчество с обществено-историческата действителност, друг пренебрегва „синтаксиса“ на художествения език, трети регламентира едно тълкуване на творбата и „запушва устата“ на действителния потребител на изкуството. Тогава?

Поставим ли въпроса за „фактологията“ във връзка с диалектичната идея за саморазвитието на изкуството, нещата придобиват съвсем различен смисъл. Наистина, дори и да можеше чрез фактологични изследвания да се състави изчерпателен списък на всички съпътстващи появата на художествената творба явления, пак нямаше да се отговори на въпроса, защо някои от тях са прераснали от случаен повод в необходима съставка. От друга страна обаче, ако възприемем идеята за диалектичното „самозачатие“ и самодвижение в художественото творчество, ако насочим поглед към споменатото триединство, изведнъж ще почувствуваме нужда да опознаем конкретната, случайната генетична среда, доставила формален, сюжетен или идеен материал за творбата. Художественото единство не е механично отражение на генетичните си условия. Но без тях то е толкова немислимо, колкото и „само“ с тях.

С други думи казано, „фактологията“ в съжителство с диалектическия възглед за саморазвитието на изкуството е неизбежна. Тя може и трябва да се приеме за равноправен дял на литературознанието и изкуствознанието, стига да се схваща не като изолирано човъркане в безкрайността на случайното, а като „доставчик“ на знания за онези съпътстващи обстоятелства, които, без първоначално да са били съставки на художествената специфика, са могли да бъдат или са действително преобразувани в художествен факт. Критерият за качествената трансформация лежи не в случайните обстоятелства, а в собствената динамика на изкуството. Без тези случайни факти обаче динамиката е мъртво понятие.

Разбира се, това не означава, че фактологичното изследване трябва да се гарнира с обширни теоретизации около специфичната динамика на изкуството, за да си извоюва достойно място в научното литературознание и изкуствознание. Напротив, то ще е толкова по-ценно и необходимо, колкото повече усъвършенствува онези свои методи и похвати, които го правят фактологично. Идеята за художественото саморазвитие го освобождава само от изолираността му и едностранчивостта му. Тя му дава опорната точка, да не се рее в неуловимата безкрайност на случайното; тя му дава литературоведския и изкуствоведския критерий. Фактите, които то със собствените си методи ще проучва, са нужни не заради самите факти, а поради опосредствуваната, но неизбежна връзка на конкретната генетична среда с обществената динамика на изкуството. Освободено от заблудата за някаква пряка връзка между тъканта на художествения образ и непосредствената му житейска „храна“ (прототипове, сюжетни мотиви, биографични факти, формални заемки и пр.), фактологичното изследване добива не само близост до проблемите на художествената специфика, но и разширява своята компетентност. То трябва да се грижи не просто за установяване на факти, които като че ли имат „пряко“ покритие в художествената творба (напр. да проучи един прототип, който е сякаш „точно“ пресъздаден в романа), но и за такова осветляване на генетичната среда, което дава възможност да се изследва по-нататък цялостният живот на художествения „организъм“. При това, разширяването на компетентността не е свързано с риска да се загуби „нишката“, т. е. фактологичното изследване да се разпростре върху неограничен брой явления, без да може в края на краищата да различи същественото от маловажното. Обвързано със саморазвитието на определени художествени факти (отделно произведение, целокупното творчество на един автор, известно течение или направление, род или жанр), фактологичното проучване ще притежава и подбоден критерий. Нещо повече — една от главните му задачи ще бъде тъкмо тази, в бездънното море на съпътстващите случайности да издирва такива, които по най-пестелив и точен начин ще осветлят опосредствуваната връзка между житейската „храна“ и „клетъчните образования“ в изкуството, между суровината и качествено новия резултат.

Аналогичен би бил случаят и с психологично-биографичния метод. Значението изказване на Ингарден, че изкуството придобива значение от момента, в който престава да има значение авторът, е твърде убедително от гледище на феноменологията, но засяга само едната страна на монетата от гледна точка на идеята за художественото саморазвитие. Вярно е, че построеното на психологизма: „авторът възпява собствените си преживявания в творбата, следователно творбата трябва да бъде обяснена чрез автора“, е твърде елементарно и изпуска най-същественото за художествената специфика. Структуралистите не без основание възнегодуваха срещу него. Според нас също не може да се обясни своеобразието на битие на художествената творба, дори и с най-подробното изучаване на съзнателния и подсъзнателния живот на автора. Защото не неговите преживявания сами по себе си, а получаването на нов комуникативен

обект, който подлага на непосредствено и непринудено изпитание светоотнo-
шението на „анонимния“ потребител, е същността на изкуството. Следователно,
психическият живот на твореца има също не пряко, а косвено значение за изку-
ствознанието. Главният въпрос е отново, как и поради какво от случайните
за възприемателя преживявания на художника се е стигнало до един свързан
с особена обществена необходимост естетически предмет. Тъкмо тук е мя-
стото да си припомним пак, че и авторът е бил зависим от своята творба — от
нейната вътрешна логика, от нейния „синтаксис“.

Докато феноменологизмът обаче отлъчва напълно психологично-биогра-
фичния метод от обсега на истинското литературознание и изкуствознание,
възгледът за художественото саморазвитие не може да си позволи това. Фено-
менологистите разглеждат творбата в нейната „даденост“; целият им патос се
изчерпва с това, да уловят спецификата по анатомичен път, в статичното
взаиморазположение на съставките, слоевете, похватите. Поради тази причина
там не е никак трудно да се лишат напълно от сведенията за автора, да ги
обявят за „ирелевантни“ на своя предмет. При друг случай цитирахме вече
желанието на Ханс Зедлмаир, изкуствоведът да разглеждал творбата така,
сякаш че абсолютно нищо не е чувал за епохата, през която тя е създадена,
и за автора, който е вложил труд, сърце и заложи в нея. И това не е теоре-
тическа приумица. Подобно третиране на художествените факти би предста-
вило наистина феноменологичния метод в максимално оголения му вид —
както със силните му страни, така и с неговите недъзи.

Но възгледът, който търси спецификата на изкуството не в „дадеността“
на творбите, а в обществената им диалектика, не може да пренебрегне инте-
лектуалния и емоционален живот на твореца, без да си лиши от една необхо-
дима опорна точка. Психографията на художника или личната му творческа
биография могат да послужат наистина само косвено за изучаване на това, което
художествената специфика всъщност е. Откъснати от обществената динамика
на изкуството, от триединството между гравивен принцип, въздействена възмож-
ност и възприятна потребност (триединство, което надхвърля всяка лична твор-
ческа биография и е в състояние да превърне лабораторния експеримент в исто-
рически факт), психографичните и психоаналитичните методи са обречени
наистина на отчуждение от изкуствознанието в собствения смисъл на думата.
Свързани с това триединство обаче, те придобиват изведнъж сериозно значе-
ние, като методи, единствено способни да хвърлят лъч светлина върху зароди-
шите на онези непрестанни „мутационни“ прояви в изкуството, от които впо-
следствие избухват цели нови стилове, течения или художествени жанрове. Раз-
бира се, нито едно хрумване или откритие на художника не може да бъде при-
чина за появата на нов стил или жанр; в най-добрия случай то е само първичен
повод. Но диалектическото изкуствознание не би имало почва под краката си,
ако не държи сериозна сметка за реалната атмосфера, в която непрекъснато
възникват намерения, хрумвания и идеи, изпробват се средства и се разрушават
норми — с една дума: в която е заложена предисторията на всяка нова худо-
жествена творба и всеки нов художествен стил или жанр.

Настоящото изложение обаче би се раздуло прекалено много, ако продъл-
жим разсъжденията си върху перспективите на психографичните, психоанали-
тичните и биографичните методи в изкуствознанието, възприело методологи-
ческата идея за саморазвитието. С горните няколко примера целяхме да подкре-
пим твърдението, че тази методологическа идея подтиква към преоценката на
различните методи, а не към голословното им отрицание.

Необхванати са факторите, които способствуват за появата и разпростра-
нението на художественото явление. Многопосочни трябва да бъдат и научните
подходи към него. За да бъде уверен в резултатността си, всеки от тях трябва

да се въоръжи със свои работни методи. И изследователят няма да затъне във фактите, няма да стане жертва на едностранчивостта, ако осъзнае единната методологическа основа и цел на своето изследване: саморазвитието на изкуството. Той може да проучва езика на писателя или неговата частна „лаборатория“; може да се задълбае във вероятните влияния или да разкрие пътя на един сюжетен мотив; интересът му може да се изчерпва с композиционната структура на един разказ или с политическия резонанс на едно стихотворение. За любопитното око на литератора не остават скрити нито доказателствата за „интимните“ симпатии на твореца, нито мъчнотиите на „словото“. Но за да добият научен смисъл всички проучвания и на „външните“, и на „вътрешните“ фактори, за да се насочат те към обяснението на художествената специфика, също стъпува едно условие — всички те да са насочени в последна сметка към въпроса, как „зачева“ и се разгръща особеното единство между градиво, начин на въздействие и съответстващата им обществена необходимост.

Това е, наистина, много трудна задача. Във всеки случай много по-трудна, отколкото „разясненията“ по стар тертип: Проучва се например с подробности биографията на Вапцаров и ни се уж обяснява, как и защо той е написал „Песен за човека“. И това обяснение ще има само един кусур: Ще пропусне да ни каже, какво и защо прави стихотворението връх на българската поезия. Съвсем същия „пропуск“ би допуснал и анализът, който ще изброи всички прилагателни в стихотворението, ще разчовърка ритмичните стъпки или ще „систематизира“ римите. Литераторът, който би изоставил езиковия „гръбнак“ и би се впуснал в разсъждения върху обществено-възпитателния резонанс на творбата, би планил също данък на елементарното констататорство. Приповдигнатата „парафраза“ на стихотворението би ни говорила повече за вкуса и манталитета на критика, отколкото за същността на поетичната творба. Към научно обяснение на художествеността ще ни приближи единствено изследването, което не пренебрегва нито един от възможните извори на знания за и около творбата, но се придържа в края на краищата към въпроса, как зачева, как се оформя и утвърждава при съответните исторически условия вапцаровският стих във взаимовръзка с особения си „тон“ на въздействие и с обществената необходимост за възприемане на този „тон“.

Съвсем съзнателно употребихме израза: „Към научно обяснение ще ни приближи...“ Диалектичката идея за саморазвитието е според нас единственият шанс на литературознанието да се издигне до научността и да превъзмогне едностранчивостта на споменатия тип „разяснения“. Но това ни най-малко не означава, че тази идея ни доставя магическа пръчка, с помощта на която ще можем математически точно и изчерпателно да обясняваме отделните художествени факти. Тя ни сочи пътя на научното обяснение и ни вдъхва увереност в неговата принципна възможност. Този път се простира до всеки отделен художествен факт, без да ни дава гаранция, че ще бъде извървян последователно и докрай. И това зависи не толкова от диалектичката мисловна способност на изкуствоведа, колкото от природата на самото изкуство-знание. С примера за наследствеността се опитахме да разясним, че поради безкрайността на „съпричастните“ фактори, не винаги обяснимо може да бъде обяснено докрай. А при изкуствознанието се натъкваме на още една трудност. За да обхване художествения факт тъкмо в неговата динамика, изкуствоведът не може да избегне относителността. Нито градивният принцип, нито въздействието „тон“, а още по-малко пък обществената възприятна необходимост са дадени в изкристализиран, „чист“ вид. И това важи еднакво за творби и стилове, съхранили актуалността си, както и за творби и стилове с „музейна“ стойност. Тази трудност проличава най-вече при проблема за интерпретацията.

2. ОБЕКТИВНОСТТА НА ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НЕ ПРЕДПОЛАГА ЗАДЪЛЖИТЕЛНОСТ

През последните години в западното литературознание се създаде цял дял на теорията под название „херменойтика“. Задачата на тази дисциплина се свежда до това, да се намерят солидни опорни точки за тълкуване на художествената творба. В какъв смисъл и доколко е съгласувана подобна задача с идеята за саморазвитието?

Ако литературознанието и изкуствознанието боравеха само с по-общи понятия („стил“, „жанр“ и пр.) или пък имаха единствено задачата да охарактеризират художествения процес (било в цялост, било в по-крупни периоди), щеше да е много лесно да се докаже, че диалектичката идея за саморазвитието дава „ключ“ на научното обяснение. Но интерпретацията на отделната творба е сякаш истински спъни-камък. Всяка единична творба е, разбира се, преносима към художествения процес — вчерашния, днешния и утрешния. Но когато говорим за нейния конкретен анализ, тази преносимост има сякаш частично значение. Литераторът трябва да навлезе в собствения свят на художествените образи. До каква степен обаче и дали изобщо той може да разчита на научност и обективност? Ще съумее ли той с безпристрастността на изследовател да се докосне до вътрешния свят на творбата? И не би ли била такава безпристрастност противна тъкмо на художествената природа?

Що се отнася до целесъобразността на интерпретацията, бихме могли да използваме израза на В. Емрих за „антиномия между поезия и тълкуване“. Всеки опит да се „преведе“ творбата на езика на научните доказателства означава „загуба“ за творбата. Но един опит да се разтълкува поетичната образност чрез образи-заместители (т. е. чрез една „поетична“ критика) „увеличава пропастта между поезия и тълкуване“, тъй като новите символи ще бъдат или художествено непълноценни, или пък — ако сами по себе си притежават художествени качества — ще са на всяка цена ново, друго поетично произведение, което има с първото само повърхностни сходства. Но не това е „антономията“, за която говори Емрих. Тя се състояла в потребността от научно тълкуване на творбата, въпреки неговата видима невъзможност. Така интерпретаторът поемал тежобата на „сизифовския труд“:

„Интерпретацията иска да направи от невъзможното възможно. При това тя нито може, нито трябва да се откаже от тези свои усилия. Невъзможното само изисква да бъде направено възможно. Поезията предполага да бъде разкрита, разгадана и достатъчно ясно разтълкувана. Но всяко разгадаване на поезията е не само спечелване на нещо, а и загубване на друго.“*

Очевидно Емрих и неговите съмишленици свързват затруднението на литературната интерпретация не с въпроса, дали съществуват обективни опорни точки за едно несвоеволно тълкуване на творбата, а по-скоро с въпроса за изказната форма. Науката не разполага със символи и поради това трябва да преведе на чужд, нехудожествен език символиката, която изследва. Но наистина ли главното затруднение на тълкувателя е в „логично-доказателствения му език“? Не се ли крие истинската причина в невъзможността да се разтълкува художествената символика по обективен начин, независимо от изказната форма, в която ще бъде приподнесено по-нататък тълкуванието? Само обстоятелството, че „всеки символ е нещо различно“ ли увеличава пропастта между художествения образ и една негова образна, претенциозно-патетична критика? Не носи ли вина за това същата причина — невъзможността да се тълкува една художе-

* Wilhelm Emrich. Protest und Verheißung. Frankfurt a. M. u. Bonn 1960, S. 49—50.

ствена система от символи по всеобщо задължителен начин, тъй да се рече обективно?

Трябва тутакси да отбележим, че тези въпроси издават едно немаловажно различие между авторите, които са убедени в структуралността като единствена опора на едно обективно, научно литературознание. Докато Емрих и немските феноменолози търсят в съподчинеността на символите (т. е. в структурата на творбата) ключа за разкриване на нейния „същински“ смисъл, Ролан Барт — както загатнахме и преди малко — отива една стъпка по-нататък. Той говори за тълкуването на творбата само като за „така наречената интерпретация“. Нещо повече, в цитираната вече негова книга четем многократно, че литературната наука а ла Барт ще има за задача „да интерпретира не символите, а тяхната поливалентност“; с други думи, „неин предмет няма да бъде повече запълнените (т. е. изпълнените със съвсем конкретен смисъл — бел. моя, А. Н.) значения на творбите, а ще бъде празното значение, което всяка от тях носи“ (стр. 68, курс. м.).

За непривикнали с дръзки изрази (като „празното значение“ на творбата, напр.) читатели, каквито ние сме си все още, ще се наложи тук очевидно малка пауза. В нея обаче ще се убедим бързо, че Барт не казва нищо особено ново, което да не ни е вече известно от руската формална школа. Родоначалникът на модерното литературознание във Франция набляга само по-категорично от преди върху „лингвистичния пример“ за литературознанието и се разделя с една от предполагаемите заблуди на западния феноменологизъм — „така наречената интерпретация“. Но нека продължим.

„Неин (на новата литературна наука. б. м.) пример ще бъде лингвистиката. Предвид на невъзможността да се овладеят всички изречения на един език, лингвистиката се стреми да създаде един хипотетичен описателен модел, съобразно който може да се разясни, как се съставят безкрайно многото изречения в този език. Каквито и поправки да се налагат при изпробването на този метод, това не би било основание да оспорим приложението му и сплямо литературните творби“ (стр. 69).

Би било крайно несправедливо да заподозрем Барт в пренебрежително отношение към качествената разлика между „обичайния“ и „поетичния“ език — разлика, която бе по толкова недвусмислен начин подчертана от руската формална школа. За Барт е напълно ясно, че литературната синтактология ще разполага с други, нови общи правила за разясняване на конкретни резултати. Той сочи лингвистиката само като достоен за подражание пример, вследствие на който: „Целта на литеаурната наука няма да бъде да изяснява, защо трябва да се възприема определено значение на творбата, нито дори защо е било възприемано подобно значение (това е, ще повтора пак, работа на историка), а друго — защо изобщо е възприемаемо някакво значение. И това тя трябва да постигне въз основа не на филологическите правила на буквалността, а въз основа на лингвистичните правила на символите“ (пак там).

Макар и с риск за частично повторение, трябва да изтъкнем, че и другите представители на един повече или по-малко структуралистичен метод говорят определено за „логиката“, за системата или дори за „лингвистичните правила“ на символите. Ако си припомним книгата „Литературното художествено произведение“ на Роман Ингарден, няколкократно цитирана в предишните ми статии, ще се уверим, че той прави доста преди Барт това, което френският литературатор очаква едва от бъдещето — разкрива взаиморазположението между „слоеве“ в художествената творба. И американската „нова критика“ („new criticism“) не пропуска да използва онтологичната опора — под пуснатия в широко обръщение термин „close reading“ („затворено четене“) се разбира очевидно едно такова „разчитане“ на творбата, което се подкрепя със „същностната“ структура,

със съподчинеността на символите и т. н. А колкото пъти ще срещнем името на друг виден американски литератор от по-ново време — К. Бърк (Kenneth Burke), толкова пъти ще стане дума за неговия възглед върху символичното действие като корен на художествената специфика. И това „символично действие“ се оказва, разбира се, също обвързано с определен синтаксис.

Изобило „лингвистичните правила на символите“ не се отричат от почти никой представител на структурализма; ние също бихме могли да ги приемем. Принципиално бихме могли да допуснем дори, че по един доста прецизен път, нестранящ и от математическата логика, могат да се създадат някакви модели, които ще са приложими не само като синтактологичната формула към отделното изречение, а ще отидат и по-нататък — ще се опитат да обхванат в една функционално-подвижна формула (например „формулата на заглавието“¹) профила чак на единичната творба. Но тук изникват два съществени въпроса: а) доколко тези „лингвистични правила“ засягат художествената специфика и б) дали те ни помагат за интерпретацията на произведението или пък предполагат нейното прокуждане от обсега на литературната наука. На първия въпрос ще се спрем в следващия параграф. Отговорът на втория се почти съдържа в цитатите от книгата на Ролан Барт. Той смята, че обективната опорна точка на литературната наука се свършва с лингвистичния модел. Всичко останало, което може да се каже за литературната творба, е или историография, или „парафраза“.

И трябва да се признае, че на почвата на самия феноменологизъм Барт е по-логичен от своите немски колеги например, а така също и от мнозина представители на американската „нова критика“. Те се опитват да използват структуралните елементи, за да разкрият уж някаква задължителна интерпретация на творбата, да ни я представят такава, каквато тя уж действително е. Наистина, заедно с Емрих, те ще признаят, че при научния анализ „нещо се е загубило“. Но основното, характерното е трябвало да бъде доловено. На помощ идват „слоевите“, тематичната „интеграция“ (Бьокман), която съдържа не само логиката на художествената форма, но и логиката на човешките преживявания, стиловата или жанровата конструкция. За да не увисне творбата във въздуха, възприема се и едно понятие за „трансцендентално време“, което — според признанията на Г. Мюлер — е заимствувано от не дотам сигурни философски източници, но все пак било наложително за интерпретацията.² И какъв е резултатът?

Ако прочетем внимателно тълкуванията на отделни художествени произведения, които ни поднася който и да е от представителите на тази школа, ще

¹ Известни ми са в ръкопис изследванията на един български автор върху „теория на заглавието“. Допълн до тази идея по пътя на педагогическия си опит (писмените упражнения по литература в гимназиите, устния анализ на творбите и пр.), споменатият автор си поставя за цел не само да разкрие „лингвистичния модел“ на темите в литературното произведение, но само да проучи принципа на тяхната съподчиненост, но и да създаде една „формула“ по подобие на математическите функции, чрез която да се скицира и неповторимият тематичен профил на творбата. Нека не забравяме, че Барт и учениците му не показват, да са готови за тази стъпка. Те се стремят — както виждаме от горните цитати — към „всеобщия модел“ на „празните символични значения“. Като всеобщ той ще може да ни докаже, че отделната творба се приобщава към „типа“ на безкрайно многото символни комбинации, без да ни даде опорна точка за собственото у всяка от тях. Ето защо, макар и да е все още в стадий на изпробване идеята на българския автор, с нея той — ако беше парижки професор — сигурно щеше да се нареди между най-дръзките представители на авангардистското литературознание. Но др. Александър Цветков е само пенсиониран учител от Велинград и ще трябва още дълго да се справя с нашенската старомодност, преди трудът му да види бял свят.

² Срвн. Günther Müller. Über das Zeitgerüst des Erzählens. Deutsche Vierteljahrsschrift 24 (1950), S. 1—2.

се убедим, че анализът е наистина обогатен и разширен с някои нови гледни точки, но от това не е станал задължителен. Въз основа на самата творба бихме могли да спорим върху нейния действителен смисъл толкова успешно с един литератор от феноменологическото направление, колкото и с позитивиста. Това, което Е. Щайгер е прозрял в стиха на Келер „Един миг може да значи всичко, а едно столетие — нищо“ и което е подкрепил с обширни доводи от фройдитската психология или екзистенциалистическата философия, не ни задължава да разтълкуваме образа по същия начин. Спокойно можем да „транспонираме“ стиха не върху невзрачните пътища на подсъзнанието или на човешкото „съм“, а върху обществената инициатива на индивида. И никой не би могъл да ни разубеди, че сме изневерили на „символа“, който е тъкмо затова символ, защото подлежи на многообразни и многопосочни асоциации. И нашият „спор по тълкуването“ би продължил във връзка и с „времето“, и с всеки нов спорен пункт на анализа, включително и с тематичната „интеграция“. Защото преди да изучим „интегрирането“, трябва да сме наясно какво ще се „интегрира“. А тъкмо при характеристиката на отделните теми се роят и опълчват едно на друго различните гледища на интерпретаторите. Ето защо трябва или да се съгласим с „лингвистичното литературознание“, което признава за задължителна само „формулата“, „скелета“ на символите, или трябва да се примирим с незадължителността на тълкуването.

Именно това е въпросът, който трябва да си зададем — ще приеме ли диалектичката методология на художественото саморазвитие в „лоното“ на изкуствознанието една интерпретация, която в края на краищата не може да претендира за всеобщност и задължителност? Значи ли, че така ще изчезне всяка обективна опора на конкретния анализ и ще се възцари субективността?

Нека изоставим засега онази разкрасена критическа „парафраза“, която сама се отлъчва от науката и изисква да бъде приемана за изкуство. Доколкото тя има публика, способна да ѝ се наслаждава — нека дори я приемем за нов жанр изкуство, въпреки съмненията на някои теоретици. (Както видяхме, Емрих смята, че тя увеличава „пропастта“ между поезията и тълкуването. Барт допълва, че тя — доколкото претендира да ни представи самата творба — поставя под съмнение художествената пълноценност на своя предмет. Ако художествените образи трябва да бъдат представени чрез тяхната „парафраза“, защо съществуват те тогава?)

Нас ни интересуват сега мястото на интерпретацията в литературната наука. И на тази плоскост се откриват два основни, макар и неотделени с непроницаема стена аспекта. Първият от тях е да се изследват значенията на творбата в историческа перспектива. Вторият се отнася до възприятието на творбата от гледището на съвременността.

Разбира се, една от съществените трудности на историческия анализ се състои вече в това, че той не може да пренебрегне оня „живот“ на художествените образи, който ги е утвърдил като художествени ценности дълго след времето на тяхното създаване. Едва на второ място идва трудността, че изкуствознанието не разполага с достатъчно автентични данни за въздействената функция на художествените произведения в миналото. И въпреки туй от гледна точка на художественото саморазвитие този аспект е изключително важен. Ще илюстрираме неговото значение с един елементарен пример.

Никой не оспорва днес жизнеността и въздействеността на Рембрандовите платна. Но ето че се налага да се замислим върху следния въпрос: Днес всеки средно даровит художник може да се „научи“ да рисува „точно“ като Рембранд. Многобройните фалшификации, които се разкриват само от най-обиграни специалисти или дори само с помощта на физикохимични средства, потвържават това. В Пражката национална галерия и до днес е изложена една картина, под

която зад подписа на Рембранд стои въпросителна. Сиреч, специалистите и до днес не са могли да установят със сигурност дали тя принадлежи на четката на първомайстора или на някой от неговите епигони, който рисува „точно“ като Рембранд. И какво би се получило, ако някой художник, подражавайки до съвършенство „почерка“ на именития си предходник, поразшири с нови картини Рембрандовите сбирки?

Този въпрос може да бъде подхванат наистина от различни страни. Но историческата дистанция има един аспект, който интересува живо изкуствознанието. Рембрандовото творчество е исторически факт очевидно не просто поради конкретния си стил или поради конкретната си тематика, а поради това, че този стил и тази тематика са възникнали в строго определена историческа епоха. Тогава той може и да не е бил „признаван“ или „разбиран“, ако вземем за достоверни външните данни, с които разполага историята на изкуството. Но въпреки туй тежестта на това творчество лежи именно във времето на неговото „самозачатие“. И изкуствознанието би се лишило от един твърде важен свой дял, ако пренебрегне историко-ретроспективния аспект на тълкуване. Колкото и да са съмнителни историческите източници, колкото и да е трудно на изкуствоведа да се отърси от представите за днешното значение на старите художествени произведения, една от неговите задачи е да възстанови доколкото може още зачатъка на единството между градиво, въздейственост и възприятна потребност, в и чрез което едно художествено творчество се е наложило.

Мисля, че е очевидна ролята на идеята за саморазвитието при изпълнението на тази задача. Но не бива прибързано да се надяваме, че тя ще отстрани репродуктивния момент в изследването. Каквато и да е научата му „апаратура“, колкото и съвестно да се придържа към триединството, изкуствоведът ще борава и с „отворени понятия“, т. е. с произведения, които са били призвани да въздействуват непосредствено и непринудено върху индивидуалното съотношение. И за да долови това „чародейство“, той, без да напуска обективната основа на своето изследване, не може да не използва собственото си въображение, усетът си за форми, интелектуалната си прозорливост. С други думи, изследвайки, той ще започне и да „репродуцира“ функцията на творбата. Тъкмо това имах предвид, когато онаслових настоящия параграф: „Обективността на интерпретацията не предполага задължителност.“

Художествената творба не е еднозначна. И нейното най-строго научно тълкуване, което ще се гради върху редица обективни основания и преди всичко върху най-важното от тях: обществената динамика на „триединството“, неминуемо ще илюстрира тази многозначност с едно или с ограничен брой значения. А това е вече довод срещу задължителността на интерпретацията, срещу евентуалната ѝ претенция на „истина от последна инстанция“. Който обаче е разбрал диалектичността на идеята за обществената специфика на изкуството, не би имал право оттук да вади заключението, че такава интерпретация е непременно лишена и от обективност. Тя не е задължителна, доколкото не може да обгърне многозначността; но тя може и трябва да е обективна, като се опита и със своята „еднозначност“ да осветли реалното саморазвитие на изкуството.

Не ше и дума, някои биха схванали подобно положение като беда за изкуствознанието. Според нас обаче то разкрива една примамлива страна на изкуствоведското изследване. Но това би бил спор, на който не се вижда края. Беда или предимство, друго от изкуствоведската интерпретация не може да се очаква. Стремещът да бъде тя „канонизирана“ е толкова противен на научната логика, колкото и леснотата, с която някои я отлъчват от „същинското“ литературознание и изкуствознание.

Аналогичен, макар и по-сложен, е случаят с интерпретацията на художествената творба от гледна точка на съвременността. Сложността му произлиза не от принципа, а от обстоятелството, че изкуствоведът или критикът се мъчи неизбежно чрез едно от възможните значения да осветли сърцевината на „отвореното понятие“ художествен образ, което в същия този оразък от време „живее“ чрез своята многозначност. Друг начин да се напиша „пулсът“ на изкуството обаче няма. И критерият за научността на това тълкуване също няма да бъде, разбира се, неговата „задължителност“ или „представителност“, а това, доколко то ни насочва към собствената обективна диалектика на изкуството.

Не бива да смятаме такъв критерий за разтеглив и отвличен. Той е винаги конкретен. И само за да илюстрирам бегло това твърдение, ще спомена един „парлив“ пример от нашето литературно всекидневие.

Пред очите ни се роди глава по глава новото белетристично произведение на Емилиан Станев „Сибин княз Преславски“. Пред читателите на „Литературен фронт“ писателят, който по почти всеобщо признание достигна върха на „обстоятелствено-разказвателния“ стил в българската художествена проза, сам сподели предварително, че не може и не иска да пише вече по предишния начин и че ще опита перото си по посока на „интелектуално-проблемната“ белетристика. Разбира се, названията са условни. Факт е обаче, че новата творба на Емилиан Станев не се побира в „синтаксиса“, в композиционната „графа“ на предишното му творчество. Доколко — това е втори въпрос, по който не е наша грижа да отваряме дискусия. Едно нещо обаче ми се струва недискусионно. Какъвто и тълкувателен „вариант“ да възприеме, от какъвто и ъгъл да преценява и осветлява новото произведение на Е. Станев, днешният български литератор не може пряко или косвено да не засегне въпроса за реалната почва на новоизпробвания стил в нашата художествена книжнина, ако радее за научно обоснована критика, а не за „себеизява“ чрез разкрасено „парафразиране“. И нима е трудно да се разбере, че във връзка с този въпрос не е достатъчно „репродуцирането“, че са нужни съображения и аргументи?! Лично Емилиан Станев може и случайно да е стигнал до идеята за изпробване на „новия“ стил. Но не съществуват ли реални предпоставки, тъкмо след като нашата белетристика постигна толкова много по „обстоятелствено-разказвателен“ път, да се утвърди като необходимост и един „интелектуално-аналитичен“ стил? Не кореспондира ли опитът на Е. Станев с някои явления в нашата поезия, в останалите изкуства (киното, режисурата и пр.)? . .

Няма да изброявам всички въпроси, пък и сигурно няма да мога. Ще ми се да вярвам обаче, че е ясна мисълта, която исках да илюстрирам. Тези въпроси, които неизбежно биха съпътствували всяка сериозна, при все и „еднозначна“ интерпретация на произведението, извеждат на трудния път на научното изследване. И за това изследване би било еднакво опасно, ако се зарее в общи съображения (т. е. ако пренебрегне риска на „еднозначния“ конкретен анализ), и ако затъне в „парафразата“, изпусвайки нишките, които го свързват с обективната диалектика на художествения процес. Или някой ще каже, че при зачекване на подобни въпроси ще се изказват също различни мнения, поради което ще е съмнителна обективността и научността на проучването му? Но това би било най-елементарна заблуда. Единствено във връзка с проблемите на художественото саморазвитие интерпретацията придобива обективен критерий, тъй като тя се заангажира с констатации и прогнози, които ще се потвърдят или опровергават от самата художествена практика, а не от някоя неподписана статия. Що се отнася до „различните мнения“, те за целите на литературознанието са поне толкова благоприятно условие, колкото и за всяка останала наука.

Споровете около целесъобразността на интерпретацията в литературознанието, около нейните шансове да бъде „задължителна“ и „обективна“ са изплъ-

нили само през последните две десетилетия не един библиотечен рафт. Проблемите са много и твърде интересни. Но ние трябваше да се ограничим с два-три от тях, за да скицираме принципното отношение, което според нас идеята за художественото саморазвитие има към този толкова оспорван, но и толкова напорист дял на литературната наука.¹ Това ще ни подсказже посоката, по която ще намерят методологическата си разработка и останалите въпроси. Още повече, че почти всички те са производни на въпросите, на които се спряхме.

Така например в дискусиата върху основанията на интерпретацията се намесва твърде често понятието „естетическа оценка“, което мнозина теоретици смятат съпътстващо, но не и тъждествено на самото тълкувание. Споменатият преди Емрих не се съмнява ни най-малко в основанията на прилаганите днес от немската школа или от американската „нова критика“ (и водещи началото си от руския формализъм и Пражкия „лингвистичен кръжок“) методи на извънисторичен, „структурален“ анализ. Както Емрих ще признае в една друга по-късна своя студия „Към проблема за литературната оценка“ обаче, с опитите да се използват задължителни формални признаци на собствения „начин на съществуване“ (Seinsweise) на творбата, за да се оценяват и съдържателните ѝ съставки, не всичко е в най-добър ред.

И Емрих подлага на твърде находчива, убедителна критика някои от основните доводи на Щайгер, Кайзер и др. за съвпадение на структурния анализ с естетическата оценка. И това се постигало чрез критерия за „стилистичната съгласуваност на всички елементи на художествената творба“ (Щайгер). С други думи, в самата художествена структура се съдържало и основанийто за нейната оценка, доколкото могло да се установи, дали различните формални и стилистични елементи се намират в „единна функционална връзка и в единен образ“ или пък съществували „несъгласуваности и падини“, при които „един формален елемент или един комплекс от формални елементи не съответствува на другите и преди всичко на цялото“ (Кайзер).

Емрих противопоставя на това твърдение един елементарен, но съкрушителен пример. Всеки криминален роман би могъл да попадне в мярката на „стилистичното единство“. Значи ли, че неговата естетическа оценка трябва да бъде по-благоприятна от оценката на роман с частични „несъгласуваности и падини“, който обаче поставя съществени проблеми от психическия живот на човека? Може ли един „стилистично единен“ криминален роман, който „разрешава“ въпросите със самата фабулна развързка, да се оценява по един и същ формален признак с „криминалния роман“ на Достоевски, чиито нравствено-психологически проблеми занимават съзнанието ни не просто поради взаимосъгласуваността на фабулата и нейната развързка? Очевидно структуралният критерий не е пригоден и за естетически критерий. Кайзер сам издавал недъга на собствената си теза, като тихо-мълком употребявал и едно друго, непопадащо в обсега на формалните взаимовръзки понятие: „единство на внушителни душевни напрежения“. Но откъде ще съдим за „внушителността“ им?

Не бива да се изненадаме, когато разберем, че Емрих няма да посмее да постави под съмнение феноменологията, нещо повече — че ще се опита сам да я използва, като я „приложи“ към една лежаща извън плоскостта на художестве-

¹ За методологията на художествения анализ не е никак без значение напр. композицията на творбата, т. е. онази вътрешна граница, която не може да бъде нарушена, без да бъде разрушена или из основи изменена художествената творба; несъобразяването с която довежда до „обединяване“ или „затлачаване“ (с излишни подробности) на творбата; която не е „дадената“ структура, а качественото ядро, допускащо и промени в структурата; поради която създателят зависи от „създаването“ и може да бъде уличен в невярност към собственото си творение; която прави художественото възприятие „съкомпозиране“ и т. н. Ние изоставихме обаче съзнателно тези въпроси, тъй като те бяха повече или по-малко засегнати в статията „Игра — формотворчество — изкуство“.

ната структура област. Важното е, че той предусети невъзможността структуралният анализ на творбата да се използва и като оценъчен критерий. Ако любопитствуваме да узнаем „спасителната“ рецепта, която сам Емрих предлага, ще я прочетем в следния пасаж:

„Съществуващите в днешното литературознание оценъчни критерии подлежат следователно на ревизия. Те трябва да се свържат с феноменологията на степените на човешкото битие и съзнание, на които ще съответствува феноменологията на стила. Само чрез феноменологията на тези степени би могло да се докаже, какво, съобразно дадената степен, е постигнато или се е оказало неудачно. Тази феноменология ще позволи също да се подредят според значението им съставките на литературната творба“.¹

След този цитат можем с чиста съвест да изоставим студията на Емрих, защото от нея няма какво ново повече да научим. Прозрял необходимостта от един „извънформален“ оценъчен критерий, но изповядващ все пак феноменологическата концепция за света, авторът чисто и просто свързва оценката с трансценденталните понятия за някакви дълговечни „степени“ на човешкото съществуване (физическо и душевно). Предоставили на Емрих безпокойствата за трансценденталното, нека сами се запитаме, дали художественият анализ и оценъчният критерий са паралелни или пък в известен смисъл и съвпадащи, „взаимопроизводни“ понятия.

Ако преди малко възприехме положително доводите на Емрих срещу уеднаквяването на структуралния анализ с оценъчни критерий, от това още не следва, че сме признали изобщо две разделни, макар и успоредни опорни точки на литературознанието: едната — в самото „битие“ на творбата, и втората — вън от него. Припомним ли си неотдавнашното минало, лесно ще се досетим, че опростителската практика на „двете бележки“ (едната по „идейност“ и другата по „художественост“) беше вариант на този възглед.

Като обществен факт, отразяващ по своеобразен начин най-различни „извънхудожествени“ явления, възплащаваш сам различни идеи и предубеждения (философски, морални, политически, религиозни и пр.), творбата подлежи на оценка от разнообразни гледни точки. Всяка от тях обаче може да приеме или не като „даденост“ художествеността на образите, без да е в състояние да прецени тъкмо специфичното, т. е. онова, което прави образите явление на изкуството. Няма нужда да доказваме, че тази би трябвало да е главната грижа на изкуствоведския анализ. Целият въпрос е, дали той ще разполага с достатъчно сигурни обективни предпоставки за това.

Обръгна ни вече да четем критики и рецензии, които ни казват единствено, какво допаднало на еди кой си литератор и какво не му харесало. Не че този род занимания е безпочвен или пък лишен от способността да влияе върху литературата — било чрез читателя, било непосредствено върху писателя. Неприемлива е според нас само привичката да се смята това за оценка на произведението. В най-добрия случай то е естетическо впечатление, което изчерпва ролята си, щом съумее да насочи вниманието на обществеността към една творба или един автор. Тъй като чрез него говори стихията на вкуса, оформен и оформян в живата обществена комуникация на изкуството, то може понякога случайно, „подсъзнателно“ да напира значителни тенденции на художественото развитие. Ала и тогава значителността на тенденциите ще бъде осмислена едва след допълнителния им научен анализ. Личното мнение за една художествена творба или един художествен стил е в правото си да претендира за оценъчност единствено като

¹ Wilhelm Emrich, Zum Problem der literarischen Wertung. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jahrgang 1961, Nr. 3, S. 38—42.

съзнателно усилие за разгадаване своеобразната обществена динамика на изкуството. Иначе то ще сподели риска на всяко предубеждение.

Естествено, съзнателното насочване към обществената диалектика на изкуството не е поръчителство, а само предпоставка за оценката на творчеството. Трудността идва оттук насетне — доколко изкуствоведът ще съумее наистина да се добере до тази диалектика. И още нещо: доколко той ще успее да разкрие обективното основание на относителността. Ако днес обръщаме поглед към изкуствоведските анализи на Дидро, Винкелман, Лесинг, Белински (за да спомена само няколко имена), това не е ни най-малко поради мнимата непреходност на техните критерии. Догматизирани, превърнати в единица мярка за оценка на по-късни творби или дори за осветление на днешния „живот“ на творбите, които някога са анализирани, тези критерии са истинска аномалия. Днес никой уважаващ творчеството си режисьор не би се придържал стриктно към разсъжденията на Дидро за гражданската драма или върху „парадокса на актьора“, щом реши да постави собствените пиеси на писателя. И ако въпреки туй предишните анализи са класически образци, причината трябва да се търси другаде. В „Хамбургска драматургия“, в „Разсъждения върху драматическата поезия“ или в статиите на Белински се съдържат не просто „мнения“ и „впечатления“ от литературния, респ. театралния живот. Те са съзнателно усилие да се „улови“ неговият „живец“. Те дълбаят в художествените творби, за да разкрият взаимозависимостта между новите изказни форми, тяхната въздейственост и едва що създаващата се възприятна потребност. С други думи, те оценяват творчеството съобразно обективните му основания в своето време, съобразно обективните основания на относителността. Нищо, че поставящият стил, анализиран от Лесинг, е отдавна „отмрял“; нищо че повечето от пиесите, разглеждани в неговата „Хамбургска драматургия“, са днес музейна ценност. Неговите оценки не са загубили обективността си — това се доказва по недвусмислен начин от по-късната съдба на световния театър, чието непрекъснато обновяване не може да се разбере без онова ускорително движение, първоначалният тласък на което бе разкрит от Лесинг.

В духа на диалектичката идея за художественото саморазвитие следователно основанията на интерпретацията не бива да са различни от обективните основания на оценъчния критерий. Без да се меси в злободневните тревоги на журита, редакции и приемателни комисии, въоръжени със собствени мерки и теглилки, изкуствознанието има право на свое понятие за „оценка“. Изкуствознанието има право да не причислява към себе си онези критички, които биха искали да се настанят с учителски дневник под мишница в художествената култура, за да раздават бележки по успех и поведение. За него оценката на художествените факти е въпрос на задълбочен, усърден научен анализ. А научен анализът ще бъде, когато търси в художественото саморазвитие и в една или друга степен се добира до обективните основания на относителността. Структуралните понятия, личните впечатления, идеите от „извънхудожествената“ сфера и т. н. — всичко това за него е реквизит, от който той нито може да се „избави“, нито трябва да се бои, стига да не се отклонява от същинската си методологическа посока.

3. БЕЗ ИСТОРИЗМА ТИПОЛОГИЯТА Е БЕЗПЛОДНА, БЕЗ ТИПОЛОГИЯТА ИСТОРИЗМЪТ Е САМОИЗМАМЕ

Разсъжденията върху оценъчната страна на изкуствоведския анализ ни довеждат до следващия „невралгичен“ пункт — въпроса за трайното и преходното в художественото саморазвитие, по-точно — за изгледите да бъдат те научно изследвани. В последните години споровете около този въпрос в Съветския съюз и

у нас (доколкото можем да се похвалим с такива) дадоха гражданственост на два термина — „типологичен“ и „историчен“ подход към изкуството, които често се противопоставят един на друг или най-малкото поне си оспорват взаимно първенството. Смятам, че ще е уместно да се възползуваме от двата термина, тъй като те позволяват да се групират около тях различните изкуствоведски методи, едни от които наблягат върху трайните „кристализации“ (напр. върху относително устойчивия „синтаксис на символите“), докато други държат най-вече сметка за преходността и променливостта в художественото творчество.

На пръв поглед взаимоотношението между двата подхода към изкуството се разрешава лесно и справедливо, като и на двата се признае известен изследователски „периметър“. В края на краищата променливостта на художественото творчество едва ли ще се оспори от някого, както ще е трудно да се отрече, че съществуват повече или по-малко трайни определителности (например делението на литературата на лирика, епос, драма). Защо тогава типологията да не се грижи за дефинирането на по-общите страни на изкуството (родови, видови и жанрови определителности, стилови течения, основни художествени методи и т. н.), докато историчният подход се съсредоточи върху преходите и изменението, респ. върху вероятните им причинители? Така ни представя нещата да речем В. Флеминг. Той говори за тези два подхода като за „анатомията“ и „физиологията“ на литературознанието, сравнява ги с две полукълба, които само заедно могат да съставят цялото.¹

Щом може толкова лесно да се въдвори справедливостта, защо тогава се спори? Какво пречи да се постигне споразумение за разделяне на компетентността — всеки от тези методи да се грижи за своето си полукълбо и да не предreshава съдбата на своя съсед? Какво наложи преди няколко години група съветски литературатори да се заемат по примера на „историческата поетика“ на Веселовски с разработката на една теория на литературата в историческо осветление? Ако е обяснимо, че те самите бяха въодушевени от собственото си начинание, какво накара други литературатори (Лихачов и др.) да видят в тази стъпка едва ли не преврат в литературознанието и да оспорят по-нататъшното бъдеще на всяка „типологична“ поетика? А какво пък застави трети (Тимофеев и др.) да се отнесат твърде скептично към новата редакция на „историческата поетика“ и да твърдят, че тя не може да претендира нито за история, нито за теория на литературата? Защо Ролан Барт държи толкова много да се признае качеството на литературна наука единствено на общата („типологичната“) лингвистика на символите, дори и когато не отхвърля съседството на една историография? Защо поддръжниците на социологичния подход към изкуството не само вчера, но и днес, при неговия „подобрен“ вариант (Хаузер и др.) не могат току-така леко да преглътнат „структурирането“, а вече пък съвсем не и претенцията по синтактологично-типологичен път да се обяснява изкуството? Защо, въпреки неизбежните усложнения и непреодолимите трудности, които по този начин си създават, поддръжниците на феноменологизма държат на всяка цена да си създадат типологичен критерий за „време“ („времето като трансцендентално качество на самото съществуване“), за да отбият уж упреците за антиисторичност, без да променят по същество „анатомически“ (типологическия) характер на своя метод? Какво им пречи да признаят равноправното положение на една литературна „физиология“, както се изразява Флеминг?

Явно е, че нещата не са толкова елементарни, колкото изглеждат от пръв поглед. Ако поразлистим по-нататък цитираната книга на Флеминг, ще разберем, защо му е било лесно да разсече литературознанието на две полукълба и да ги

¹ Willi Flemming. Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft. Meisenheim am Glan 1965. S. 1 ff.

раздели по братски между типологичния и историчния метод. Флеминг е еkleктик, за него съществува най-много въпросът: „как изглежда художествената специфика? но не и въпросът: „с какво се обяснява тя?“ Подменяйки същността на художественото своеобразие с неговия външен вид, основите му с неговата фасада, еkleктизмът заема тутакси позата на умиротворител в изкуствознанието. И наистина щом решим да търсим не корена на своеобразието, а само вида, фасадата на своеобразието на художествените факти, споровете между двата основни подхода, пък и между всички по-частни техни разновидности стават напълно безпредметни. В края на краищата всеки от тях може да забележи нещичко, което другите ще изпуснат.

Типичен пример за такова усмирение на духовете с цената на отказ от въпроса за същината на художествената специфика представлява главата за драматургията в цитираната книга на Флеминг.¹ С това не искам да оспоря еkleктичния характер и на останалите части. Но темата на главата за драматургията ми е по-близка, поради което навярно ми се струва и нейният еkleктичен дух по-очевиден.

За да си обясни, защо редом с останалите родове съществува относително устойчивият литературен род „драма“, теорията е прибягвала най-често към три източника: а) словесно-мимическата технология, която по начало съответствувала на някаква по-основна комуникативна дейност на човека (напр. на диалога като първична форма на общуване, на подтика към игра и представление, на особеното единство между жест и слово и т. н.), б) някаква страна на човешките взаимоотношения, която се обособява като предмет, чието отражение е от компетентност предимно на драмата (напр. конфликтите според Г. Лукач) и в) различните измерения на човешката дейност (напр. субективното, обективното и субективно-обективното — триада, според която Шелинг, Хегел, а по-късно и неохегелианците се опитваха да обяснят родовото „разслоение“ на литературата) или на обкръжаващата действителност (напр. „триизмеримостта“ на времето — минало, настояще и бъдеще). Разбира се, всяко от тези теоретически предположения си има своите логически затруднения и се съпровожда от редица колебания, противоречия и пр. Само за илюстрация бих искал да спомена любопитния факт, че теоретиците, които се мъчат да диференцират помежду им лирическия, епическия и драматическия принцип на литературна образност (все едно дали ще нарекат тези принципи „родове“ или „стилове“) според триизмеримостта на времето, започват съществено да си противоречат, когато трябва категорично да кажат и убедително да докажат кое измерение на времето на кой от принципите съответства.² Не отсъствуват и съмнения, дали изобщо е уместно да се правят опити за типологично определение на родовите литературни принципи. Не би ли било по-„научно“ да се разглеждат те като преходни технологически „комбинации“, сходни, но несъвпадат помежду си, които подлежат на обяснение според конкретния им исторически генезис?

Каквито и да са теоретическите разномислия обаче, в този случай те произтичат от въпроса за обяснението на литературните родове. А ето че Флеминг избира друг въпрос: Какви са външните признаци на драмата? И това му позволява на пръв поглед да избегне разноезичието. Той се ръководи от едно елементарно положение: Драма наричаме литературната творба, предназначена за сце-

¹ Willi Flemming. Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft. Meisenheim am Glan 1965. S. 61—67.

² В цитираната преди малко студия на Günther Müller „Über das Zeitgerüst des Erzählens“ напр. се определя епичният принцип чрез качеството му да „ретроспектира“, да борави с една „минала действителност“, с вече преживяното. Също и други автори (Кете Хамбургер напр.) обръщат внимание на „претеритума“, на „миналото време“ в епичната поезия. Противно на тях схема. Според него не е спътът, а лириката борави със „спомена“ (с миналото); спътът осъвременява, а драмата била обърната към бъдещето.

нично изпълнение. И според този най-външен белег¹ той възприема всичко, което може да се каже за „изгледа“, за „фасадата“ на литературната творба, подлежаща на театрална постановка — все едно дали то е установено по „типологичен“ или пък по „историчен“ път. Неговата еkleктична гледна точка е твърде повратлива. Всеки момент може да се направи уговорката: Да, този и този признак не е валиден за днешната драма, той се отнася само за гражданската драматургия на осемнадесетото столетие, но все пак принадлежи към характеристиката на „литературната творба, предназначена за сцена“. Повратливостта на гледната му точка е обаче само нейна утешителна награда. Тя изведнъж се оказва безпомощна и неизползваема, когато литературната наука се заеме със същинската си задача — да обясни, какво е било или е художествена необходимост при обособяване на драмата, лириката или епоса, разполагат ли те със свои структурни принципи и въздействени възможности; ако разполагат — трайни ли са (и защо?!) или са изцяло преходни; ако са преходни — дължи ли се това само на изменените външни обстоятелства или пък е продиктувано от някаква вътрешна потребност на художествения „синтаксис“ (напр. „контраста“ според разяснения в статията ми „Методологическата дилема пред съвременното литературознание“ термин на Тинянов).

Струва ми се, че става ясно с цената на какво могат да се „омиротворят“ и обединят еkleктично-типологичният и историчният подход към художествените факти. И ние не можем да очакваме от изкуствознанието готовност да заплати тази цена, тъй като то по такъв начин ще изостави тъкмо онзи свой изследователски предмет, който би могъл да го направи наука. Поставим ли в центъра на вниманието си обаче задачата не да се „групират“ външни (преходни или „като че ли“ трайни) признаци на художествените явления, а да се обяснява същината на художественото своеобразие, разномислиятa между „типологичния“ и „историчния“ подход стават изведнъж логични, неизбежни. Неизбежни, доколкото всеки от тях търси сам, без помощта на една цялостна концепция за художественото саморазвитие, същината на изкуството.

Така опираме пак до съперничеството между двата подхода, чиито крайни прояви намираме, от една страна, в неколkokратно споменатата теза на Барт за лингвистичния образец на литературната наука, а от друга страна, във възгледа на — за да отбележа един по-модерен представител на старата школа — Арнолд Хаузер върху развоя на изкуството. Докато първото гледище се надява да открие същината на художествената специфика в трайния „синтаксис на символите“, вътрешно присъщ на художествения „език“, без оглед дори на „възможните значения“, второто гледище отново и отново настоява, че тази специфика е обяснима единствено чрез изменчивите извънхудожествени исторически условия, в които се пораждат и разпространяват творбите. „Стилът и неговата промяна може да се обуславя само от вън навътре“ (т. е. от променливите общественоисторически отношения към художествения факт). „Той (стилът) не разполага с никакъв вътрешен подтик за изменение.“²

Хаузер не се смята за „изцяло марксист“, макар че току-що цитираният негов довод повтаря почти дословно възгледа на Бухарин, Фриче и др. автори, за които

¹ Този външен белег, собствено, също не е задължителен. И това се доказва не само от тъй наречените „драми за четене“, но и от факта, че произведения, които никога не са били предназначени за сцена (напр. диалогът на Дидро с племенника на Рамо, писмата между Лора и Яворов, известната любовна кореспонденция на Бернар Шоу и т. н.) се радват днес на театрален успех, без да са били подложени на особена обработка. От друга страна, ще е твърде прибрзано да причислим към драмата някои съвременни „текстове за театър“ само на това основание, че са писани „за сцена“. Такъв е случаят напр. с „Обругаване на публиката“ — едно нахалчиво хрумване на писателя Петер Ханке, което се радва днес на сензационен сценичен успех. Пред публиката се изправя актьор, който с предизвикателни думи и въпроси към днешния зрител, осмива вкуса на тези, които са дръзнали да заемат кресло в театралната зала.

² Arnold Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 1953. Bd. I, S. 463.

стана по-преди дума и които бяха уверени, че тъкмо това трябва да е изходната точка на едно марксистическо изкуствознание. Спирам се на неговата книга обаче не от желание да кръжа все около едни и същи въпроси, а поради обстоятелството, че и „враждата“ между типологичния и историчния подход към изкуството произлиза от същия корен. Авторите, които настояват, че художествената специфика може да се изследва само „отвътре навън“, се чувствуват силни в типологичните обобщения и разяснения, но явно се оплитат, когато трябва да обяснят променливостта — по-прозорливите от тях, както видяхме, дори тихомълком изключват тази задача от обсега на същинската литературна наука и я прехвърлят на злопоставената историография. Авторите, които настояват, че изкуството е обяснимо само „отвън навътре“, са в стихията си, когато боравят с променливите художествени факти, кореспондиращи с измененията в извънхудожествената действителност (все едно дали ще се възприеме йерархичната стълбича на вулгарния социологизъм или пък ще се търсят причинителите в една нестепенувана, аморфна историко-генетична среда). Но те разкриват гърба си за ожесточения полемичен огън на своите противници, когато се натъкнат на въпросите, какво прави „романтизма“ романтизъм, драмата драма и т. н. Наистина не са изключени опити за обобщителни понятия и при втория подход. Но това ще бъдат или понятия, аналогии на историко-генетичната среда (напр. едно общо, наднационално понятие за „романтизма“, свързано с общи моменти в националната атмосфера на буржоазните революции), или пък ще са пробиви на противника, доколкото претендират да са „уловили“ някакъв структурен модел.

Разбира се, тук става дума за логическите консеквенции на двата подхода.¹ Никан не са редки изключенията, когато в конкретните си изкуствоведски анализи феноменолози „напипват“ характерни моменти от изменчивостта и преходността на художественото творчество или пък застъпници на тезата „отвън навътре“ се добират до структурални тънкости, респ. се натъкват на относително устойчиви вътрешни определителности на образа (каквото е случаят например с изследването на Г. Гачев върху образа в колективната „Теория литературы в историческом освещении“). Но това са случаи, при които авторите, изкусени от самия художествен материал (по-силен и категоричен от всяка методология), са си позволили мъничка изневяра на предварително възприетия подход. Или — още по-точно казано — са надхвърлили боя на теоретически едностранчивата теза и налучкват по свой път методологията на диалектическото художествено саморазвитие. !

От всичко казано дотук, с което трябваше, ако не да се докаже, поне да се разясни увереността ни в научното бъдеще на тази методология, може лесно да се направи заключението, че идеята за саморазвитието ще се стреми не към еклектично „умиротворение“ между типологичния и историчния подход в изкуствознанието, а към тяхното обединение в името именно на същината на художествената специфика. Както вече се убедихме, диалектическото „триединство“

¹ Когато говорим, че спорът между застъпниците на типологичния или на историчния подход се корени в края на краищата в дилемата „отвътре навън“ или „отвън навътре“ може да се разкрие същината на художествената специфика, не трябва да забравяме и твърде характерната днес тактика на заобикаляне на тази дилема. И, без да се позволяваме на подробности, бихме могли да си припомним, че редица автори, които зачитават единия или другия подход, биха възнегодували, ако ги причислим към структуралния или към позитивисткия „лагер“. Те дори съзнателно отрупват аргументацията си с уговорки, чиято цел е да обезсилат подобни подозрения. Но това не изменя ни най-малко консеквентността на логическия извод: Преди диалектическата идея за художественото саморазвитие да е намерила широка теоретическа разботка като обединителна методология на изкуствознанието, споровете „за“ или „против“ типологичния, респ. историчния подход — по-точно „за“ или „против“ първенството на единия от тях стигат в последна сметка до споменатата дилема („отвътре навън“ или „отвън навътре“). Дали отделните автори ще признаят открито това или пък ще предпочетат тактично да го премълчат, си е тяхна работа. Важното е бъдещите ни обсъждания да не го отминават.

(между особения градивен принцип, присъщата му възможност да въздейства по свой непосредствен и непринуден начин върху съкровено-светоотношението на „анонимния“ възприемател и съответстващата им обществена потребност) не би могло да се проумее нито само „отвътре навън“, нито само „отвън навътре“. То предполага непрекъснато взаимодействие между това, което условно се отнася към „вътрешността“ на изкуството, и онова, което лежи уж извън него. Нито „изкристализираните“ структурни форми, нито тъй нареченият техен обществено-исторически „еквивалент“ представляват същината на художествената специфика, а процесът, при който случайни формални открития, лични „изповеди“, опити за образно приподнасяне на философски, морални, политически, религиозни и пр. „казуси“, средства на обичайните комуникативни или дори технико-производствени дейности и т. н., и т. н. се качествено преобразуват в една по-дълго или по-кратко проявяваща се обществена необходимост от възникване и „обръщение“ на особени творби, способни като никоя друга проява на духовната или материалната култура да предразположат непосредствено и в същото време непринудено индивида към самоизпитание на съкровено-светоотношението.

Не може да има и капка съмнение, че този възглед е историчен от начало докрай. Както установихме и в предишния параграф на настоящето изложение, той не вижда друго обективно основание за разтълкуване и оценка дори на отделната художествена творба, освен основанията на историческата относителност, което ще рече: Творбата подлежи на научна оценка и интерпретация също тъй не в нейната статика, а в проекция спрямо целия непрекъснато променящ се комплекс от обществено-исторически условия, в който тя се утвърждава, повишава или намалява комуникативните си възможности, оттегля се напълно (но не непременно и завинаги) в „музея“ или оставя видими дири в последвалите я произведения. Несъвместима обаче с един подход, който предполага да се изследва художественото своеобразие единствено „отвън навътре“, диалектичката идея за саморазвитието не би могла да приеме безкритично досегашните представи за „исторична поетика“, които пък претенциите за първенство на „историчното“ над „типологичното“.

Както знаем, ударението при тази методологическа идея пада не върху самата историческа променливост, нито върху паралелността на художествените изменения спрямо останалите исторически факти (това е грижа на социологията и общата история), а върху собствената динамика на изкуството, която е същевременно обществена. От тази гледна точка трябва да бъдат обяснени не само видимите съответствия между явленията на гражданската история и на художественото творчество, но и онези „неравномерности“, за които изрично говори Маркс и които спохождат изкуствата много по-често, отколкото допадаше това на старите социологисти. Единствено по този начин изкуствознанието ще разкрие историческия „еквивалент“ не само на творби (драми, романи и пр.), които могат като че направо да се наградят с идеи от арсенала на своето време, а и на творби, (музикална сюита, натюрморт, архитектурна конструкция, пейзажна лирика и т. н.) и стилове, които значително по-трудно издават връзката си с „останалата“ действителност. Но което е най-важно: диалектичката идея за обществено-саморазвитие на изкуството съединява въпросите „как?“ и „защо?“ при изследване на художествените промени.

През последните десетилетия се наложи например видима промяна в драматургичното творчество, която не може да се побере в нито една от старите поетиките: действието загуби своята последователност. Спомените започнаха да го връщат „назад“, събитията започнаха да отстъпват пред състоянията и т. н. Всепризнати майстори на киноизкуството се отказаха също от „събитийния“ момент във филма. Дори представители на епичната художествена проза се опитват все по-настъчиво

да заменят „фабулата“ с асоциациите и с анализа на психически състояния. В какъв смисъл ще ни помогне тук изкуствоведското изследване?

За него ще е непросто да се подведе от намеренията на авторите, от модните увлечения на част от публиката или пък от предубежденията на „традиционния“ вкус. То ще се интересува от реалните възможности на новопородения стил, за които няма предварително подготвен „еталон“, нито пък е решаващ статистическият критерий. И първата му грижа по тази посока ще е да намери опора за своите наблюдения. И то ще я потърси преди всичко във въпроса, как драматургията на „действието с нарушена последователност“ или художественият филм, изтикал на втори и трети план „случката“ добиват своя особена въздействена функция, способна да събуди нова възприятна потребност. За тази цел то трябва да се придържа неотклонно към новоизпробваните възможности на самото изкуство — как „играта на спомените“ задържа вниманието на зрителя, как активизира въображението му, как „заангажира“ светоотношението му и т. н. Естествено на тези въпроси изкуствознанието не ще съумее да намери отговор, ако не държи сметка за онова, което отличава новите „синтактични“ построения от предишните. Но за него това няма да е „чисто“ лингвистичен или структурален въпрос, а страна на динамичното „триединство“. Тя ще му е нужна, за да проучи, дали промененият „синтаксис“ разполага с възможности да засегне проблеми и дилеми, каквито предишната драматургия не обхваща, дали обаче същевременно не прекъсва нишката към такива „широкомащабни“ проблеми и дилеми, каквито други стилове (напр. Брехтовият „епичен принцип“) поставят в центъра на зрителното си поле. Кореспондира ли въздействената функция на новоизпробвания художествен стил с някакви изменения във възприятните способности на съвременния зрители? Накъде клони повече този стил — към безпроблемното забавление или към провоциране на мисли и преживявания, затлачени от всекидневното? Не е ли той начало на един „камерен“ дял в драматургията, киноизкуството и романа? Не се ли заплаша при него „вглъбяването“ с пожертвуване на патоса?

Очевидно въпросът „как?“ ще отведе диалектическото изкуствознание към редица философски, морални, политически и пр. аспекти на съвременността, без да му позволи да напусне основната си гледна точка — реалните изгледи и ограничения на новия художествен стил. Разбира се, нашият пример дава твърде приблизителна и неточна представа за пътя на конкретното изкуствоведско изследване — не само защото трябваше неизбежно да говорим в „общи“ черти за споменатата тенденция в драматургията, киноизкуството и белетристиката, но и защото си позволихме, макар и „примерно“, да изброим някои въпроси, до които изкуствознанието би трябвало да дойде в резултат на конкретния си анализ. Всеки нов стил съдържа опасност да подхрани и „свой“ маниеризъм. И за изкуствознанието ще бъде допълнителна грижа да отсее повърхностните, външните прояви на новия стил от действителните му възможности. Пътищата за проникване на художествения стил са също различни. Той може да бъде изкуствено „присаден“ от една чуждестранна култура или да възникне и се развие естествено в национална атмосфера. Всичко това не може да убегне от погледа на диалектическото изкуствознание. Ала нашата задача бе не да съставяме „конспект“, от какъвто конкретният диалектически анализ не се нуждае, а да скицираме методологическата му насока. И ако изкуствознанието отговори изчерпателно на въпроса „как?“, свързан с живото диалектическо единство между новосъздавания гравивен принцип, съответната му въздействена функция и пораждащата се във връзка с това обществена потребност, то ще отговори и на въпроса „защо?“. Новият художествен стил, род, вид или жанр няма друго основание и обяснение, освен това динамично триединство, в което се кръстосват целокупният художествен опит на миналото със социално-историческата атмосфера на настоящето, случайните поводи на откриване

тията с — както обичаха да се изразяват старите социологисти — „желязната необходимост на обществото“.

Преди да завършим разсъжденията си обаче, се налага да наблегнем на още един съществен момент. Тъкмо защото промените в художественото творчество не са автоматично следствие на външните фактори, а тяхно опосредствувано отражение на саморазвитието, изкуството не би загубило своята собствена позиция, ако се откаже от „типологията“ или омаловажи ролята ѝ. Каквито и допълнителни проблеми да поставя „нарушената последователност на действието“, както и да изменя тя досегашния технологически модел, не бихме могли да разработим научно нито един от нейните проблеми откъснато от собствената динамика на драмата. Един „историзъм“, който би се поблазнил да „отчита“ изключително новостите в художествения строеж, без да се обляга на типологични изследвания върху природата на художествения синтаксис, би бил същинска самоизмама, защото или ще трябва да се откаже от всяко обяснение, или пък ще му се наложи да пресегне за „доводи“ към сферата на „съпътстващите“ обстоятелства. Всяко художествено изменение е преди всичко видоизменение на едно вече комуникативно изпробвано единство. Всяко отрицание в диалектическия смисъл на тази дума е възможно, благодарение на това, че е усвоило натрупания опит.

Любимитни примери ще намерим дори в най-крайните теории на съвременния модернизъм, а особено пък в самата му практика. Абстрактната живопис е всъщност анти-живопис, тъй като се отказва от онова, във връзка с което се е развил „езикът“ на цветовете и плоскостните съчетания — изображението. Но теоретиките на тази школа не дават и да се продума, че тя стои извън разvoja на изобразителното изкуство. Напротив, те смятат, че абстракционизмът „освобождава“ живописа само от фигуралното, като развива собствените комуникативни възможности на пред-фигуралното (плоскостното, обемното, багровото съчетание), от което е почерпен „езикът“ на изобразителното изкуство. Този елементарен довод в защита на абстракционизма се повтаря толкова често, тъкмо защото най-трудно се поддава на опровержение. Както и да се отнесе към въздействието на абстрактната картина, изкуствоведът не може да пренебрегне факта, че тя се е породила не като напълно безпочвена приумица на художника, а като „автономизиране“ на художествения език, отприщило пътя и на своето развитие.

Още по-характерен пример в това отношение е модернистичният експеримент с едно средство, което само по себе си трябва да съдържа определен смисъл — думата. Известни са стиховете на Хлебников, съставени и чрез абсолютизация на неологизма. Той съчетава например корена „люб“ с всевъзможни представки и наставки, поставя новообразуваните „думи“ в ритмична връзка, използва богатите възможности за вътрешно римуване. С други думи, борави с действителни особености на поетичния и обиходния език. И впечатлението от неговата „игра с думи“, от неговата гротеска, надхвърлила границата на всяка обичайна представа, не е чисто звуково, както от „известните футуристични „бррр“ и „мррр“. Тъй като наставките и представките, имащи функционално-семантологично предназначение се използват именно като на- и пред-ставки, макар и в непривични, наглед ненужни съчетания, играта с „неологизми“ става изведнъж гротескна игра със „смисли“ (именно в множествено число!). На читателя се поднасят не само примамките на ритмуване и римуване срички, но и изненадващи тъкмо със смисловата си непреодолимост „думи“: (изпоналюбджия“, „недоотлюбви“, „преразполюбител“ и т. н. — всяка от тях като че ли носи нюанси, които не могат да се изразят по синонимен път. Разбира се, предказанието на почитателите на Хлебников, че с подобни опити започва революция в поезията, не се сбъднало, то вече няколко десетилетия. Но значи ли това, че хлебниковският пример остава в архива „протипичен“ и „прономерован“? Почти цяла една книжка на своя „Курсбух“ по-

свети неотдавна Ханс Магнус Енценсбергер на позабравения странник в руската експресивна поезия. Повод може да е и фасцинацията от случайна среща с творчеството на Хлебников. Но, както вече няколкократно подчертахме, понякога следствията от такива случайни съприкосновения и открития могат да правят правата на необходимостта. Сами по себе си „мутациите“ не правят вида, но го правят възможен. Ето защо на литературознанието се налага да бъде предпазливо в своите прогнози. Негова научна задача е обаче (и то разполага с достатъчно средства за това) да проучи структурния и въздействен обсег на хлебниковската поезия — такава, каквато тя е като художествен факт според „основанията на историческата относителност“. Ала тъкмо с оглед на тази задача литературознанието не може да не си служи с типологични обобщения. За да се разбере играта с неологизма, би трябвало да се разполага с обобщителна представа за неговото (нека кажем „обичайно“) място в поетичната лексика; за да се обгърне целостта на едно произведение, съставено от думи, единствената видима връзка между които е коренът им, би трябвало да се използват типологични обобщения за ритмични единици, рима и т. н. По-нататък ще се нуждаем от понятието „поетична експресия“, дори от типологията на гротеската и от теорията на иронията. И — което е особено важно — тези типологични представи и понятия ще са нужни на литературознанието не като формули на една „чиста“ технология, а като представи и понятия, които съдържат обобщителна информация и за въздействената функция на съответния компонент (ритъм, неологизъм, рима и пр.).

Преднамерено се спяхме на най-дръзки опити за формални или смислови метаморфози в изкуството (чийто списък би могъл многократно да се удължи с днешните прояви на „антиатеатъра“, „антиромана“, „антилириката“ и пр.). Дори експесивните явления потвърждават необходимостта от типологична „база“ на изкуствознанието. И ако някои от тях стигат чак до израждане на художествеността, обяснението им пък ще трябва да се основава на законите на художественото саморазвитие. Патологията би се оказала безпочвена, ако не беше биологията.

Типологичния подход към изкуството има различни аспекти и може да си създаде твърде богата работна „методика“. Единственото условие за това е той да се схваща като страна от методологията на художественото саморазвитие, т. е. да се освободи от бремето на едно статистично гледище върху природата на изкуството. Така дори мечтаната от Ролан Барт „лингвистика на символите“ ще придобие по-голяма свобода на действие, отколкото сам Барт ѝ гласува. И за да не прозвучи голословно това твърдение ще си позволя за миг да се върна пак към цитираната му книга „Критика и истина“.

На стр. 77 (цит. изд.), пък и на други места Барт подчертава, че „една граматика не е добре написана, ако не дава формули за разяснението на всички възможни изречения.“ По този пример и бъдещата лингвистична наука за литературата би трябвало да се стреми към един „всеобщ синтаксис на значимите символи“. Това изискване е неизбежно за поетика, която смята, че лингвистичният модел е единствен начин да се обхване обективното основание на художествената специфика. Но то същевременно сковава изследването, прави го зависимо от една непълна индукция, която претендира за пълнота. Дialeктическото изкуствознание нито отрича възможността да се съставят „лингвистични“ модели, нито пък има причини да се откаже от използването им. Тъй като то обаче вижда художествената специфика в една обществена динамика, за него би била напълно неприемлива „лингвистиката на символите“, претендираща за „философския камък“ — т. е. за формула, която би обхванала всички възможни конструкции и значения на поетичната символика. Откаже ли се от тази своя претенция, примири ли се с непълната индукция, „лингвистиката на символите“ ще има много по-голям простор за изследвания, тъй като ще се стреми

не към уж всеобщи и поради туй бедни откъм признаци „формули“ а към частни, „локални“ модели, които ще бъдат по-прецизни, научно по-издържани.

Аналогично е отношението на диалектичкото изкуствознание и към останалите типологични изследвания от структурален род. Така например то не би се отказало от използване на структурални изследвания върху един стил (барок, рококо и т. н.) или върху някоя характерни прояви на художествения метод (например по въпроса за тъждеството между автора и героя в романтичната художествена творба, за представяне на обстоятелствата в реалистичния роман и т. н.), макар че тези изследвания се базират върху непълната индукция, т. е. в никакъв случай не могат да се приемат като задължителен признак на съответния стил или метод. И като непълна индукция обаче те са потребни на изкуствознанието, понеже могат да хвърлят лъч светлина върху едни или други страни на художественото саморазвитие. Нещо повече — диалектичкото изкуствознание няма причини да се откаже от услугата и на обобщения (за „романтизма“, „сентиментализма“, „ренесанса“ и пр.), постигнати не по структурално-аналитичен път, а повече с аргументи на философията, етиката, общата естетика, социопсихологията и пр. Вярно на своя диалектически подход, то не ще се поддаде на неизбежната ограниченост на подобни типологични понятия, тъй като винаги ще ги изпробва в проекция към реалното художествено саморазвитие. От друга страна, обаче те могат да бъдат полезни, тъй като представят в състен (макар и едностранчив, раздут, често абсолютизиран) вид някои реални особености на тези методи и стилове, поне на отделни техни творби или вътрешни течения.

И така, диалектичкото изкуствознание се нуждае от типологията и е готово да я приеме във всички нейни разновидности, без ни най-малка опасност да изпадне в „плурализъм“ или електизъм. За него отделните типологични понятия и съждения не са аргумент, още по-малко пък задължителна дефиниция, а състен хипотетичен материал, който — дори и когато се окаже пряко неизползваем за осветляване на художественото самодвижение — може да играе „катализираща“ роля за изкуствоведския анализ.

Тук засегнахме само едната страна на въпроса за отношението на диалектичкото изкуствознание към типологията — отношението му към досегашната типология. Логично е обаче да се попитаме, дали идеята за самодвижението не предполага да се изгради изкуствоведческа типология към самата динамика на художественото творчество. И ще ни е трудно да отговорим отрицателно на този въпрос, па макар и поради факта, че понятията за „триединство“, „композиция“, „специфично обществено предназначение на изкуството“ и т. н., които толкова често употребявахме, са без съмнение „типологични“, а от друга страна — ще ми се да вярвам — свързани с реалната диалектика на изкуството. Нещо повече: мисля, че е напълно в кръга на възможното да се създадат не само технологични понятия за основните литературни родове и за главните художествени методи (понятия, които поради своята обвързаност с променливата структура са обречени на едностранчивост), но и диалектически определения. С други думи казано, определения, които ще обхващат не едно състояние на съответния род, а непрекъснатата му динамика, „пружината“ на неговото обновление. Такова определение на драмата ме занимава вече няколко години. Началните резултати на теоретическите ми опити са публикувани в първия дял на книгата ми „Драматично и драматургично“ (изд. „Наука и изкуство“, София, 1967). Затова ще спестя на читателя по-нататъшните разяснения. Но необходимостта от диалектическа типология в изкуствознанието произтича от самия възглед за саморазвитието и присъщото му динамично „триединство“. За саморазвитие на изкуството ще сме в правото си да говорим, ако имаме предвид не само променливостта, но и, преди всичко и специфичните за-

кономерност, по които тя се осъществява. А за специфични закономерности на художественото саморазвитие може да става дума във връзка с трайни, оказали се за по-дълго или за по-кратко историческо време необходимост, единства на градивен, въздействен принцип и възприятна потребност, образувачи основата на това, което наричаме художествен „метод“, „стил“, „род“, „вид“ или „жанр“. Подобни диалектически единства не могат да са нито нормативни, нито технологически, тъй като са единства на взаимно изменящи се, на постоянно подлежащи на усъвършенствуване (най-малкото — на историческо „приспособяване“) съставки, които не на последно място предполагат и индивидуалната инициатива на художника.

Ала това е предмет на бъдещи теоретически изследвания и обсъждания. Те са неизбежна „тегоба“ за всеки, който днес избере диалектичката методология на изкуствознанието. След първата свободно избрана стъпка, втората е наложителна и „принудителна“!