

Ако въпреки туй би трябвало да проявяваме особено внимание към онези творби на Николай Хайтов, в които се прекрива „прагът на чоглавото“, причината се крие в осезаемия недостиг от подобни творби в съвременната ни литература. Обстоятелството, че „третият пласт“ в поетиката на „Диви разкази“ се съгласува с проблемите на „разчупваната фолклорна черупка“ (сиреч с проблемите на нелеката конфронтация на човека с един неудържимо „модернизирал се“ свят, която главоболи далече не само милите родопчани), е още едно сериозно основание да насочим натам своите проучвания.

Никоя дискусия не завършва с пълно единомислие на участващите в нея. Тя обаче би била достатъчно ползотворна, ако съсредоточи мисълта ни върху възлови или просто злободневни въпроси за развитието на художествената литература, на литературната наука и критика. На тази почва се постига *единодействие* в по-нататъшната им разработка. А това е по-нужно от всяко прибързано единомислие — заговор за тяхното премълчаване.

ИМПРЕСИОНИСТИЧНА И/ИЛИ АНАЛИТИЧНА КРИТИКА?

Огнян Сапарев

„... литературната критика има граници; когато ги прекрива в едната посока, престава да бъде литературна, а когато в обратната — престава да бъде критика“ (Елиът).¹

Критическата интерпретация на разказите на Хайтов стана повод за оживена дискусия в Литературния институт към БАН, пренесена върху страниците на списание „Литературна мисъл“ (маниерът на публикуване на статиите на Н. Георгиев и Т. Жечев във вестник „Литературен фронт“ едва ли би могъл да бъде наречен дискусия: това е все пак едно задължаващо понятие). Истинската причина обаче е друга и тя назрява вече години. Назряват условия за сериозна дискусия върху някои методологически проблеми на нашата литературна критика. Става въпрос преди всичко за конфликта между две почти полюсни разбирания за облика и подхода на критиката. Нека подчертаем: става въпрос за една закономерна опозиция, стара почти колкото литературната критика, детерминирана от иманентните функционални механизми на критическата дейност, която по необходимост съчетава интуитивно-естетически и логико-научни аспекти. Иначе има опасност една такава дискусия да стане печална аналогия на небезизвестния спор за класическия и свободния стих — т. е. чукане в отворена врата. Но не съвсем нормалните условия, в които функционира част от нашата литературна критика (неприемането на аналитичната критика), правят този спор крайно необходим и наложителен. Защото наивните, интуитивистично-агностични представи за природата на художествената творба и нейното научно изследване изглеждат все още на някои другари по-марксовски от диалектическия подход към творбата като съдържателна структура, в която се осъществява непрекъснат стъпаловиден преход от формално към съдържателно и, обратно, от едно значение към друго, по-високо значение. . .

¹ T. S. Eliot. Szkice literackie. W-wa, 1963. s. 334.

Със статията „Бедният Салиери (вместо посвещение)“ Айзенщайн открива своя трети том теоретически изследвания 1945—1948 г. Задавайки риторичния въпрос, кому да го посвети, той избира . . комбинацията от Салиери и Моцарт: точният „анатомически“ анализ на законите на изкуството (неговата алгебра и геометрия, интеграли и диференциали) и жизнерадостната непосредственост, импровизацията, вдъхновението.

„При това нито за минута не губя съзнание за огромната важност на това, че освен минутите на творческо опиянение на всички нас и особено на мен са нужни все по-точни данни за това, което правим. Без тях е невъзможно както развитието на нашето изкуство, така и възпитанието на младежта.“¹

Това са думи на гениален режисьор, който е същевременно и голям теоретик на киното. В същност те важат за всеки интелигентен творец.

Познаването на „правилата“ в някои случаи наистина може да намали наивната непосредственост на вживяването: това донякъде е неизбежно, но не е ужасно. Защото предлага като компенсация нещо много по-значително: много по-обширната информация за художествения свят на творбата, т. е. — специфично естетическо удоволствие, достъпно само за художествено образование човек. Напрасно някои литературно-сентиментални люде считат, че знаенето убива чувството: то просто премества вниманието от житейски-достоверната напободителност към многозначните сцеления на художествено-условния свят на творбата.

* * *

Опозицията, за която става дума, е „импресионистична и/или аналитична критика“. Термините са условни, но проблемът е реален. Първата бива наричана още „артистична“ и „есеистична“, а втората — „точна“ и „научна“. Тези два — в известен смисъл полусни — типа критика са резултат на различен подход към художествената творба: различна оперативна методика и терминологичен апарат, но не и различни идейни позиции. Истинската опозиция не е „артистичност—неартистичност“: книгата на Искра Панова „Майстори на разказа“ доказва, че научността не изключва артистичността — поне до известна степен. Опозицията по-скоро включва:

демонстриране на субективност	— потискане на субективността
вживяване	— анализ
неспецифична терминология	— специфична терминология

Литературната критика заема особено място сред другите видове художествена критика. Единствено тя използва знаков материал, идентичен с този на критическия обект — т. е. не трансформира художественото съобщение в друга знакова система (както например критиката на музиката, изобразителните изкуства и пр.). Това ѝ дава възможност за различна дистанция спрямо обекта. Например по-близка: тя може да използва неговия език и образи, почти да го преразказва, паразитно да го дублира чрез артистично-тавтологични вариации. Но дистанцията може да бъде и по-голяма: тогава критиката използва свой специфичен терминологичен апарат, не дублира образността на творбата. В този случай изпъква металитературната функция, която приближава критиката към науката. Тази функция е изобщо присъща на литературната критика, доколкото тя е винаги съобщение за друго съобщение (но съобщение от по-висок логически ред); при импресионистичната критика тази функция е максимално потисната. А именно благодарение на своята металитературна функция критиката изразява самосъзнанието на една литература. . .

¹ Айзенщайн. Избр. произв. в шести томах. Т. 3. М., 1964. с. 33—34.

Литературната критика е част от механизма на литературната комуникация. Тя въздействува (опосредствувано) дори върху читателя, който не я чете. Литературно-критическата интерпретация е винаги по-бедна от своя обект, тя не може (и не се стреми) да обхване цялото богатство на художествения свят на творбата. Тя е винаги избирателно целенасочена: съобразно концепцията на критика тя акцентува върху едни страни и качества на творбата и отминава други. Т. е. предлага определен начин за разбиране (прочитане) на творбата. Това означава, че литературната критика проблематизира художествения свят на творбата, което неизбежно означава и известно схематизиране. Затова критиката е както непълна информация (по отношение на цялото), така и дублираща информация (по отношение на определените аспекти — най-вече идейни). Смисълът на това дублиране е да насочи вниманието на читателите към същественото в творбата (съществено според критика естествено).

„Този излишък играе важна роля в акта на литературната комуникация, чийто център е творбата. Увеличавайки информационния потенциал, противодействува на факторите, смущаващи този акт, на „шумовете“, които поглъщат изпращаната от автора информация. Трябва да противодействува на заглушенията, предизвикани от натиска на традиционните схеми, на литературните конвенции, сред които живее читателят, на неговата неподготвеност, дезориентация и несъзнаване правилата на играта, на закосстенелите възприемателски навици, на инерцията на вкуса и предпочитанията на публиката и т. н.“¹

Но при импресионистичната критика този излишък (дублаж) на информация много лесно става „шум в канала на съобщението“. Субективността на критика е така агресивна, че заслонява критическия обект, тракувайки го като повод за самоизява. Това „шумово“ действие на импресионистичната критика се засилва и от нейната специфична митотворческа нагласа и интерес към стилистично ефектни прийоми, образи, думи.

* * *

Разликата между импресионистичната и аналитичната критика може да бъде разбрана по-пълно с помощта на две понятия, характеризиращи две съществени страни на критическата дейност: декодиране и рекодиране.

Критиката „разшифрова“ творбата, за да я въведе в обществено обръщение. Затова, от една страна, декодира творбата (разкрива я като динамична система от мотиви и похвати, обяснява информационната ценност на творбата, т. е. — нейната неочакваност); а, от друга страна, я рекодира (свързва творбата с утвърдените литературни навици на читателя, съпоставя поетиката на писателя с актуалната литературна конвенция, т. е. прави творбата близка и позната, фамилиаризира я).

„Колкото повече в критическата дейност се развива елементът на декодиране, свидетелстващ за лоялното отношение на критика към литературната система, чийто правила определят дадена творба, толкова по-малък става секторът за среща между неговата дейност и позицията на публиката; затова пък толкова по-голямо е полето на разбирателство (или неразбирателство) между критика и автора. И, обратно, колкото по-голяма роля играе рекодирането, преводът на шифъра, срещнат в текста, на шифъра, очакван от читателя, т. е. колкото повече информационната стойност на литературното съобщение — благодарение на критическата операция — се приближава към нулева стойност, толкова по-голямо е пространството на обществения контакт между критика и публиката. И толкова по-малка — правдоподобността от обсъскване по линията автор — критик.“²

¹ J. Sławiński. *Dzielo, język, tradycja*. Warszawa, 1974. s. 190—1.

² Пак там, с. 179—180.

Това обяснява защо Хайтов реагира така в своето добило печална известност интервю срещу „точната“ критика. Просто специфично за импресионистичната критика е декодирането, а за аналитичната критика — декодирането. Артистичната критика няма за цел да обясни творбата, разкривайки нейната неизчерпаема многозначност. Разчиташа на впечатлението от съпреживяването, презираща „студения скалпел“ на точния анализ, тя няма шанс да открие и предложи един наистина нов социален прочит на творбата. Обикновено тази критика не казва нещо ново, но го казва приятно и достъпно, фамилиаризирайки твореца и творбата. Затова импресионистичната критика е по същество популярна критика; тя е насочена повече към масовия читател, отколкото към писателя — на него тя не е в състояние да бъде партньор. В замяна на това тя е по-агресивна в литературния живот, влияе се повече от кухнята на литературните нрави; тя е по-оперативна, робува повече на популярния вкус и норми, има по-силен рекламно-оценъчен момент. Това е медиумна критика; чрез нея „посветеният“ довежда до знанието на читателите своите артистични впечатления и преживявания от творбата и по повод на творбата (неслучайно успехите ѝ са главно в портретния жанр, а не в проблемната статия; пази боже, когато вземе да теоретизира). Импресионистичната критика е афиширано субективна, безапелационна, недоказваща, а постулираща: затова е и митологизираща, затова се поддава лесно на психози и моди. Нейната сила е психологията на възприемането, естетическото преживяване. Слабостта ѝ е социалният прочит на творбата, нейните сложни и противоречиви вътрешни сцепления; обикновено ѝ липсва съзнанието, че смисълът на творбата не е веднъж завинаги даден, а се формира в резултат на многобройните социални прочитания.

Не съм против тази критика. Тя има своето законно място в литературния и културния процес. Тя е необходима. Нещо повече: тя е неизбежна. А когато е на високо артистично ниво, тя е своеобразна критическа поезия. Импресионистичната критика е центробежна: тя непрекъснато се стреми да се освободи от „бремето“ на конкретния повод и да „завие“ към личността на критика. Затова и любимият ѝ жанр е критическото есе — шанс за самостоятелна, „автентична“ изява — затова не без основание бива наричана есеистична критика.

Този тип критика е много привлекателен със своите редки „празнични“ прояви (преди доста години темен майстор беше Здравко Петров; за съжаление това отдавна вече не може да се каже за него; последният „чист импресионист, който поддържа разнебитения импресионистичен фронт, е Кръстьо Куюнджиев; справедливостта изисква да признаем, че когато няма претенции за теоретизиране, той прави това талантливо и умно)... Този тип критика е направо непоносим в своята „делнична“ вестникарска изява: уморително словоблудие, претендиозност, произволно тълкуване на текста, непрецизиран терминологичен апарат... Тази критика изглеждаше много симпатична, когато воюваше срещу догматизма. После се оказа, че тя е не само отрицание на догматичната критика, но и нейно продължение: в постулирането, недоказването, неаналитичността, сношенията с литературната кухня. Постепенно тя започва да става не просто нахална, а направо опасна със своите еднолични претенции и съмнително митотворчество (не е тайна, че импресионистичната критика има печални заслуги за раздухването на невежествени страсти около мита за „структурализма“ у нас). Импресионистичната критика става все по-вредна с депрофесионализиращото си въздействие върху част от по-младата критика. И ако някои от т.нар. „млади критици“ не са в състояние да направят един приличен литературен анализ, вина за това има и есенцистичната критика. Защото младите последователи нямат добрия литературен вкус и интуиция на своите патрони (макар и формиран предимно върху литературоведски материал от края на XIX и началото на XX в.); освен това се за-

нимават не с проверените и утвърдени имена от класиката, а с нови, неясни автори, които крият всевъзможни изненади.

Артистично-есеистичната критика е в явен упадък. Тя вече не е в състояние да осмисли новите явления; писането ѝ стана твърде лесно, тя е една критическа „масова култура“, която при това претендира за елитарност. . .

Смятам, че причисляването на Тончо Жечев към импресионистичната критика е плод на недоразумение, идващо от извънлитературни причини и от неговите платонични теоретични флиртове с този тип критика. Защото поне досегашната дейност го характеризира като критик с културно-философска нагласа (и няма защо да крием — един от най-добрите критици на средното поколение). Неслучайно централно място в творчеството му заема проблемът за национално-народностната специфика. Именно тук може би е скрита искреността на неговия повик към здрав естетически консерватизъм. И то за страна като България, където са непознати повечето от постиженията на световната литературоведческа мисъл, където не са достатъчно осмислени и асимилирани дори достъпните като текст съвременни успехи на съветската литературна наука! . . .

Това, което бихме могли да наречем аналитична критика („научна“ звучи подвеждащо), е критика от известна „мета“-дистанция, с обособен терминологичен апарат; без прекалено афиширане на субективността на критика, с повече уважение към обективните дадености на текста; с търсене на по-обективни критерии — но не „затвореното четене“ на Новата критика, а сериозен текстуален анализ, обогатен със съвременните постижения на естетиката, социологията, семиотиката, кибернетиката и пр.; с подчертан интерес към социалния прочит на творбата, с неговата динамика и относителна статичност.

Тази критика — която е по-скоро един идеал, отколкото жива практика или най-малкото се среща много рядко — е несъмнено по-висока степен на обобщение. Тя не е вестникарска, разчита на подготвен читател — т. е. на специализираните издания. Тя е по-близо да литературната наука, макар да не е научна дейност в пълния смисъл на думата.

От казаното не следва, че аналитичната критика е задължително филологическа: тя може да има някакъв друг „уклон“ — социологически, естетически и пр. Същността е в уважението към текста, в избягването на произволните тълкувания, в стремежа към проверимост на критериите. Тази критика е несъмнено по-сериозна и професионална. Но тя не може да бъде единствена. Тя функционира в диалектическо напрежение с импресионистичната критика (най-малкото е призвана да обяснява и развенчава митовите, които импресионистичната критика създава).

Разбира се, в дестилирано чист вид тези два типа критика не съществуват — това са теоретически абстракции. Максимално чистият вид за импресионистичната критика би бил самостоятелното есе „по повод“, а за аналитичната — анализът, чиято цел е разбирането, а не оценката. Т. е. и в двата полносни случая това ще бъде литературна, но няма да бъде критика. . .

В прочутата си статия „Граници на литературната критика“ Елиът пише: „Ако в литературната критика акцентуваме само върху разбирането, ни заплашва подхлъзване от плоскостта на разбирането върху плоскостта на единственото обяснение. Възниква дори опасност да поискаме да упражняваме критиката като точна наука, каквато тя никога не може да стане. Ако пък прекалим с изразяването на своето удоволствие, ще залитнем към импресионистичния субективизъм и нашата радост няма да бъде нищо повече от забава и развлечение. Преди 33 години ме раздразни главно последният, по-импресионистичен тип критика: главно срещу него излязоха в статията си „Функции на критиката“. Днес ми се струва, че трябва повече да се опасяваме от аналитичното празнодумство.“¹

¹ T. S. Eliot. Szkice literackie. Warszawa, 1963. s. 356.

