

В „Нощна стража“ организиращ принцип е употребата на светлосянката. Останалите принципи на изображение се подчиняват на този принцип. При това светлината тук е изобразена в разрез с приетите норми (като люминарист според думите на Фромантен), „тя е свръхестествена, обезпокояваща, изкуствена, излъчва се отвътре навън, разлага предметите, които осветява. Добре виждам блестящи кътчета, а не виждам нито едно нещо осветено“ [28, 221]. Картината е идеализиране на едно видение, едно субективизирано виждане, в което обектите претърпяват страни деформации.

Хипотактичният модел не може да бъде наречен резултат от нарастването на индивидуалното начало. Последното също не е резултат на хипотаксиса. Но тяхната среща поражда един съвършено новаторски принцип на художествена постройка, който става така плодотворен в по-нататъшното развитие на изкуството. Той стана ръководен принцип на изкуството на модерна и в наше време започна жестоко да се формализира, т. е. да изчерпва своите творчески възможности.

Тази организация е една усложнена йерархия, където един принцип от равностоеен се превръща във водещ и диктаторно се налага над останалите. Подчинителната връзка се подчертава вече не условно, а директно: властващият принцип се очертава ясно в частите, деформациите не щадят и частите, принципът на деформация е видян и в тях. Отделната част става още по-зависима от цялото; само чрез нея, въпреки че „повтаря“ организиращите му принципи, ние трудно може да възпроизведем цялото. Това странно, непонятно петно в картината на Рембранд — момиченце ли е, наследствена принцеса ли е, някакво болно дете ли е? . . . Ако го отделим от картината, никога не можем да изясним функциите и смисъла му: то е нереално и като портрет, и като предмет, и като рисунък, и като цвят, и като светлина. То е реално само в системата на особената Рембрандова светлина, на онова особено излъчване на светлина отвътре и загадъчно озаряване на отделните елементи.

Хипотаксисът е среща на идващите от вековете множественост на гледните точки и атектоничност и нарастващото индивидуално начало в изкуството.

Той е деформация („смайващо отчуждение на рисунъка от предмета“) на реалния предмет, т. е. отделяне на изображаемото от изображението, засилване на изобразителната функция за сметка на означаващата и налагане на един властващ (диктаторен, както го нарекохме) принцип, който преди това е бил равностоеен в една обща система. Светлосянката винаги е била равностоеен елемент в системата на изображение: при Рембранд тя става водещ и деформира цвета, рисунъка, портрета, мазката и картината остава неразбрана от съвременниците, та дори от Фромантен (по-точно разбрана, но неприета, счетена за криза в развитието на твореца).

Смятам, че на тази основа може да си обясним научно защо ХХ в. е така щедър на -изми, на течения, школи, направления, защо през ден се видят манифести и шумни декларации. Причините са две. Досега фактически ние тях анализирахме и търсехме срещата им в историята на изкуството. Първата е субективизирането на художествеността или — да се върнем към Леви-Строс — отсъствието на колективен език, което доведе до произвол на субективното виждане. В наше време всеки художник създава не само лична творба, но и различно направление твърде често, стига да е достатъчно талантлив и инициативен. В египетското изкуство, в арабската поезия, в античната скулптура това е невъзможно, в древните общества то би се счело за истинско кощунство. Библията е съставена от късове, писани по различно време, от различни автори, стилови различия се установяват само от прецизираната наука — за читателя те се забелязват много трудно.

Втората причина аз считам не по-малко основна. Защото между другото субективен произвол характеризира и изкуството на други епохи, особено онези, които бележат упадък на далена култура — например паралелите между модерн и александрийската епоха на упадък на античната култура са многобройни — вж. блестящия анализ в статията на Богдан Богданов в сп. „Съвременник“ (1975, кн. 1). Тя е в хипотактизирането на изкуството, в нарушаването на онази относителна равностойност на елементите на произведението в неговото атектонизиране и извеждане на един властующ и деформиращ принцип. Рязко форсиран от индивидуалните и обществените особености на времето, в което живеем, този хипотактичен принцип стигна до кулминация. Невъзможно е да се създадат многобройни школи и направления, когато принципът е паратактичен. Това стана възможно, когато равновесието в творбата се наруши и един принцип авторитарно подчини на себе си останалите. Така стана безкрайно лесно да се издигнат различни елементи в култ и в съответствие с това да се основават школи, течения, -изми — веднъж култът е към конструкцията, друг път към цвета, трети път към кубистичната форма, четвърти път — към пространството, пети път — към времето, шести път — към геометрията, седми... , осми... , девети... — все едно, няма да ги изброим всички и не това е наша задача.

И още един проблем има по-пряко отношение към темата ни: за едно принципно крайно положение на хипотактичния модел, проявен днес в модерна. Ханс Зедлмаир, един от авторитетните изследователи на особеностите на съвременното изкуство и на неговите корени, го нарича „загуба на средата“ (Verlust der Mitte), което е и заглавие на основния му изкуствоведски труд. След като проследява различни ръководни принципи на изкуството в различни епохи, авторът стига до извода за „автономния човек“ на изкуството на модерна, за когото е характерно люшкането между рационализма и ирационализма. Според Зедлмаир това противоречие се отразява в два контрастни култа: към разума в модерната архитектура и към ирационалното в модерната живопис и музика [34, 169]. Съжителството на тези два култа авторът нарича загуба на средата (с. 230—231). В различните епохи човекът е бил цялостен и в изкуството винаги се е проявявал един култ — към разума в Ренесанса и Просвещението, към ирационалното — в барока и романтизма. Сега двата култа са две взаимно-изключващи се сили в човешката духовност на западноевропейската култура. „Изгубеното си свършено състояние човекът дири днес или в далечното минало, или в далечното бъдеще. Архитектурата се движи между футуризма и историята, живописата — между футуризма и наивизма“ (с. 170). Зедлмаир съзрял вярно една особеност на съвременния западен човек — люшкането между крайности, които го лишават от съвременност. Това е епохата на „мозайчна култура“ — по настойчивото определение на А. Мол [Л 21], — когато човек натрупва своите знания и запаси от духовни ценности хаотично, чрез атакуващите го всекидневно средства за масова информация.

Изместването на човека от собствения му център и на изкуството от строго оформена йерархия от ценности (или, както видяхме, от липсващата йерархия от ценности в европейското отворено общество) води не само до крайните форми на субективизма, формализма и естетизма в модерна; то води в силните прояви на съвременното изкуство и до особена синтезност. Неслучайно в наше време са така актуални смешенията на различни временни и пространствени пластове, внезапни връщания към миналото и „пътешествия“ в бъдещето. Нашата епоха актуализира ранните форми на изкуството, изкуствознанието проявява неотслабващ интерес към тях; неотслабващ е и интересът към древните примитивни форми на човешко съществуване, към мита, въпреки злоупотребите в това отношение. Никак не е случайно, че една от водещите фигури на съвременната западноевропейска хуманистика е антропологът и митологът Леви-Строс.

вистичното изкуство в живописата и скулптурата и сказът в литературата не са друго освен особена, многопластова среща на древно и модерно изкуство, техен синтез.

А сега да видим как разгледаните особености на хипотактичен художествен модел и на нараснало индивидуално начало се отразяват в динамиката на литературните жанрове.

III. ДИНАМИКА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ

4

Литературознанието не може да се похвали с особени успехи в теоретически анализ на романа. Многобройните работи по проблемите на жанра обикновено улавят негови специфични особености, но по същество се разминават с него. По-успешни са онези изследвания, които съчетават теоретическия с историческия подход и по-точно с генезиса на жанра, с неговите функции в системата на останалите жанрове. Това е принципно методологическо изискване, но в теорията на романа то е особено належащо. Успехите на съветското литературознание не са случайни. Съветските литературоведи се стремят да видят романа винаги исторически, но и като особен жанр, който коренно се отличава от литературните си „събратя“ по начина на функциониране. Останалите литературни жанрове са завършени, имат канонични установени жанрови структури — при романа няма такова нещо. Той е непрекъснато изменящ се, вечно незавършен жанр. Това е именно същността му като жанр: да бъде незавършен и именно тук е трудността за изследване: обикновено изследванията го търсят като нещо завършено, цялостно в структурата си и същността му им се изпълзва; тези изследвания са предварително, методологически обречени на неуспех. М. Бахтин пише: „Това е единственият жанр, роден и откърмен от новата епоха на човешката история и затова дълбоко сроден с нея. В същото време другите големи жанрове са получени по наследство в готов вид и само се приспособяват — едни по-добре, други по-зле — към новите условия на съществуване (. . .). Романът се съгласува лошо с останалите жанрове. Той се бори за господство в литературата и там, където побеждава, старите жанрове се разлагат. Неслучайно най-добрата книга по история на античния роман — книгата на Ервин Роде — не толкова разказва неговата история, колкото разкрива процеса на разлагане на високите жанрове на античния човек“ [4, 96].

Бахтин търси корена на романа във фолклорния смях. „Именно тук, в народния смях, трябва да се търсят истинските фолклорни корени на романа. Настоящото, съвременността като такава, „аз самият“ и „моите съвременници“, и „моего време“ са били първоначално предмет на амбивалентния смях — и весел, и унищожаващ едновременно. Именно тук се създава принципно ново отношение към езика, към словото. Наред с прякото изображение и осмиване на живата действителност тук процъфтява пародирането и травестирането на всички високи жанрове и високи образци на националния мит“ (с. 108). Кожинов е на друго мнение. Той поставя за изходно начало народната книга за „Тил Ойленшпиگل“. В едно обаче двамата изследователи са единодушни: че романът не произхожда от друг жанр. „Романът изобщо не изхожда от предшествуващия го епос, не се надстройва над него като нов етаж, по-скоро романът израства изпод развалините на основните епически форми на днешната епоха, защото по време на възникване на романа става разложение на епоса — от средата на XVI в. в течение на столетие основна водеща и най-мощна форма на поезията е драмата, а не епосът“ [12, 128].

Подобна почва — разложение на старите епически форми — като основа за създаване на типичен нов жанр вижда не само Бахтин, но по много интересен начин и Клод Леви-Строс. Във *Finale Mitologica*, последната част на четири-томника „Митологичните“, той твърди, че всеки културен вид на изчезване пренася върху най-близкия вид в културата своя същност и функция. Функцията на загиващия мит се пренася, от една страна, върху музиката, главно върху Фрескобалди и Бах, от друга страна — върху литературата, и в частност върху романа при жанровото му утвърждаване през XVII—XVIII в. Романът и симфоничната композиция се обединяват върху онаследената митична функция и същност. Тези функции може да бъдат латентни, особено в романа, може и да се активизират, зависи вече не от волята на жанра, а от индивидуалния творец. Митичната функция най-силно се активизира, когато се „удвои“ в композиционно единство на двата художествени типа. Такъв е случаят с романите на Томас Ман, който неведнъж в своите есета говори за музикалността на своите произведения, за лайтмотивите, за новите функции на съвременния модерен роман, за пародията като единствена литературна възможност на романа [Л 19]. Мнението на Леви-Строс, особено след потвърждението му в творчеството на бележития романист на нашето време, очевидно не се противопоставя на останалите мнения за произхода на жанра: той не изниква непосредно от мита, а споделя в особени построения една негова пренесена функция в културната динамика.

Романът пръв от епическите жанрове отразява реално действителността. Дотолкова, доколкото тази действителност е гъвкава, изменчива, диалектически противоречива;

дотолкова романът е жанр незавършен, гъвкав и вместим. „Романът докосва стихията на незавършеното настояще, което не позволява на жанра да застине. Романистът тежнее към всичко, което е незавършено“ [4, 112];

дотолкова в романа не може да се говори за установени правила, той е непрекъснато самообновление, критичност и самокритичност;

дотолкова е едно непрекъснато смещение на различни пластове, пространствени и временни;

дотолкова е универсална дистанция от нещата. „Планът на комическото (смеховото) изображение е специфичен план както във временно, така и в пространствено отношение. Ролята на паметта тук е минимална; паметта и преданието нямат работа в комичното. Това е зона на максимално фамилиарен и груб контакт. . .“ [4, 110].

Бахтин говори за три основни особености на романа: 1. Стилистическа триизмерност, свързана с многоезично съзнание (по-подробно по този въпрос вж. в Л 5). 2. Коренно изменение на временните координати на литературния образ. 3. Нова зона на постройка на образа в романа, именно зоната на максимален контакт в настоящето (съвременността) в неговата незавършеност [4, 101].

Да разгледаме другата особеност на романа — отражението на частния човек в една социално изменяща се действителност в отличие от епоса, който отразява общия, колективния човек в едно предание. В. Кожинов гради своята теория на романа пряко върху тази постановка. Романът е отражение на частния, подвижния, неустойчивия човек. „Самото скитничество на отпадналите от обществото хора е конкретно историческо явление, определящо тематиката на романа през XVI—XVII в., но принципът на подвижност, неустойчивост на човека, изменящ своето местожителство, душевен облик и самия си светоглед, се развива в различни форми в цялата история на романа. Един от теоретичите на романа в XX в. не без основание говори за духа на неуютност като характерна черта на жанра“ (с. 115). Д. Уот определено свързва началото на романа, а оттук и неговата същност с новия тип познание за човека — познание дедуктивно и индуктивно, или, както той казва, с „модерния реализъм“ във философията [39, 9].

„Реализмът“, който в Средновековието означава вяра в съществуването на общности (категории), по-късно започва да означава вяра в индивидуално постигане на действителността с помощта на сетивата“ (с. 12). За първи път човешката фигура реално се вижда във времето и пространството — подвижна и изменчива. Вероятно затова Нортроп Фрай нарича романа връзка на човека с времето [41, 596].

Романът и епопеята са две противоположни тълкувания на отношението на човека към времето и към действителността, но те тълкуват различно и човешката съдба. В епопеята човек съпада със себе си и със своята съдба. В романа той се разминава винаги със себе си, това е една от определящите черти на жанра, един от източниците на неизчерпаемите конфликти в романа. Това откритие на Хегел [8, т. III, с. 474—475] бе развито от Бахтин. „В образа на човека бе внесена чувствителна динамика, динамика на несъвпадение и разнобой между различните моменти на този образ; човекът престана да съпада със самия себе си, а следователно и сюжетът престана да изчерпва човека докрай“ (с. 118). До подобни изводи за несъвпадение на човека със себе си говори и Г. Лукач [32, с. 59—65]. Човекът в романа е личност, чиято цялостност се е разпаднала. Това е герой, който подобно на жанра и на действителността е вечно в движение, вечно незавършен, нецялостен и конфликтен.

В статията на М. Бахтин има две мимоходом (за съжаление само мимоходом!) подхвърлени бележки, които пряко обслужват нашата тема. Теоретикът нарича епопеята пророчество, а романа — предсказание (с. 115). По отношение на епопеята авторът говори открито за паратактичен модел (без да употребява този термин). В средновековната форма на епопеята отсъства вътрешна завършеност и изчерпаемост. Тя е „равнодушна към формалното начало (да си спомним думите на Аверинцев за Библията — б. Е. М.), може да бъде и непълна (т. е. да получи почти произволен край). Абсолютното минало е затворено и завършено както в цялото, така и във всяка своя част. Затова всяка част може да се оформи и предаде като цяло (разр. м., Е. М.). Целият свят на абсолютното минало (а той е сюжетно единен) не може да се обхване в една епопея (това би означавало да се разкаже цялото национално предание), трудно е да се обхване даже някакъв значителен негов отрязък. Но това не е беда, защото структурата на цялото се повтаря във всяка своя част и всяка част е завършена и кръгла като цяло“ (с. 115).

Това е наблюдение от изключително важен принципен характер. То важи изобщо за средновековната словесност, която е отражение на една идеална, метафизична красота — безкрайна като бога и като митичните предци. Формата на това повествование, което по теория на вероятностите може да бъде безкрайно, не може да снесе в себе си цялата красота, защото трябва да снесе именно това безкрайно повествование. Тя разказва само един отрязък, който се оформя като част от голямото цяло и самата тя е част. В същото отношение към единното цяло се намират и собствените ѝ части. Древната словесност е образец на паратактичен модел.

За романа от нов тип — т. е. отнесен към новата действителност, към след-ренесансовото време — това не може да се каже, той стои на другия полюс. Подобно на картина на Рембранд или партита на Бах частта не може да съществува самостоятелно. Тя се намира в онези усложнени подчинителни връзки, за които говорихме подробно.

Можем да направим извода си, който е важен както за динамиката на литературните жанрове, така и за „средищното място“ на романа между литературата и останалите изкуства: като жанр романът е един хипотактичен модел на художествено отражение. При нарасналото личностно индивидуално начало на художествено отражение той потвърждава не само общите

принципи на художественото развитие, но е също среща на индивидуалното начало с атектоничност в отражението. От литературните жанрове той първи осъществява тази среща и след нея в литературата настъпват резки брожения.

Романът е настроен приоритетно спрямо другите жанрове. Освен приоритетно е настроен и дълбоко трансформационно. Той „пародира другите жанрове (именно като жанрове), разобличава условността на техните форми и език, едни жанрове изтласква, други въвежда в собствената си конструкция, като ги преосмисля и преакцентува“ [4, 97]. Именно в епохата на подготовката на романа се проявяват така обилно пародии и травестии на високи жанрове, пародии, наречени от големия съветски литературовед предшественици, спътници и своего рода етюди към роман.

Един от първите признаци на преустройство на литературната жанрова система е т. нар. романизация на жанровете. При господството на романа постепенно се романизуват драмата (например драмите на Хауптман, Ибсен, натуралистичната драма), поемата (например „Чайлд Харолд“, „Дон Жуан“ на Байрон), даже лириката, като резкият пример е лириката на Хайне. Обратно, жанровете, които успяват да съхранят своя канон, добиват характера на стилизация: всяко придържане към канона се трансформира в стилизация и пародия [4, 97]. Романизацията Бахтин обяснява по следния начин: „Те (другите жанрове) стават по-свободни и по-пластични, техният език се обновява за сметка на извънлитературното разноречие и за сметка на „романни“ пластове на литературния език, диалогизират се, в тях широко прониква смехът, иронията, хуморът, елементи на самопародиране, и накрая — най-главното — романът внася в тях проблемност, специфична смислова незавършеност и жив контакт с незавършената, развиваща се съвременност“ (с. 98). Така в динамизираните литературни жанрове се потвърждават принципите на развитие на Лихачов.

В XIX в. романът стана водещ жанр на критико-реалистическата литература, даже критическият реализъм се идентифицира с изкуството на романа.¹ Именно в XIX в. се извършиха онези истински брожения в литературните жанрове, които доведоха до коренни промени в почти всички жанрове.

В епохата на класицизма, както основателно пише Ю. Стенник, „жанровете като елементи на система се групират не по принадлежност към рода, а по степен на приближение към някаква идеална норма на прекрасното (...). Жанровете тогава се делят на „високи“, „средни“, „ниски“ (...). Доколкото чистотата на издържаност на жанровия канон, спазването на принципа на несмесване на жанровете се признава теоретически за основен показател на художествено съвършенство, дотолкова достигането на някаква идеална норма на тази чистота се осъзнава като своеобразна цел на поетическо творчество. Функцията на жанра се слива с функцията на изкуството. Това определя универсалността на категорията жанр в системата на художественото мислене на класицизма“ [24, 191 — разр. м.].

В епохата на класицизма жанрът е надличностно явление, той е възплъщение на идеалната норма на изкуството, средоточие на принципа на системност.

В романтизма жанрът загубва своята универсалност. Той не изчезва, но показателите на жанровата принадлежност вече не обхващат всички страни на

¹ Съветският литературовед В. Днепров дори предложи твърде рисковано романият жанр да се разглежда като литературен род: една концепция, която очевидно изхожда от спецификата на романа, но не държи докрай сметка за неговите функции. Подобна концепция би придала на романа самостоятелност и завършеност, би го отчуждила от останалите жанрове и от тяхната динамика — изшо, което е противоположно на жанра.

художествената структура на произведението, по-точно чистотата на жанра не играе решаваща роля при оценката на творбата. В епохата на яркия субективен фактор елемент на вътрешна завършена система е вече не отвлеченият, идеално съществуващ жанров модел, а конкретното произведение на поета, разкриващо индивидуалността на твореца [24, 196].

В романтизма жанрът става личностно явление, той е въплъщение на индивидуалните качества на твореца.

Стара истина е, че класицизмът и романтизмът със своите противоположни системи на художественост се снемат синтезно, на нов етап в системата на реализма. Реализмът не е вече нито надличностно, нито личностно отражение. Реализмът е, така да се каже, равноцененост на субекта и обекта. Романът като висш изразител на реалистическото изкуство сега се проявява с пълна сила. „Нерегламентираността на жанровата му структура е причина, която налага своя печат върху цялата система на реалистическите жанрове. Реализмът напълно сменя проблема на всяка стилистическа или жанрова йерархия и с това открива възможности за невиджано по мащабите си кръстосване на всички известни по-рано традиционни жанрове и тяхната взаимна дифузия“ [24, 198].

Тази дифузия, това размиване на границите между жанровете, това де-структуриране под влияние на романа е същността на реалистическото словесно изкуство. В XIX и особено в XX в. се появяват многобройни по количество произведения, на които е трудно да се определи жанрът. В 1845 г. Белински прави анализ на една повест на Сологуб и заключава, че това произведение „не е роман, не е повест, не е очерк, не е трактат, не е изследване, то е и едното, и другото, и третото“ [6, т. 9, с. 78]. Много литературни произведения на XIX и XX в. не са отбелязани жанрово от своя автор.

От друга страна, романът още не е показал всичките си пластични възможности. В това отношение той крие неподозирани възможности в себе си. Втората половина на XX в. е силно потвърждение на тези думи на Бахтин, изказани още през тридесетте години, когато той пише цитираната студия. В наше време романът показва необичайни структурни признаци.¹ На тези признаци ние няма да се спираме, това не влиза в задачата ни. Като резултат на наблюденията ни дотук по-интересен е въпросът:

Случайно ли в наше време са изключително активни неканоничните жанрове? С оглед на казаното то е закономерност. Но с това ние не може да изчерпим проблема за модификацията на жанровете и набелязването на бъдещи модификации. Има и нещо друго, което според мене характеризира жанровете в тази преломна епоха от развитието на литературата. То е в промените на психологизма, на разкриването на дълбочините на човешката същност, което винаги е било цел на художествеността. Смятам, че тези промени са основен резултат от динамиката на жанровете под влияние на романа, а в цялост под влияние на общите процеси и взаимно напрегнати модели на художествено отражение в изкуството.

Психологизмът в литературата по същество идва с нарастването на индивидуалното начало, с ренесансовата епоха. Един от първите образци на психологическо отражение се счита „Фиамета“ на Бокачио, а преломен момент в развитието на психологизма или първи образец на психологически роман според Кожинов е „Принцеса Клевска“ на Мадам Лафайет. Психологизмът е едно от големите достижения на романа на XIX в., на реалистическото изкуство. Той разработи сложна система от сюжетни, композиционни, стилни форми за изразяване на най-тънки душевни състояния. Романът на XX в. естествено не може да повтаря една вече кулминирала литературна форма. Той търси нови струк-

¹ Вж. по този въпрос конкретните анализи в книгата на Д. Затонский „Изкуството на романа и двадесети век“ [Л 11].

турни средства за изразяване на човешките състояния в една обществена ситуация. Безкрайно сложен е въпросът, какви пътища избира той днес, как трансформира традиционните форми на повествование, още повече, че тези пътища са много противоречиви.

Според мен литературното развитие, видно в огрубена схема, има три етапа: надличностно повествование без активна функция на повествователя, т. е. на субективното начало; личностно повествование с много активни функции на повествователя, динамично вплетени във функциите на фабулата (пространни субективни описания, обстоятелственост); синтезен етап — максимално съгласяване на фабулата при отказ от пространната намеса на повествователя, което е определен резултат от хипотактизирането на повествователното словесно изкуство. Тогава романът доказва и новите си пластични възможности, тогава бе възможна появата на теорията на Хемингуей за айсберга.

Романът не е стигнал онази степен на формализация и дехуманизация, която изживяват в наше време живописата и музиката. Елементи на формализация на жанра има и едва ли е нужно да споменаваме за тях, но все пак като младо изкуство романът още далеч не е изчерпал своя хипотактичен модел. Това се утвърждава и от новите психологически открития на жанра, и от подчертаната неканоничност на литературните жанрове днес. Става въпрос за голямата актуалност на документа, есето, очерка, свободния размисъл като форми на художествени търсения в повествователното изкуство.

А литературният процес показва, че появата на неканонични жанрове с голяма актуалност е сигнал за предстоящи открития в психологическото отражение. Появата на психологически роман през XVII—XVIII в. се предшества от активни функции на неканонични литературни форми — дневник, пътепис, преписка, събиране на афоризми, мемоар и т. н. Литературното развитие после мина през епистоларния роман на Ричардсон и Русо, през дневниковия роман на Гьоте, мемоарно-афористичния пародиен роман на Стърн и Мадам Лафайет. „Дейността на група писатели, твърди Кожинев, към която принадлежи и Ларошфуко (за него Толстой казва, че е направил дълбоки открития в психологизма — б. Е. М.), е била сякаш лаборатория на психологическия роман“ [12, 274].

Аналогична ситуация наблюдаваме и в нашия век. До такава степен неканоничният жанр е актуален в наше време, че се заговори масово и с прибрзан рецензентски и дилетантски патос за отмиране на фикшъна, на романа в частност. Това са псевдопрогнози. Те не се съобразяват с функциите на романа като ново художествено построение и динамиката между литературата и останалите изкуства (киното и музиката например и средствата за масова комуникация) — един проблем, благодарен за изследване в специална студия.

След анализите дотук ние може да направим извода, че актуалността на неканоничните жанрове е показател на преломно време в литературното развитие и в частност — предшественик на нови пластични възможности на епичните форми и на психологическото отражение. То се съпровожда и от едно бурно преобразуване на лирическите и драматическите жанрове, за което тук само бе споменато. Всички тези брожения са вътрешно търсене на литературните жанрове, очертаване на нови „русла“ в развитието.

Да обобщим изводите на тази статия.

1. Основен принцип в развитието на изкуството и в частност на литературата е нарастването на индивидуалното начало и специфицирането на вътрешната организация.

2. В динамиката на художественото развитие в по-ново време два модела се намират в постоянно напрежение и борба помежду си — хипотактичен и паратактичен.

3. Срещата на нарасналото индивидуално начало с атектонизма и множествеността на гледните точки е вид преломен момент в развитието на изкуството: той поражда хипотаксиса — обособяването на един властващ принцип в творбата, което после става определящ принцип на модерна и на неговите пестри и шумни прояви.

4. Тази среща в литературата се осъществи чрез изкуството на новото време и на вечно изменящата се действителност — романа. По тази причина той застава в особено средишно положение между литературата и другите изкуства и с приоритетни функции спрямо останалите литературни жанрове.

5. Динамизацията на литературните жанрове преустрои цялата система на литературност. Неизчерпал далеч хипотактичните възможности на постройката, романът е в особено подвижно състояние. Резултираните от него неканонични жанрове и промени на останалите канонични жанрове свидетелствуват прогностично за предстоящи пластични открития на неговия модел и за нова динамика на литературните жанрове.

ПОЛЗУВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. К. Маркс, Ф. Енгелс. Събрани съчинения. Т. I.
2. С. Аверинцев. Греческая литература и ближневосточная „словесность“ (противостояние и встреча двух творческих принципов). — В: Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971.
3. Д. Аврамов. Естетика на модерното изкуство. С., 1969.
4. М. Бахтин. Эпос и роман. — Вопросы литературы, бр. I, 1970.
5. М. Бахтин. Слово в романе. — Вопросы литературы, бр. 8, 1965.
6. В. Белинский. Полное собрание сочинений. М.—Л., 1955.
7. Борьба идей в эстетике. — В: Сборник статей. М., 1974.
8. Г. Фр. Гегель. Эстетика. Т. I—IV. М., 1973.
9. В. Днепров. Проблемы реализма. М., Советский писатель. 1971.
10. Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970.
11. Д. Затонский. Искусство романа и XX век. М., 1973.
12. В. Кожинов. Происхождение романа. М., 1963.
13. Д. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
14. Н. М. Конрад. О всемирной литературе в Средние века. — В: Запад и Восток.
15. Д. Лихачев. Будущее литературы как предмет изучения. — Новый мир, бр. 9, 1969.
16. Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
17. Ю. Лотман. О содержании и структуре понятия „художественная литература“. — В: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина. Саранск, 1973.
18. Ю. Лотман. О двух моделях коммуникации в системе культуры. Труды по знаковым системам. Тарту. Бр. 6, 1973.
19. Т. Манн. Собрание сочинений. Т. IX—X. М., 1961.
20. М. Матье. Искусство Древнего Египта. М., 1970.
21. А. Моль. Социодинамика культуры. Перевод с французского. М., 1973.
22. Б. В. Раушенбах. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1976.
23. Л. Немец. Изменение функций в искусстве. Л 6.
24. Ю. Стеник. Системы жанров в историко-литературном процессе. — В: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. М., 1974.
25. В. Успенский. К исследованию языка древней живописи. (Предговор към книгата на Л. Жегин.)
26. П. Флоренский. Обратная перспектива. Труды по знаковым системам. Тарту. Бр. 3, 1967.
27. Г. Фридендер. Поэтика русского реализма. М., 1971.
28. Й. Фроманген. Старите майстори. Белгия—Холандия. Превод от френски. С., Български художник. 1973.
29. Фр. Шилер. О наивной и сентиментальной поэзии. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957.
30. Georges Charbonnier. Entretiens avec Levi-Strauss. Paris.
31. Vera Graaf. Homo futurus. Eine Analyse der modernen Science Fiction. Classen. 1971.

32. G. Lucasc. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920.
33. K. Popper. The Open Society and the Enemies. Vol. I. II. London. 1962.
34. Hans Sedlmayr. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom der Zeit. 6 Aufl. Otto Müller Verlag. Salzburg, 1953.
35. Hans Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlt, 1955.
36. O. Spengler. Der Untergang der Abendlandes. Beck. München, 1924.
37. A. Toynbee. Der Gang der Weltgeschichte. Aufstieg und Verfall der Kulturen. IV erw. und verb. Auflage. Kohlhammer CMBH. Stuttgart, 1954.
38. A. Toynbee. Surviving the Future. London. Oxford University Press. New York — Toronto.
39. Jan Watt. The Rise of the Novel. Studies to Defoe, Richardson and Fielding. Po: Narodzini powieści. PIW. Warszawa.
40. H. Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst. 5 Aufl. Hugo Bruckmann. München, 1921.
41. N. Frey. The Form Forms of Fiction. Hudson Review II, 1950.
42. C. Levi-Strauss. Finale mitologica. Po: „Delo“, Beograd, 12/1973, 1442 str.
43. A. Hauser. Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. London, 1965.

ПРИНЦИПИ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО РАЗВИТИЕ И ДИНАМИКА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ

Енчо Мутафов

1. ОБЩИ ПРИНЦИПИ

1

В една програмно-методологическа статия „Бъдещето на литературата като предмет на изучаване“ [Л 15] Д. Лихачов поставя въпроса за принципите на литературното развитие и тяхната зависимост от развитието на обществената мисъл, от историята на културата и от влиянието на другите изкуства: между прочем една от обикновените теми на големия съветски литературатор и културовед. Авторът е убеден, че ако съдим за бъдещето на литературата само по социалната предсказуемост, задачата се усложнява и резултатите ще бъдат равни почти на нула. Известна максима е, че литературното и общественото развитие са в комплицирана връзка. Затова нито историята на литературата, нито наблюденията над литературния процес могат да се базират върху пряка връзка със социалните явления. Рисковете на подобно начинание са неимоверно много. Затова пък опорните пунктове на усложнената връзка между обществената и литературната мисъл са също така много и не съвсем лесно определими. Ю. Лотман счита, че „законите на постройка на художествения текст са закони на постройка на културата като цяло“ [18, 241].¹ Това не е ефективна фраза на романтично предполагаемо единство на света, а теза на семиотик, който в целостта на художествения знак е склонен да види общите културни знаци на епохата.

Това е едната страна, от която може да се определят ред принципи на художественото и в частност на литературното развитие.

Да погледнем въпроса и от другата страна: откъм вътрешните опорни пунктове на художествения процес.

1. Повече от две опорни точки, които естествено не се разполагат в права линия.

2. Реципрочност: актуализиране на традиционни художествени типове или елементи на ново равнище.

3. Пародийност. Следващият етап на литературното развитие е пародия на предходния (най-често). Но с понятието пародия като иронично-напрегната трансформация на литературни теми и похвати не може да се обясни изцяло литературният процес. Усилията на ОПОЯЗ в това отношение дадоха интересни ре-

¹ Първата от двете цифри означава номера на ползуваната литература, втората — страницата.

зультати, но с тях не се решиха основни въпроси. Върховите (да ги наречем още крайъгълни) елементи на литературното развитие предлагат по-голямо богатство в процеса, отколкото ни информира пародията. Те често изхождат от пародията, но не се покриват с нея. Те са синтез в иманентния процес, а спрямо общата система на културата влизат в най-усложнени и опосредствувани връзки.

4. Автоматизация и актуализация на структурни елементи. Структурните елементи се намират в неизменно напрежение и никога от тези две страни на напрежението не надделява. Един художествен текст не може да се състои само от автоматизирани или само от актуализирани елементи, това е равнозначно на смърт на текста.

5. Отношение на низова и върхова литература. В дадена епоха един литературен тип се счита за върхови, в друга епоха — обратно, същият принцип се счита за низов. Този принцип е основа на парадокси. Тъй като високата литература е област на максимална художествена организация, низовата се представя като сфера на понижена условност, свобода, природност и тя именно получава свойства на по-голяма притегателност. Дори понякога организиращ принцип на низовата литература са норми, които на предишния етап на литературното развитие били свойствени на върховата литература. Така през 1830—1840 г. низовата руска литература се представя от романтизма, т. е. от онази естетическа система, която бе настроена отрицателно към „низа“, когато бе върхова литература [17, 34].

Това са принципите на организация на литературния процес. Изхождайки от тях, ние може да определим мястото на дадено произведение или на художествено явление и тип в цялостната система на литературата. Той е основата на общото литературно и въобще художествено развитие. Въз основа на тази аналитично-теоретическа дейност, определяща принципите и пунктовете на процеса, ние можем едва тогава да определим общия контур на развитието, общото направление.¹

Статията на Лихачов разработва странния за този учен проблем за бъдещото развитие на литературата. Лихачов е специалист по стара руска литература. Според него това е предимство в създаване на прогностичен модел. Авторът чувства възраженията или недоуменията на читателя и темпераментно пише: „Читателят ще запита: защо авторът на тази статия, специалист по древна руска литература, се решава да съди за бъдещето на литературата? Ще отговоря веднага — именно защото той е специалист по древна, а не по нова литература! Нали най-трудно е да се предвиди онова, което ще стане в близко бъдеще, а по-леко е да се обобщят тенденциите на развитие, простиращи се в далечното бъдеще. А да се прокара дълга мислена линия в бъдещето, нужен ни е дълъг противовес в миналото — линия точно толкова опната в миналите столетия. Ако прокараме мислени линии от миналото към настоящето, някои от тях ще се окажат толкова устойчиви в своето направление, че може да се продължат и в бъдещето“ [15, 168].

Кои са тези линии, които авторът съзира и описва доста педантично? Ще се спра на две от тях, те представяват за нашата тема най-голям интерес, в същност на тях Лихачов се спира най-подробно.

А. Снижение на праволинейността на условност на изкуството. Ранното Средновековие, включително и Източното, е много условно, с праволинеен характер на тази условност. За разбирането му са необходими речници от символи,

¹ Тук е мястото да изтъкнем, че в нашата критическа практика понятието литературен (или художествен) процес и развитие се смесват, като — може да се каже графомански — второто понятие иска да компенсира отсъствието на анализ на първото: най-общият контур на развитието се представя за процес, най-общото изброяване на „тенденции“, „линии“, „насоки“ и пр. се счита за художествен процес.

алегории, философски и богословски понятия. От символите и понятията писателят строи картина, в която само на втори план може да се забележат черти на изображение на действителността. Етапите на художествено развитие са етапи и на снижение на праволинейността на условност. В литературата езикът става литературен. Отпадат забранените теми, литературната тема се слива с действителността. Оживяват вкаменели епитети, метафори, образи, устойчиви символи и мотиви. Метафората, която в Средновековието и във фолклора е метафорасимвол, по-късно става метафора по сходство или същинска метафора. Сравнението, което търсеше подобие в областта на „вечните“ свойства на обектите, търси обективно реалните сетивни сходства.

Б. Нарастване на индивидуалното начало в литературата.¹ В древната литература различията са предимно жанрови, не индивидуални. Индивидуалността нараства според Лихачов през XIV—XV в. Авторът предлага дори една споделена му от приятел схема на развитие на творческата личност: в началото писателят е собственик на ръкописа, после е собственик на литературното произведение (появява се автор), в XIX в. е собственик на нови литературни сюжети, в наше време е собственик на изобразителни средства (ахматовска строфа, есенински образ и пр.). След малко по тези въпроси ние ще се опитаме да внесем някои уточнения.

Тези и другите набелязани направления на литературното развитие навеждат автора на мисълта за „литературното произведение като процес“. Средновековното произведение е израз на вечни теми в незавършена външна форма. В ново време произведението е отражение на вечно променливи неща, на тяхната изменчивост и процесуалност във външно завършена „вечна“ форма. В Средновековието „вечна“ е темата, в ново време „вечна“ е формата.

На равнище на жанр например средновековната литература изпълнява и други, не само литературни функции: богослужбни, богословски, юридически, исторически, моралистични. В ново време жанрът е чисто литературен. (На изключенията ще се спрем после, тогава ще се натъкнем и на известно опростяване на литературното развитие, чрез тези, макар и предварително оправдани като схематични линии.) Жанровата система и всички останали елементи на формата на средновековното произведение са крайно неустойчиви, тя се нагажда към различни устойчиви тематични случаи и се тълкува различно от различните епохи. В ново време индивидуализираното произведение е нов жанр и нова форма — индивидуални, неповторими, независимо от типовите сходства с други произведения. Формата „изхожда“ от материала на произведението. Това предполага много по-голяма органичност и диалектичност на връзката „форма“ — „съдържание“, много по-висока степен на структурна организираност. В ново време формата е много по-гъвкава, но у отделния писател, в отделното произведение тя не подлежи на промяна, тя е „вечна“, не е зададена предварително, а възниква органично в творческия процес съобразно „капризите“ на съдържанието и от своя страна влияе на това съдържание. В средновековната литература формата е нещо твърдо, външно наложено (накладваемое) на произведението: като жанрът (неиндивидуалната форма) отговаря освен на това още на ред други произведения.

Една от основните промени на функциите на литературното произведение е от текущия текст с променлива незавършена външна форма и вечно съдържание към вечен текст с фиксирана непроменлива, без волята на автора, външна форма и текущо съдържание [15, 178].

¹ Както ще видим по-нататък, това са две от основните сфери, в които се развива романът и оказва толкова решително въздействие върху останалите литературни жанрове и върху своеродната връзка литература — останалите изкуства.

Друго изменение на художествените функции е смяната на външната обусловеност на литературата с вътрешна обусловеност. Видяхме това чрез жанра. В средновековната литература той е една от външните граници на произведението. Постепенно тя се смени с вътрешна граница на произведението — с устойчив у различните автори индивидуален жанр. Същото може да се каже за езика на литературата. В средновековната литература езикът на литературата се отделя от обикновения език: той е особен език — латински, старобългарски, арабски. Литературният език добива естетически функции не само заради своята вътрешна организация и естетическо съвършенство, но и заради това, че е условно отделен от делничния език. Външното отделяне от делничния език е сигнал за естетическо преживяване. Колкото повече в литературния език се развива неговата вътрешна организираност, толкова по-интензивно отмира необходимостта от външно отграничение на езика на литературата от битовия език [15, 181—2].

Тези наблюдения може да се проведат и върху други елементи на литературната форма — композиция, метафора, сравнение. Те са общи принципи на развитието на изкуството, но естествено с особености в различните изкуства. В това отношение има и някои много характерни разминавания, които после ще почувствуваме — например между средновековната литературна словесност и иконата: като изолиран художествен феномен и в общото художествено развитие на жанровете иконата е пак наиндивидуално явление, но като степен на вътрешна организираност тя е много по-усложнена от словесното художествено произведение. Причината е в словесния характер на литературата, която поради богословски, богослужбни и други функции на словото (неговия практичен характер) сравнително по-късно постига онази вътрешна степен на организираност, която в изобразителното изкуство характеризира още Средновековието.

Ще продължим с един извод, подсказван в работата на големия съветски учен, но неразвит докрай. Той е за отношението в различните епохи между изображение и изображаемо.

Разнотипни постановки, понякога и с обратен резултат, имат отношение към този въпрос. Да вземем две от тях. Едната е на Шилер в „За наивната и сантименталната поезия“. Другата е на Сергей Аверинцев — за отношението между близкотоизточната и западната словесност. Вземам две от многобройните мнения, тъй като те дават по-общ модел на художественото изображение, всеки от които е съставен от два противоположни типа. Шилер разделя поезията на наивна и сантиментална. Той ги разделя и във времето: наивен е „древният поет“, сантиментален е модерният поет. „Поетът или сам е природа, или я търси. Първото прави поета наивен, второто сантиментален [29, 408]. Наивният поет е природа, изображението му е равно на предмета. Сантименталният е дух, изображението му се отделя от предмета. „Омир може да описва една благородна постъпка, но не се възхищава, не излиза от себе си; Ариосто, описвайки сходна постъпка, се отклонява и се възхищава“ (с. 405). Работата на Шилер е изпълнена с много корелации на двата типа. Да снемем главните: сливане с предмета — дистанция от предмета, крайност—безкрайност, чувствителност — духовност, реализъм — идеализъм, абсолютно изображение — изображение на абсолютното. Понятията идеализъм и реализъм нямат смисъла, който им придаваме днес. Реализмът на Шилер е изображение на предмета според неговата мяра, идеализмът е изображение на предмета от позицията на размисъла над него, на вълнение от предмета. „Сантименталният поет размишлява над впечатленията, които произвежда върху него предметът, и вълненията, които описва, се основават на това размишление. Предметът се постига във връзка с идеята и само на тази връзка почива поезията. Затова сантименталният поет винаги

има работа с две разнообразни представи и впечатления — с действителността като нещо крайно и със своята идея като нещо безкрайно“ (с. 413).

По-горе говорихме за нарастване на индивидуалното начало. За нас не е достатъчно да покажем това нарастване, не по-малко важно е — това ще проличи по-нататък — да установим възникването на личностното индивидуално начало в литературата. Този момент означава не само един етап в литературното развитие, той е момент на прелом, на среща на два противоположни творчески принципа, които съвсем естествено се намират в две различни култури: близкоизточната (библейската) традиция и античната (древногръцката в частност). Известен е блестящият анализ на С. Аверинцев на противоположността и срещата на два творчески принципа — в статията с това подзаглавие и заглавие „Гръцката „литература“ и близкоизточната „словесност“. Да скицираме накратко различията в двата културни типа, които се снемат отчетливо и в словесното творчество.

Оста на противостоенето според терминологията на Аверинцев е „*мысление-в-мире*“ и „*мысление-о-мире*“ [2, 210]. Това са два принципа на мислене, които идват от различното ситуиране на субекта, на неговата мисъл спрямо обекта. При древните (нека сега с това разтегливо понятие да наречем съвременниците на Библията) човекът е вътре в ситуацията, неговата мисъл не е автономизирана. Автономизация на литературата настъпва в гръцката епоха и едва тогава в същност литературата става литература в частния смисъл на понятието. В древната словесност говори според Аверинцев *внутрижизненост* и *внутри-ситуативност*; в гръцката литература — обособяването на мисълта от ситуацията. „Мисълта на египтяните, вавилонците и юдеите в своите пределни достижения не е философия, защото предметът на тази мисъл не е „*битието*“, а животът, не „*същността*“, а съществуването; тя оперира не с категории, а с неразчленени символи на човешкото самоощущение-в-мире (. . .). За разлика от тях гръците, извличайки от жизнения поток на явленията неподвижно самоотжествената „*същност*“ (била тя „вода“ на Талес или „число“ на Питагор, „*атом*“ на Демокрит или „*идея*“ на Платон), започнали да манипулират интелектуално с тази „*същност*“, полагайки с това началото на философията“ (с. 210). В литературата преди гръците може да се говори за поезия, писане, словесност, не за литература. Тя не е литература според съветския учен по същата причина, според която близкоизточната мисъл не е философия.¹ За първи път в древногръцката литература се появява личността в смисъл на индивидуалност, която се самоопределя, която се обособява от потока на жизнените явления и прокарва предел между себе си и не себе си. До този момент литературният текст живее изцяло вътре в жизнената ситуация, спрямо него тя е нещо цяло, а самият той не е длъжен да бъде цяло — по-скоро обратно: такава прекомерна гордост му е противопоказна. Струва си да видим само как започват отделните книги на Стария завет! Нещо повече, те са лишени от формално отделящо „встъпление“ — тяхната първа фраза често открива съюзът „и“, . . . , за лишен път подчертавайки, че истинското начало лежи извън неговите предели. . . — такова начало (нулево начало, знак за пълно отсъствие на всякакво начало!) винаги квалифицира текста като още едно слово в продължаващия разговор, а неговата форма като открита“ (с. 222—223).

Друг елемент, отлично съзрян от Аверинцев, е въвеждането на описанието в древногръцката литература, на описание, което не произтича пряко и не е нужно на потока на битието. То е характерно вече за епоса на Омир, който е епос литературен, а не „словесен“. „Това свойство на поетиката на Омир е безполезно

¹ Между впрочем подобно интересно виждане за преломен момент в литературното развитие във връзка с преломен момент във философското развитие има и в „Произход на романа“ на Д. Уот, на което ще се спрем по-нататък.

да се обяснява със законите на епическия стил, макар и само заради това, че нито в поемата за Гилгамеш, нито в „Махабхарата“, нито в нордическия епос, нито в „Песента за Роланд“, нито в „Песен за Нибелунгите“ има нещо подобно. „Епическата свобода“ на Омир в същност не е епична, т. е. не е повествувателна, защото означава преодоляване на описанието чрез повествованието; разказът се спира, разказвачът и читателят временно излизат от неговия поток, за да преживеят своята внеситуативност в незаинтересовано съзерпание на статична картина“ (с. 226). В единия случай имаме хегемония на описанието (литературността), в другия на повествованието (словесността, древната епичност). Едната култура има за обичаен символ светлината, в която всичко може да бъде познато, другата — огъня, в който всичко може да се обнови. Това са различни схващания за универсума. „Гръцкият свят — това е „космос“... законосъобразна и симетрична пространствена структура. Древноеврейският свят — това е „олам“... поток на времето, носещ в себе си нещата: светът като история... бог Зевс е „олимпийец“, т. е. същество, характеризиращо се със своето място в световното пространство. Бог Йехова е „Сътворилният небето и земята“, т. е. господ на неотменно мигновение, от което започва историята и чрез което той е господ на историята, господ на времето“ (с. 229). Зевс е бог на настоящето, миналото не е негово, бъдещето не се знае дали принадлежи на него или на по-силен от него. Античната култура се самосъзнава в настоящето, гръците и римляните нямат усещане за историзъм.¹ Йехова е бог на миналото, настоящето, но и на бъдещето.

Изводите на Аверинцев са близки до Шилеровите в едно: те отразяват в словесно-литературното развитие два противоположни модела, които снемат два противоположни културни принципа. По време те се различават и дори си противоречат: наивният поет на Шилер съвпада контурно с поет-в-мире на Аверинцев, но това в случая не ни засяга. Двата типа еднакво бележат движение от един природен, тео-обектно-целесъобразен принцип към един субектно-целесъобразен принцип.

2

Започнахме с литературното развитие и стигнахме до извод, който считаме за валиден и за общото художествено развитие. Опростено той се формулира като индивидуализация или субективизация на изкуството. Началото на този процес в различните концепции се отнася към различни периоди на историческото развитие на изкуството. Шилер го отнася към Ренесанса, в няколко теории на романа той е отнесен: към античната епоха, към Ренесанса, към кризата на Ренесанса (т. е. към края на XVII и началото на XVIII в.). Известните опозиционни двойки на Хайнрих Вьолфлин Ренесанс — барок са все анализ на възлови моменти от историческото развитие на художествеността, моменти, в които симетрията в художествената хармония, обективността на погледа към света се децентрира с кризата на Ренесанса. Със стремителното нахлуване на бароките форми се създава нова художествена норма. Но сега да видим по-общото: на какво се дължи субективизацията на изкуството?

Социално-исторически погледнато, тя се дължи на обособяване на човешката единица от колектива и в колектива. В основата на този процес е ренесансовото отношение към човешката личност. Това кара мнозина теоретици да търсят начало на процеса просто по инерция — винаги в Ренесанса. По-задълбоченият теоретически анализ дава други резултати и постепенно началото на субективизацията се премества било в края на Ренесанса (Кожин в трактов-

¹ Вж. наблюденията по този въпрос на Шпенглер за наличие и отсъствие на историчност в различните култури и в частност за античната култура [Л 36].

ката на романа), било в оня велик век на Просвещението, когато Декарт и цялата фаланга просветители повярваха дълбоко и искрено във възможностите на човешкия разум, а преди тях Юм и Лок — във възможностите на сетивното познание (Д. Уот в неговата теория за произхода на романа).

Причина за теоретическите изненади е, че обособяването на човешката личност не е индивидуализация на изкуството или даже изобщо не го индивидуализира.

Причината за субективизацията е от друго естество. То е бавният продължителен процес, който даде резултати в изкуството на барока и съвсем очевидно в романтичното изкуство.¹

Съвременникът на романтичното изкуство Хегел е схванал в дълбочина новите моменти в художествената функция. „Субективността на художника се извисява над своя материал и създание. Над нея не господствуват дадени условия на определен кръг от съдържание и форма. Художникът изцяло се разпорежда и избира както съдържанието, така и начина на неговото формиране“ [8, т. 2, 151].

Това извисяване на субекта над своето създание и материал, тази свобода от определен кръг съдържание и форма е анализирано великолепно от Клод Леви-Строс. По проблемите на измененията на художествените функции той е писал много, в почти всички свои книги и най-вече в „Митологичните“, „Дивата мисъл“, „Структурална антропология“, „Тъгата на тропиците“ и в ред интервюта. Оста на изменение Леви-Строс гради върху социално-историческото изменение с различията между древните, примитивните общества и съвременното общество.² Примитивното общество е колектив, който се самоизразява в изкуството чрез единен колективен език. Изкуството на примитивното общество (или на затвореното общество) притежава онова, което съвременното изкуство не притежава — свой език, силна комуникативна и означаваща функция. Колективът е, който налага своите норми и език на произведението, художникът не може да си позволи произволно отношение. Художникът не е субект в изкуството, той е само изразител на една тенденция на колектива с неговата йерархия от ценности и единство на цел и стремежи. Тъкмо това липсва — според видния антрополог — на съвременното изкуство. „Според мнението на Леви-Строс индивидуализацията не се отнася само към личността на художника, към творческия акт, но и към художествената продукция, при което превръщането на изобразителната функция в доминираща означава, че изкуството не си поставя задачи, които са били централни в условията, когато изкуството функционира като език, като система от знаци, т. е. изгубва означаващата и символизиращата функция“ [23, 115].

Това е същностната промяна в художествените функции. Модерното капиталистическо общество не е единно в целите и ценностите си, то е една дълбоко противоречива същност, която не може да „роди“ художествен език. То е общество с ярко изразен „морален вакуум“ (morality gap) — да употребим думите на Тойнби [Л 38]. „За да се създаде език, е необходим колектив, защото езикът е черта на колектива, негово създание, той съществува само чрез колектива и не може да бъде изменен от волята на някого“, добавя Леви-Строс [7, 115]. Капиталистическото общество е базата на онова изкуство, което наричаме „модерн“, на оная култура, която според Шпенглер и Тойнби е цивилизация като върхна точка, кулминация и падение на западноевропейската култура. По същество

¹ „Изкуство за изкуството“ според Д. Аврамов [Л 3] води началото от романтичното изкуство. Приблизително на това мнение е Х. Зедлмаир, който съзира началото на модерните форми след Френската революция. Но има и други мнения. Например на Арнолд Хаузер в неговата доста критикувана теория за маниеризма на XVI в. и модерното изкуство [Л 43].

² В духа на неговото мнение е тезата на К. Попер за затвореното и отвореното общество [Л 33].

това общество е един псевдоколектив, то не е способно да продуцира колективен език. То продуцира само безкрайно множество от индивидуални художествени форми. Кодът на значенията става произволен, не се подчинява на нормите на колективен език. Кодът става код само на един художник, само на едно произведение.¹ Това усложнява комуникацията на творбата и на изкуството в цялост. Общественият модел на произведението се превръща в субективен модел.

Унгарският изкуствовед Лайош Немет в интересната си статия „Изменение на функциите на изкуството“ твърди след Леви-Строс, че произведението става по същество „псевдоезик, имитация на език“, което вече е именно строго субективизираният модел на отражение. Този субективизиран модел отделя творбата от предмета на художествения акт, отделя изображението от изображаемото. Останала насаме със себе си, с творческия акт, творбата изгубва възможността да комуникира, тя само изобразява. Продължителният процес на приближение на изображение и изображаемо и на снижение на условността на изкуството се съпровожда видимо и постепенно се измества от обратната линия до степен, в която действителността изобщо не присъства в изкуството, когато предметът на изображение (ако изобщо може да се говори за някакъв реален предмет на изображение в „модерна“ извън субективното съзнание) и средствата на изображение се разминават тотално [Л 3]. От създаване на символи на реални предмети от действителността изкуството се разви до създаване на крайно условни абстрактни знаци на субективизираното виждане.

Така че цялото онова направление, което Лихачов в т. А на своите тезиси нарича снижение на праволинейността на изкуството с извод за сближение на средствата на изображение и изображаемо, е в същност за разлика от опростеното виждане на Лихачов „двойствена спирала“. Или, за да бъдем по-прецизни, още тук може да направим известно разграничение между литературата и архитектурата, от една страна, и живописата и музиката, от друга страна. Живописата и музиката със своите крайни прояви в модерна (абстракционизъм, кинетизъм, поп-арт, додекафония), тъй като си служат по начало с по-условни средства, се отделиха от предмета на изображение. Литературата, макар и да има крайни прояви, все пак си служи с общо употребимо средство и не може така тотално да се отдели. Затова нейните жанрове се намират в по-особена динамика помежду си, затова и романът има така „странна“ средищна функция. Архитектурата — това се разбира от само себе си — не може да бъде непрактична, тоталното ѝ отделяне от обекта на изображение и от практическата функция би било безсмислица.

II. ПАРАТАКСИС И ХИПОТАКСИС В ИЗКУСТВОТО

3

В началото на тази студия направихме едно отграничение между понятията направление в историческото развитие на изкуството и художествен процес. Пропусът е конструктивна същност на направлението и е много по-сложен за анализи от самото направление. Направлението изтъква общи тенденции на развитието, на някои от които се спряхме дотук. Сега ни предстоят някои на-

¹ На този извод ние ще съсредоточим после нашето внимание, но ще потърсим и други средства (теоретически) за неговото обяснение. Според мене не е достатъчно социологическото обяснение на Леви-Строс. Тези особености на кода на модерното произведение са резултат не само от индивидуализирането на художествената функция и превръщането на художествения език в псевдоезик. Те са резултат от срещата на този процес с един свързан с него нов модел на художественост.

блюдения над процеса, над конструктивната същност на направлението — те може би ще обогатят нашите схващания, не е изключено даже да се получат изненади.

Художественият процес не е само смяна на идеи, мотиви, форми и течения, а непрекъснато напрежение и синтез между противоположни или поне различни художествени типове. Тази формулировка, която в наше време се приема като аксиома, е дълбоко историческа по същество. Формулировката на направлението отменя предишния етап и на негово място поставя нов етап; формулировката на процеса държи винаги сметка за предишните и по-предишните етапи и за тяхното синтезиране в новия художествен тип. Редно е да допълним още едно — онова „биологическо“ схващане за развитието на изкуството, според което „дядовците“ се разбират по-добре с „внуците“, отколкото със „синовете“.

Ако установим условно регламентирана смяна на главни художествени типове в изкуството, ще видим интересни и неочаквани връзки на художествени явления. Една така огрубена схема, която предлагаме, установява: 1) връзка между античност — ренесанс — класицизъм (и някои жанрове на живопис, музика и скулптура от реализма на XIX в.); 2) връзка между средновековно изкуство (икона) — барок — модерн. В тази огрубена схема ще потърсим няколко механизма на художествения процес, които съответствуват на общите тенденции в развитието, на които се спряхме дотук. Наш ръководен принцип в установяването на тези връзки са два модела на художествено построяние.

Единият модел е паратактичен.

Другия модел е хипотактичен.

Двата модела се обособяват според отношението между част и цяло в една структура. То се изменя съобразно с историческата епоха, съобразно с нейните общи нравствени, социални и философски начала.

Паратактичният модел разкрива равновесие, даже статична художествена структура. Художествената ѝ хармония е симетрия, чиито признаци са на една завършена, затворена структура. Цялото в паратактичната художествена творба като във всяко художествено произведение подчинява на себе си частите, но за разлика от хипотактичния модел в отношенията им има елемент на независимост. Частта в една антична скулптура може да съществува във от цялото, ние можем да я възпираме без съзнание за общия организиращ принцип на творбата. Тя е сама по себе си една завършена пластика. Елемент от пейзажно описание на Петрарка е също завършено цяло. Едно продължително описание на пейзажа, бит или психическо състояние от традиционно повествование е в кореспонденция със сюжета, с цялото, но те могат да бъдат свършени малки етюди или миниатюри: описанието на щита на Ахил е една творба. (При това положение можем да схванем дълбочината на Аверинцевата теза за литературност в прекия смисъл на думата относно описанието — една литературност, която тепърва след откриването ѝ започва да функционира в процеса и после да се трансформира.)

В различните епохи частта функционира различно, даже противоположно. Средновековното изкуство се отличава от античното по ред показатели: множественост на гледните точки, вертикална композиция и пр. По ред показатели се отличава и барокото изкуство от ренесансовото; модерният — от изкуството на XIX в. Двойките, които се очертават в изменението на художествените функции, съответствуват на двата модела, които ни интересуват сега. Те са в неизменно напрежение и борба помежду си, в постоянна динамика.

Преди да засегнем тази динамика, ще се спра на някои от особеностите на т. нар. обратна перспектива, която образува с правата перспектива конфликтна двойка на художественото развитие: двойка, която е във функционално съответствие с двата модела на отражение. Ренесансовото учение за пер-

спективата бе така мощно и покоряващо, че трябваше да минат векове, за да се актуализира и докаже силата на обратната перспектива. Не е случайно, че тъкмо XX в. „роди“ теоретически интерес към обратната перспектива в изкуството — по причина, за която вече загатнахме: неочакваното родство между изкуството на века със средновековното изкуство, с изкуството на египтяните и въобще с древните художествени форми. Така по-сериозно можем да си обясним „приумиците“ на много художници, колекционери и любители на изкуството в зората на модерна спрямо пластиката на древното изкуство, примитивната африканска скулптура, египетската статуетка и т. н. Те се раждат закономерно от дълбокото усещане за родство между художествено далечни епохи, основани на една или повече сходни художествени функции. Това родство, разбира се, е твърде условно, за да търсим негови подробни белези. Но то съществува и може да се определи с използването на обратната перспектива и множествеността на гледните точки.

Преди няколко десетилетия многостранно надареният руски и съветски учен П. Флоренски написа статия за обратната перспектива. Авторът смята „наивно самото съждение за наивност на иконата“ [26, 382]. Условността на иконата се поражда от „разноцентрирост в изображениях“, от отсъствието на определен фокус към света (с. 383). Коренът на правата перспектива според Флоренски е гръко-римската архитектура и по-специално театралната сцена „не само по тази историко-техническа причина, че театърът за първи път потърсил перспективата (наречена от автора „обман“ — б. м.), но и поради една дълбока подбуда: театралността на перспективното изображение на света“ (с. 400).

Според друг голям авторитет в тази област, Борис Успенски, „в системата на обратната перспектива (. . .) е особено важно да се предаде онова впечатление от предмета, което получаваме реално, разглеждайки го от различни страни“. В системата на правата перспектива, напротив, важно е да се предаде онова впечатление, което получаваме в даден момент от дадена гледна точка; в същото време не е съществено, че реално зрителят се намира в движение и сумира впечатления от различни гледни точки. С известно огрубяване може да се каже, че в първия случай е съществено какво е (естъ) изображеният предмет, във втория — какъв той изглежда (кажеться). Оттук авторът основателно прави извод, до който стигнахме по-горе: „ако в известен смисъл общите принципи на правата перспектива (една гледна точка и един момент) намериха последователен израз в изкуството на XIX в. и преди всичко в „класическия“ импресионизъм, то последвалото развитие на живописата (от Сезан) е до голяма степен връщане към системата на обратната перспектива (сумиране на зрителни впечатления)¹ [25, 15].

¹ Това твърдение се нуждае от уточняване. Правата перспектива не характеризира най-много изкуството на XIX в.; съвсем спорно е доколко импресионизмът въпреки ред белези за това е изкуство на права перспектива. Не е съвсем точно, че изкуството на XX в. се „връща“ към обратната перспектива. Това е и наша теза, но тук тя е изразена теоретически лошо. Абсурдно е да се твърди, че един етап в изкуството е връщане към по-ранен етап. Обратната перспектива на модерна се различава много от обратната перспектива на иконата (затова по-горе говорихме за условен паралел, основан само на един принцип): тя е синтез на нейната обратна перспектива и последвали принципи на правата перспектива. Ценностите на изкуството на XIX в. се „снемат“ имплицитно в изкуството на XX в. Лотман пише много основателно: „Изкуството в своето развитие отхвърля остарелите съобщения, но с поразителна настойчивост съхранява с паметта си художествените езици на минали епохи. Историята на изкуството изобилствува с „ренесанси“ — с възвръщане на художествени езици на миналото, възприети като новаторски“ [16, 24]. От това е ясно, че за да се разбере един нов принцип, трябва да се познава старият — това е аксиома в изкуството. Да се разбере обратната перспектива, декоративността и чистотата на формите в модерна, нужно е да се познава добре онова, което бе деформирано. Обратното, за да се разбере една икона, не е нужно да се познава ренесансовото изкуство. Подобно неточно

В една изключително интересна и нашумяла работа — интересна не само в естетическо, но и в техническо отношение — за условността на древното изкуство Л. Жегин твърди, че колкото са предметите в една икона, толкова са и зрителите на изображението [10, 52]. Авторът затвърдява в нас убеждението, че една от отличителните черти на древното изкуство е неговата строга организираност, ясно и силно изградената композиция. Средновековното и барокото изкуство (вж. интересния паралел, който прави Жегин на с. 68, бел. под линия) с тяхната висока степен на вътрешна организираност бележат във времето явен преход от обективен към субективен модел на отражение. Иконата и стенописът са още обективен модел — той е само сумиране на зрителни впечатления, а не субективно-лично и раздвизиено изображение, каквото е по-късно при барока.

Пак така богати и в естетическо, и в технологическо отношение са наблюденията върху организацията на пространството в икона и стенопис в книгата на Б. Раушенбах [Л 22].

Споменахме, че двойките в развитието на художествената функция споделят, дори са производни на типовите двойки, които разгледахме. Ние обаче предложихме други два термина, с които смятаме, че може да се задълбочи радикалното отношение и смяна на типовете в развитието на изкуството, неговите основни акценти.

Потвърждение на тази двойка — хипотаксис и паратаксис — ни дава анализът на отношението ренесанс — барок в труда на Х. Вьолфлин с двойно заглавие „Основни понятия на историята на изкуството. Проблеми на стилового развитие на новото изкуство.“ Наблюденията на барокото изкуство по убеждението на автора и по наше убеждение са наблюдения над основополагащи принципи на съвременното изкуство. Двойките на Вьолфлин са няколко:

линеарен — живописен стил

повърхнинен (flächenhaft) — дълбочинен (tiefenhaft)

затворена — отворена форма

множественост (vielheitlich) — единственост (einheitlich)

абсолютна яснота — относителна яснота на предметното

тектоничност — атектоничност.

По какъвто и проблем на „стила“ да говори, Вьолфлин винаги засяга основни структурни отношения между част и цяло, противоположни принципи на организиране в две различни епохи — хармоничната епоха на Ренесанса и кризисната епоха на Барока.

„Когато Дюрер или Крапах поставят една гола фигура като нещо светло на черен фон (...), основата си е основа, фигурата си е фигура (...). Обратно, когато при Рембранд голата фигура лежи върху черен фон, бялото на тялото сякаш изниква (herausentwickelt) от тъмното на пространството“ [40, 22]. Вьолфлин употребява думата вибриране на картината като цяло. Предметът встъпва вече в една усложнена постройка, където реалните му очертания се позагубват, изображението прилича на залюляно от вятря дърво, подробностите се разтварят в едно цяло, размиват се, добиват нови функции спрямо цялото на творбата, видоизменят и своя смисъл. Това за големия изкуствовед е „смайващо отчуждение“ на рисунъка от нещата, „отделяне на признаците на изображение от реалните форми“ (с. 22). До сходни наблюдения за първомайстора на барокото изкуство Рембранд стига и Фромантен, на неговите наблюдения ще се спрем после, те имат принципно значение в друг пункт на нашата работа. Вьолфлин, както и Фромантен — единият със склонност към теоретически-схемни класификации, другият със силни вътрешни усещания на спецификата на една кар-

твърдение, както това на Успенски, но вярно като схващане на връзките, има в книгата на Зедлмайр „Революцията на модерното изкуство“, където авторът говори за връщане на алегоричността на днешното изкуство към алегоричността на древното изкуство [35, 35].

тина — правят открития, които имат съществено значение и за измененията на художествените функции, и за констатирането на нови конструктивни идеи в творбата.

След тези наблюдения върху някои корелативни двойки можем да съсредоточим вниманието си върху принципите на хипотаксиса.

Хипотаксисът е особена система на вътрешни сцепления, на отношение част и цяло. Тук не може да се говори изобщо за елемент на равностойност между частта и цялото. Първо, частта не може да съществува сама, вън от цялото тя губи своето значение или поне функцията си в него. Тя ни кара да гадаем не само част от какво е, но и в какво отношение се намира с него. Лице от портрет на Халс или ръка от фигура на Рембранд, взети само по себе си, са изпълнени с някаква снигматичност, с някакво „крещящо“ вътрешно несъответствие, с някакво предизвикателство в съзнанието на възприемащия, измъчват ни с неизвестните връзки с цялото. Ръка от картина на Рафаел няма такива функции.

Второ, частта от хипотактичната творба „повтаря“ композиционните елементи на цялото, тя е степен в йерархия от ценности, а не равностойна единица. Затова по парадоксален начин тя сменя цялото в себе си. Частта е подвижна, вибрираща, нестабилна. В паратактичната творба това е невъзможно: частта там е неподвижна, стабилна, въздействува именно като част, без да сменя цялостно организиращия принцип на творбата. „Отсъствието на динамика на зрителната позиция в системата на правата перспектива има за последствие, че фигурата се отнася по-малко към общата система на картината“ — пише много точно Б. Успенски [25, 16]. Точно е и мнението на Вьолфлин за бароквата творба, в която „отделните признаци не се схващат като отделни признаци в цялото“, те не може да се обособят и възприемат сами за себе си [40, 32].

На няколко места споменахме за йерархичност и подчинителност на подвижната, незавършената, незатворената в себе си част в хипотактичното произведение. Сега ще се спрем повече на този момент и ще потърсим първите му характерни изразители преди модерна.

За първи път този принцип е анализиран — и то по негативен начин! — от Й. Фромантен в известната му книга, незагубила актуалност и до днес, „Старите майстори“. Той подлага на остра критика „Нощна стража“ на Рембранд. Критиката му е основателна пред вид изходната позиция и естетически вкус на критика: едно определено разбиране за композиция, рисунок, полагане на цвят и мазка, отношение между светлина и сянка. В картината на Рембранд това разбиране не се потвърждава, тя е крушение на един вкус за художествена хармония. Съвременниците на критика не пропускат да отбележат огромното очарование на тази загадъчна творба, нейното хипнотично въздействие, въпреки че тя се е разминавала с техните разбираня за построчно.

В „Нощна стража“ хипотактичният принцип кристализира, но за разлика от иконата или египетското изображение това кристализиране е резултат от срещата с индивидуализираните функции на изкуството. Кристализира един принцип, който назрява с кризата на Ренесанса и с утвърждаване на бароковите форми. Неслучайно това е шедьовърът на преломния XVII в., най-ценната и най-превратно тълкуваната творба на Рембранд. Неслучайно няколко века тя е наричана странна, объркана, но хипнотично въздействаща творба. Трябваше да се изясни нейната нова организация, за да се схване силата на Рембрандовия гений, новаторството на организиращия му принцип. И негативната, но изключителна съвестна и точна критика на Фромантен провежда именно такъв анализ! В подробната си интерпретация критикът стига до извода за лош рисунок, несръчно налагане на цвят, отсъствие на багрені съчетания в общовъзприетия тогава смисъл, разединяване на светлина и цвят, лошо, необикновено портретуване и пр. Причината е една и тя е доловена от Фромантен.