

Каква вяра може да съвмести това „и да, и не“?

Пример за заплитане в противоречивостта на двете гледища дава Ю. Кагарлицки в *Що е фантастика?* Най-напред той твърди, че „фантастиката (всяка фантастика освен комическата, разбира се) е онова, в което вярваме. Макар и като във възможност. Макар и като в чудо.“ Но следва веднага затруднението — ако във фантастичното се вярва, то изчезва. Идва уговорката: „Фантастиката в края на краищата не е мистификация. Нейната задача съвсем не е да ни убеди в реалността на изобразените събития. Изкуството не иска признаване на неговите произведения за действителност“, писа Лудвиг Фойербах. Авторът признава, че дилемата не е лека: „Не е лесно да се каже от какво на фантаста ще му се наложи да се бои повече — от това, че няма да му повярват, или от това, че твърде ще му повярват. По-скоро от второто.“ Накрая решението предохранително се установява по средата между двете предишни твърдения: „Фантастиката се намира някъде на ръба на едното и другото — на вярата и неверието. Във фантастиката те живеят редом.“¹⁷

Тук отново компромисът между вяра и невяра — както „колебанието“ у Ц. Тодоров — се обявява за същност на фантастичното. „Фантастиката — продължава Кагарлицки — винаги се намира някъде на границата между вярата и неверието. Това е главното, което я отличава. Благодарение на това ние и възприемаме едно или друго произведение като фантастично.“¹⁸ Преценката за правомерността на подобно определяне на фантастичното като уникален обект на вяра-невяра изисква по-напред отговор за естеството на това отношение, еквилибриращо на ръба на положителното и негативното.

Вярата е еквивалент на ефективността на творбата, в нея се проверява успехът на художественото внушение. Тя е и средство, и резултат на вживяването в произведението, на онова „изравняване“ на читателското въображение с въображението на художника, благодарение на което реципиентът преминава в създадения илюзорен свят и там се оставя да бъде убеден, че е възможно невъзможното, че е достоверно недоказаното, че нереализираното е реално. Вярата служи на въображението, създава му необходимата конгениалност с това на писателя, за да направи пълноценен възприемателния акт. Но и въображението служи на вярата, прави я по начало възможна, „въображението е най-вярващата способност у човека“¹⁹ (Ото Лудвиг).

Същите са функциите на вярата и при фантастичното, но там категоричната нереалност на обекта, към който тя се насочва, за да го направи „реален“, я предизвиква към по-силна проява, разчитаща на по-мощна и комбинативна фантазия. В умения фантастичен образ монтажните шевове на елементите, от които е съставен, като че ли изчезват, в действителност невъзможно, съчетанието добива суверенна цялост и правдоподобност през потъналия в емоционалната атмосфера на произведението читател, зрител, слушател, умът потулва трезвостта си, в него зароботва друг критерий и той не усеща измама и неестественост там, където би ги намерил при обичайния си критичен подход към света. Само в такъв смисъл може да се говори за вяра във фантастичното изображение, но очевидно тази вяра не е негова привилегия, а е същата, каквато е при всяко художествено възприятие — съществува като момент от художествената игра, като една от формите на условността, единствено в рамките на която е възможно реализирането на естетическия контакт с изкуството. И незабележимият монтаж, и магически оживелият изобразен свят, и трансформираната, пригодена към творбата критичност на реципиента, всичко това става само като в игра, то е игра, то няма валидност „по съществуване“, а „по представа“ и само при това

¹⁷ Ю. Кагарлицкий. Что такое фантастика? М., 1974, с. 37, 44.]

¹⁸ Пак там, с. 46.

¹⁹ Цит. по М. Арnaudов. Психология на литературното творчество. С., 1965, с. 184

условие добива правото да се третира като истинско — условно, не буквално, като подобие, а не като първообраз. Следователно вярата в действителността на художествено изобразеното е условна — буквално, фактически, тя е невяра.

Какво общо има условната вяра в изкуството с безусловната — религиозна или позитивна — вяра? От религиозна тя „заимствува“ предаността към обекта и духовната активност при отстояването на неговата „действителност“ въпреки опровергаващото го знание, въпреки противопоставящия се „здрав разум“. Художествената вяра е колкото зряща за собствената си нагласеност и измамност, толкова и — особено измерена откъм емоционалния ѝ заряд — сляпа за илюзията, в която е въвлечена. Но с позитивната вяра я сближава рационалната ѝ предпоставка. И при най-вдъхновено вживяване в художествената илюзия, и при най-силно приближение до автентичната, безусловна вяра естетическата дистанция се запазва, художествената вяра не губи своята подполна цензура, своето отрезвяващо самочувствие на преоблечено неверие.

Сродна с разновидностите на вярата, естетическата вяра не е чужда и на общото ѝ понятие. Нейният *художествен* обект, както обектът на всяка вяра, се разполага на колебливата от гледище на разсъдъка граница между действителното и нереалното, склонен противоречиво да я преминава в едната и в другата посока и само вярата го вдвоява твърдо в полето на реалното със своята устойчива, макар и илюзорна, макар и лишена от всякаква или достатъчна обективност, оценка „реален“.

Условната вяра при художественото съзерцание не се свежда обаче до обединената характерност на сляпата и рационалната вяра. По-скоро наред с двете разновидности вярата-игра, вярата-условност в изкуството се оформя като трета — пределно самостоятелна в своята пределно широка сфера на приложение.

Читателят, зрителят вярва на фантастичното само условно, само увлечен в естетическата игра. Неговата вяра е един от естетическите кодове на творбата, заложен, втъкан там като мотив на бъдещата функция на възприемащия. Но условната вяра не специфицира фантастичното, тя не е видова отлика на фантастиката. Вярата в изобразеното е феномен, надхвърлящ по широта отношението към фантастичния образ, тя се отнася към всяко изображение в изкуството, а вътре в тези рамки — и към фантастичното. Вярата в марсианката Аелита или в Пепеляшка е по принцип същата, както вярата в Евгения Гранде — тези персонажи еднакво не съществуват в реалния свят и са художествена измислица, на която условно се доверяваме. По-скоро невярата спрямо тях не е еднаква. Невярата е вече безусловна — но тъкмо защото има адекватен (гносеологически) към обекта подход, а не „на игра“, не „при условие“, тя е способна да диференцира фантастичния от реалния образ в изкуството на базата на сравнение на образа с „модела“ на реалния свят. На фантастичното не се вярва, защото то няма реален модел. Спрямо реалното изображение обаче се допуска вяра в неговата принципна възможност и това е безусловна вяра, подсилваща условната, игровата, естетическата.

Но полезността на привличането на безусловната вяра (неверие) като разграничителен критерий е мнима. Сама по себе си тя излиза от естетическата сфера. Нейният план е този на гносеологическата интерпретация, която собствено няма значение за естетическото. За естетическия анализ и частично за естетическия анализ на фантастичното има значение условната вяра, въпреки че тя е псевдовяра и при все че е безпомощна като разграничител на доверието в реалистичното изображение и доверието във фантастичното.

Обобщителният отговор на въпросите за вярата във фантастичното извежда фантастичното на общата естетическа плоскост на условността. Вярата във фантастичното е условна, както вярата във всяко изкуство. Безусловната вяра в него подобно на неверието излиза от областта на естетичното, на изкуството, лишава възприятието от необходимата дистанция спрямо художествения обект

и го свежда до пряко, буквално, гносеологическо отношение. Но безусловната вяра, освен че естетически унищожава фантастичното, унищожава го още и фактически, подменяйки неговата нереалност с реалност. Например митологичното фантастично се открива като фантастично едва след като безусловната вяра към него отпадне.

Ако вярата обаче не е определящ и диференциращ белег на фантастичното, защо все пак, макар че е еднакво относима и към нефантастичното, при него тя остава незабелязана, докато при фантастичното се налага с такава настойчивост, че дори изглежда негова собствена и дефинираща го особеност?

Илюзията за уникална застъпеност на вярата при фантастичното се дължи на по-тежката роля на вярата, натоварена при фантастичния образ с преодоляването на неговата двойно негативна — веднъж според общовалидната естетическа дистанция и втори път по специалната фантастическа конвенция — същност на нереално. Ако фантастичното би било нереално само на „първа степен“, само като изкуство изобщо, вярата при него не би изисквала подчертаване, както не изисква подчертана вяра условността на всяко нефантастично изкуство. Но „гласната“, съдържателна и уречена нереалност на фантастичното стои непрекъснато във фокуса на възприемането му, изисква особено внимание, специална регистрация и с това влиза в подчертан контраст с призваната да го претвори „негласно“ в „реалност“ условна вяра. Същата условна вяра, отнесена към реалистичното изображение, остава незабележима, „разбираща се от само себе си“, защото е позитивно еднопосочна с него. Натрапващият се интерес към вярата при фантастичното идва от външноефектната конфронтация на вярата, насочена към асимиляцията на образа в реалността, и на обекта, противоположно насочен към изключването му от всякаква реалност.

5

Условността, вярата, играта обобщават поотделно приблизително еднакви феномени на изкуството и като визира различен аспект на константна същност, всяка от трите категории отразява и останалите две. След условността и вярата акцентът се премества върху служилата им до този момент игра — на свой ред те ѝ се подчиняват като нейни компоненти. Художествената игра, както условността на изображението и вярата при неговото възприемане, е всеобща характеристика на изкуството, придаваща в частност естетическо своеобразие на фантастичното.

Аспектът *игра* парадоксално поставя в центъра на вниманието най-сериозния, философския проблем на естетичното: решаването на естетичното като отношение, обединяващо обективния и субективния момент, действителното и въображаемото, сетивното и духовното. Естетичното — както и отчасти съпадащите в него понятия на красивото и художественото — приема двойствената квалификация субективно-обективно, тъй като не може да остане нито само при *качеството* и *вещта*, нито само при *съждението* за тях: естетичното превръща обекта във феномен, т. е. съществуващ и проявяващ се за субекта, както извежда и субекта вън от самия него, превръща автономията му в рефлексия, кара го да обоснове обективно своето усещане, чувство и вкус за красотата и изкуството. Художественият образ едновременно притегля и отблъсква реалност и фантазия, без да се установи в никой от двете, той използва формите на битието, без да се свежда до тях, и без да се отриждества с фантазията, тя му служи да претвори неговата идеалност в реалност, една втора реалност, един друг свят на одухотворена и очовечена материя: художественото е привидност, която съдържа в себе си условието да се възприема като очевидност, чиста възможност с вътрешния код да се приема за реалност. Красотата уравновесява в себе си противо-

положителните начала на сетивното и духовното, явявайки се по отношение на сетивното *образ*, т. е. някаква идеална конструкция, а по отношение на идеята — *сетивен образ*, т. е. конкретна, индивидуална, пластична форма: красивото издига инертната материя до виталността на духа и прави естетически осезаема абстрактната логичност.

Но каква връзка има с играта това сливане и раздвоение между противоположни категории в естетичното?

Играта също е място на допир и отблъскване на противоположни реалности. *На субективно и обективно*: обектът на играта е обект само на представяния си субект, той не съдържа в себе си „игрова субстанция“, игривостта възниква само като определено отношение на съзнанието; същевременно това отношение се детерминира от обективни „неигрови“ белези на предмета. *На действително и въображаемо*: играта не остава просто при реалността на нещата, при тяхното сетивно възприемане, логическо осмисляне, практическо използване като такива, тя ги досътворява и възпроизвежда въображаемо; играта е колкото съзерцание, толкова и рефлексия, колкото опит, толкова и идеал; играта е илюзия, някаква нереалност на базата на реалност, тя приписва фантазни образи на реалността и модифицира качествата на реалността във фантазии. *На сетивно и рационално*: играта е свободна от утилитарна — емпирична или духовно-теоретична — зависимост; спрямо сериозното — познавателно — отношение към действителността тя заема индиферентна позиция, но същевременно се възползва както от сетивното, доколкото облича идеята си в конкретна, достъпна на съзерцанието форма, така и от рационалното, доколкото конкретно-пластичната ѝ образност носи вътрешния пълнеж на идеята, правилото, духовното съдържание.

Тъкмо от тази еднаква способност на играта и на естетичното да очертават границата между противоположни явления, синтезирайки изолираната им характерност, тръгва класическата теория за красивото и изкуството като игра, теорията на Шилер.

Доколкото играта и естетичното се осъществяват върху еднакъв принцип, те взаимно се обслужват като дефиниционен критерий. У Шилер дефиницията на играта се имплицира в същността на красотата: „С идеала за красота, който сочи разумът, е формулиран и един идеал за влечението към игра, който човекът трябва да има пред очи във всичките си игри.“ Играта е естетична. Обратно, естетичното се дефинира чрез играта: „Човекът се отнася сериозно само към приятното, доброто, съвършеното, а с красотата той играе.“²⁰

Наред със сетивността, чийто обект е „материята“, и разума, насочен към „формата“, Шилер откроява и трета сфера на отношение на човека към действителността — играта, — за да специфицира и обособи специално нейния обект: естетическия аспект на света и явленията, онова, „което в най-широкия смисъл на думата се нарича *красота*“²¹. Тоест играта е естетическият ключ към действителността. Словоупотребата „игра“ според Шилер е подходяща при обозначаването на естетическото отношение, защото играта е всичко онова, което не е нито обективно, нито субективно, нито необходимо, нито случайно, тъй като е и двете, и при играта — също както при съзерцаването на красотата — духът се намира в „щастливата среда между закона и потребността“²², между външната и вътрешната, физическата и моралната принуда и тъкмо затова, че работи и с двете, не се подчинява нито на едната, нито на другата.

У Шилер изкуството не само прилича на играта и играта не е само изясняващ аналог на изкуството. „За Шилер „играта“... е явление, изразяващо *спе-*

²⁰ За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от ренесанса до романтизма, XV—XIX в. С., 1975, с. 231.

^{21, 22} Ф. Шиллер. Собр. соч. Т. 6. М., 1957, с. 298, 300.

цифичната, както казват сега, особеност на изкуството.²³ Шилеровата теория е теория на изкуството като игра, на играта като вътрешен механизъм, като собствена форма, като иманентна природа на изкуството.

Естетически човек — който според Шилер е човек в пълния смисъл на думата — е играещият човек. Красотата, т. е. способността за игра, е завършек на човечността на човека.

Най-значителната версия на играещия човек в ново време — homo ludens на Йохан Хъйзинга — се дезинтересира от философския модел на играта и надхвърля естетическите ѝ рамки, поставени от Шилер. Интерпретацията на играта като естетическа субстанция на човешкото се сменя от гледището за играта като общокултурен феномен, като „цивилизираща функция“. „Играта е свободна дейност или занимание, което се извършва в определени граници на времето и пространството, според свободно приети, но абсолютно задължителни правила, целта му е в самото него и се съпровожда от усещане на напрежение, радост и от съзнанието, че това е „различно“ от „обикновения живот“. Така дефинирано, понятието изглежда способно да прегърне всичко, което наричаме „игра“ у животните, у децата и възрастните: игрите за сила и ловкост, изобретателските игри, игрите на отгатване, игрите на късмет, изложбите и представленията от всякакъв вид. Осмеляваме се да наречем категорията „игра“ една от най-фундаменталните в живота.“²⁴ Теорията на Хъйзинга се насочва емпирически към застъпеността на играта в различните социално-културни сфери, към правото, войната, познанието, поезията, митологията, философията, изкуството, политико-икономическата формация, за да открие навсякъде в тях родовите ѝ белези: свобода на практикуването, ограничение във времето и пространството, изолация от обикновения живот, неизключена сериозност, незаинтересованост и неутилитарност, специфичен емоционален строй. Разкривайки в по-голяма или по-малка степен, в една или друга комбинация същите белези, под квалификацията „игра“ попадат и състезателното конфронтиране на силите при древната война, и комерсиалната конкуренция, и държавното управление с неговите политически борби, интриги и конспирация, и юридическият диспут — костюмиран, провеждан в свещено изолирано място, ползващ особен език и стил, печелищ и губещ със спортна страст. Според Хъйзинга игра стои в основата на интелектуалното съперничество, на познавателния — теологически, философски, научен — спор, на литературната метафора и на митологичната персонификация. Механизмът на играта управлява ренесансовата имитация на античността или модификациите на бароковата перука.

Кое е игровото в изкуството? В поезията (епос, лирика, драма) това е изолацията в собствен, създаден за поезията свят със своя организация на езика, със свои семантични значения, с изкуствени, несъществуващи в живота мисловни и лингвистични конструкции. Поезията заимствува от играта структурата на творческото въображение: игриви по характер са обратите на поетическата фраза, развитието на поетическия мотив, агонистичното конфликтване или съединяване — борба или любов, — което определя всяка литературна тема, характер и сюжет, поетическото одухотворяване. Игровият характер на музиката се изразява в нейното функциониране като система от конвенции и правила — време, тон, мелодия, хармония, ритъм, някои от които са и собствено игрови форми. Сред изкуствата музиката е най-прецизната спрямо веднъж установения канон на позволеното — всяко нарушаване на правилата безусловно проваля музикалната игра. Изобщо според Хъйзинга в мусическите изкуства (поезия, музика, танц) игровият елемент е по-чист и категоричен, отколкото в пластичните

²³ В. Асмус. *Немецкая эстетика XVIII века*. М., MCMLXII, с. 278.

²⁴ J. Huizinga. *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. London, 1970, p. 47.

(живопис, скулптура, архитектура, приложения), тъй като сърцевина на първите е действието и съответно представянето — т. е. изконно присъщото на играта, докато вторите, обвързани с материята и ограничени във формата, губят свободата за полет в пространството на играта, ако се изключи присъщата им безспорно игрова функция, реализираща спонтанната естетическа потребност на човека за украсяване и декорация на нещата.

Конвенция, валидна в определени граници, неутилитарна дейност, която поражда удоволствие, дава отпих и издига духа, идентификация — потъване в ролята, агонистичен импулс (състезателно, конкурентно преследване на цел), непосредственост и искреност, присъщи на поета, така както на дивака и на детето — това в резюме са игровите характеристики, приписвани от Хъизинга на изкуството, неговите *facultas ludendi*.

Формално Хъизинга дава по-обемно понятие за играта, отколкото Шилер. Играта като основа на културата, на цивилизацията е сфера много по-широка от естетичното и изкуството. Но фактически по-широко е тъкмо Шилеровото понятие. Понятието на Хъизинга е *приложно* — то е един модел, който конкретно и със значителна изчерпателност може да се приложи към изброимите културни сфери. Докато понятието на Шилер, наглед ограничено в частна област на човешкото съществуване, в действителност го обхваща универсално: като неизчерпаем принцип на също неизчерпаемото човешко действие. Преминването от общия към конкретния план на играта е теоретически оправдано и перспективно, когато може да се извърши без загубата на универсалността на понятието. Тогава конкретно-съдържателно характеризираната от Хъизинга игра ще запази функцията на Шилеровия *принцип*, или принципът ще бъде характеризиран достатъчно конкретно, за да послужи като конструкция, приложима за обяснението на действителни явления в изкуството и в естетичното изобщо.

Фантастичното изкуство е игрово, но както всяко изкуство. Отново особеността на фантастичното отвежда не към „качеството“ на явленияето, а към екстензивните му параметри — към границите, обема, свободата и произвола на игровата проява. Онова от играта, което важи за всяко изкуство, става по-изразително, показва засилена и подчертана функция при фантастичното. Временната, различна от реалността сфера тук застава в полюсна, абсолютна противоположност на реалното и тъкмо по този начин се самоопределя. Свободата, несъобразяването със законите на „обикновеното“ тук добива размери, недостъпни за ниско реалистично изображение. Тръгвайки, както всяко изкуство, от временното и пространствено ограничение, фантастичното не се удовлетворява от ограничението като естествена даденост. То доизгражда и доосмисля тази първа характеристика на играта, превръщайки валидното за всеки художествен образ в свой особен акцент, отлика, патос.

Изкуството-игра се разграничава от неигривия истински свят, като още самото разграничение приема форма на игра. Игрива е претенцията на изкуството за самостоятелност в същото време, когато черпи и обосновава съдържанието си тъкмо „отвън“ — игрива е обаче и фактическата му връзка с тази единствено възможна основа, връзка не прякоотражателна и не еднозначна. Изкуството е самостоятелна и самоценна сфера на несъществуващото — но то е и микро- (а в друго отношение и макро-) модел на съществуващото. По максимата на Гьоте: „Нищо не ни отделя от света по-сигурно, отколкото изкуството, и нищо не ни свързва с него по-сигурно, отколкото изкуството.“ Но както подчертаното разграничение от действителността е прерогатив на фантастичното изкуство, така и свързването с действителността не приема никъде по-откровена форма на игра, отколкото във фантастиката. Например възможностите, които разкрива играта на самостоятелност — несамостоятелност, изолация — контакт, действително — въображаемо се открояват в прийома на паралелната и негативната

аналогия с действителността, към който особено често и охотно прибегва научната фантастика при изграждането на „непознатото“ въз основа на известното, при построяването на фантастичния си свят с методите на реалистичната илюзия, така че този свят да изглежда суверенен по подобие на истински суверенни.

В порядъка на игривата рефлексия на фантастичното към действителността се включва и разпространеният приём на моделиране, при който на фона на фантастичната събитийна поредица възниква втори план на мисленето и реакцията и в него се обсъжда свръхестествеността на случилото се, но не за да се отхвърли, а да се потвърди и укрепи. В Шекспировата фантастична пиеса „Бурята“, където се разгръщат чудодейните сили и действия на мага Просперо, нежния дух Ариел, вещицата Сикоракса, чудовището Калибан, където актьори-духове представят фантазиите на вълшебника и в действието участвуват античните божества Юнона Церера и Ирида, един от героите „реалистично“ възкликва: „Това е свръхприродно! Туй е ребус, необясним с естествени причини.“ „Реалистът“ — резоньор на нереалното събитие, е почти шаблонен антураж на фантастичното и в разгъването на фантастическия сюжет почти каноничен е моментът на осмняване в правомерността на ставащото, на сравняване с естествения и реален ред на нещата — тъкмо тогава героите най-често се питат дали не сънуват. Това съмнение е игрива точка на оттласкване и утвърждаване на фантастичното, при което парадоксално убедително се игнорира разумният реалистичен критерий, нелогично-логично се затваря кръгът на нереалното.

Действително събитие — показван срещу такса крокодил от един немец в Петербургския пасаж — е подсказало на Достоевски сюжета на неговата го-голевска повест „Крокодил“. Фантастическото моделиране дава на това събитие разгръщане и последици, които го изваждат от всяко правдоподобие: чиновникът Иван Матвееч бива погълнат невредим от крокодила и преценява положението си като шанс за кариера на нов Сократ, Диоген или Фурие, отправящ от необикновената катедра в крокодила поуки, беседи и лекции към неговата публика. Съгласуваният коментар на произшествието във вътрешността на текста обезпечава изолацията на малкия фантастичен свят в себе си — надзирателят на крокодила крои планове за двойна публика и двойна такса: завистливият колега отбелязва: „Винаги съм смятал, че това непременно ще се случи с него, излишно образованите хора се завират навсякъде“; вестниците излизат с характерни информации, един съобщава, че скучаещият гастронот N е излял крокодила жив, друг от позицията на защита на животните упреква нахалния погълнат чиновник във варварство и изостаналост от Европа; домашният приятел отхвърля съмнението, че всичко това е някакъв чудовищен сън: „Обаче това не беше сън, а истинска, несъмнена действителност.“ В същото време така старателно изградената — при нарочно използване на типологичен поетически модел на фантастичното: Гоголевата повест „Нос“ — самостоятелност на фантастиката рефлектира в живота и актуална за Достоевски политическа действителност, пародично се обвързва с нея и игрово се разрушава. Мечтите и кроежите на изданията от крокодила мъж по замисъл трябва да пародират либералните западнически теории и руските разновидности на нихилизма, утопизма и прагматизма. Тук от самото съпоставяне на фантастическата изолация и реалистичната обвързаност с действителността, от препращането на смисъл от единия план в другия произтича привлекателността на литературната форма, замислена от Достоевски тъкмо като комична и парадоксална шега, калабмур, смешна фантастична приказка, т. е. като първостепенно игрива.

Играта е творчество, надстрояване на реалността и на простото ѝ възприемане — затова за Шилер съвършенството на човека, неговият „пълнен смисъл“ се свързва с играта. Играейки, човекът надхвърля природната си даденост и се осъществява като художник, естетически, досътворявайки природните неща

духовно и фантазно. Логически, фантастиката би следвало да реализира върховната функция на откъсналия се от материята естетически човек. Няма изкуство, по-свободно от „веригите на реалността“, от фантастичното, и едва ли някъде въздушните построения на фантазията се предмет на по-чиста безкористност, отколкото във фантастиката. Понякога целесъобразността на фантастичното се свежда до липсата на някаква полезна цел, до играта с него за чисто удоволствие, до причиняването на просто изумление от бляскаво и самоцелно развихрена фантазия. В тези случаи фантастичното наподобява изкуства и жанрове, в които няма разум, смисъл поука: клоунадата, водния или пиротехничен фойерверк, декоративната гротеска. Безгрижен и вдъхновен експеримент на антинатурата, безсмислен, безпорядъчен, шутовски антипод на редното, смисленото, сериозното — фантастичното тук черпи от същия компенсаторен извор, който се отприщва в непланирания естетически възторг, в празничния екстаз, в зрелището. Хедонистичната функция на фантастичното се осъществява до голяма степен в липсващите ограничения пред създаването му. Във фантастичното се изпробва абсолютната свобода на творческия акт.

Но и тук свободата запазва диалектичния си закон и в положителното ѝ ядро на неограничена творческа възможност и неутилитарност се крие негативното ѝ разгръщане като произвол и корист. Детинската щедрост на фантаста, който „може всичко“, избликва в радостни светове на изобилието, но често тъкмо тя извежда фантастическата игра отвъд естетичната мяра. Фантастичното изображение се самоувлича, фантастичният вихър се изражда, изобретателността се превръща в инвентаризация на хрумвания, играта преминава в констатиращо струпване на похвати, във второстепенно асоцииране на причудливи образи, по чиято повърхност погледът се плъзга, без да вниква, без да потъва в съзерцание, без да се вълнува. Изчезват хуморът, възторгът, наивността — свободата. Типологичен резултат на стихийното самовластие на въображението е оформилата се като жанрова характерност на масовата научна фантастика алчна вещност, музейна предметна описателност, самолюбуваща се орнаментика при изписване подробностите на интериора и пейзажа, на техниката и функциите.

*

Условността, вярата, играта са общи характеристики на изкуството. Те са опорна конструкция за изясняване на фантастичното, но не са му иманентна специфика. Обратно, спрямо тях фантастичното изпълнява специално определяща ги роля, тъй като показва крайната им възможност, максимума на тяхната активност и сила. В такъв смисъл фантастичното е критерий на тези категории. При фантастичната условност, вярата във фантастичното и фантастичната игра условността, вярата и играта избухват най-ярко, самодоказват се очевидно. Приел фантастичен пълнеж, техният механизъм показва безспорна и дефинитивно чиста функция. Така тези три родови признака на фантастичното в процеса на неговия анализ естествено поемат двусмислеността на определящи и определяни.

УСЛОВНОСТТА НА ФАНТАСТИЧНОТО

Анна Серафимова

Наред със статичното определяне на фантастичното в „онтологичен“ план — определяне, което остава при обекта, — характеристиката на фантастичното се разкрива и чрез подход, който взема пред вид и потенциалния определител на обекта, субекта, изважда го наяве и изтегля последствията на неговото участие. Тук фантастичното се разисква с оглед на сборното познавателно-психологично-аксиологично отношение към него. При такъв анализ фантастичното центрира в себе си атрибутивните начала на изкуството и на художественото възприемане: условност, вяра, игра.

1

Понятието условност се формира от разноречиви съдържателни предпоставки: от гледище на принципиалната неадекватност на художественото отражение спрямо действителността се дефинира общата, „природна“ условност на изкуството; особените, частни пътища и средства на изграждането и функционирането на художествения образ намират покритие в „конкретната“ условност: третирането на отношението образ—действителност като отношение знак—обект дава координати на условността в семантичен план; а върху историческо-културна основа се диференцират романтическа условност, реалистическа условност, модернистична условност. Така многозначният термин се отнася и към специфичността на изкуството, и към същността или формата му, към илюзията за реалност, символичността, нереалистичността. За условност се приема и естественото несходство на формата на художествения образ с формата на изображението на обекта, и формалистичното изопачаване на образа. Като условност се квалифицира и правилото на образното обобщение, и остарелият канон, шампа, шаблон. Условността се свежда до разграничението на изкуството от действителността, но се прилага и към особената „механика“ на това разграничение, към системата неадекватни на природата на обекта изкуствени средства и прийоми за художествено моделиране. Счита се, че условността е антиподът на правдоподобие и достоверност, но се говори и за реалистична, жизнеспособна условност. Под условност се разбира и художествената привидност, и представянето ѝ за действителност; и „маскирането“ на нереалността като реалност, и тъкмо противоположното — отказът от илюзионност, подчертаната изобразителна антитеза на действителността. Условността се търси както в натуралистичното копие, така и в абстрактната фантазия. Присъжда се на цялото изкуство или, напротив, чрез нея се характеризират само определени негови видове и течения.

При реалната ѝ полифункционалност условността все пак запазва един първоначален и вътрешнонедиференциран, но основен и общ смисъл, който, без да различава особеностите, разновидностите и степените, е в състояние да ги интегрира върху базата на общовалидно качество: естетическата дистанция. Природата на изкуството предполага съотнасяне с реалността, при което се констатира разграничението му от реалността — условността изразява това отношение.

Възприемането на света в изкуството и чрез изкуството се различава от естественото му възприемане, защото и в най-документалните жанрове то манипулира качествата на реалността. Пространството, времето, вещите, човекът съществуват в друг модус на екрана, в романа, на сцената, върху платното. Техният автентизъм се пречупва от гледището, което ги различава и монтира, концентрира или разширява, ускорява или забавя. В известен смисъл всяко изкуство познава ситуацията на филмовото изкуство: екранният образ е действителност, пропусната през погледа на камерата, към чийто окуляр наглася сетивото си и всеки реципиент. Условност в изкуството е тъкмо този модифициращ поглед към обекта, който лишава впечатлението от непосредственост и се проявява било като ракурс на художника, било като технически диапазон на езика и средствата на отделните изкуства. Изразните средства могат да обогатят, да надстроят реалността: киномонтажът да наложи неестествен темп и последователност на процеса, романното повествование да открие несъществуващи светове, музикалната композиция да възплъти неприроден емоционален строй. В същото време и обективът, и словото, и звукът, и материите, и боите, и пластиката на човешкото тяло и глас само ограничено постигат действителността. И във възможностите си, и в ограничението си средствата на изкуството се налагат видеоизменящо върху обекта на изкуството.

Съществуващото не се дава адекватно на изкуството: затова се налага категорията условност. Но на кой субект обектът се дава адекватно? „Нито природата в обективен смисъл, нито природата в субективен смисъл е дадена на човека непосредствено адекватно“ (Маркс).¹ „Познанието е отражаване на природата от човека. Но това не е просто, не е непосредствено, не е цялостно отражение, а процес на редица абстракции, формирания, образувания на понятията, законите etc., които понятия, закони etc. (мисленето, науката=„логическа идея“) именно обхващат условно, приблизително универсалната закономерност на вечно движещата се и развиваща се природа“ (Ленин).² Условността е понятиятна от само себе си обособеност на отражението-образ от неговия обект и така разбрана, тя е присъща дори на фотографията и на огледалния образ. Специфична ли е следователно художествената условност?

Проблемът за неадекватността на изкуството спрямо действителността е с по-различен предмет от този за принципалната обособеност на субекта и обекта. В изкуството условността е не просто необходима и не просто гносеологически необходима. Тя се налага като съзнателна цел, като желателен начин на съществуването на изкуството, като надгносеологичен механизъм на отношенията му с действителността, като обусловена от природата на изкуството неадекватност. За изкуството е съществена не толкова пасивната, наложената му по необходимост роля на гносеологически субект, не неизбежната, а активната му субективност. Категорията художествена условност обслужва тъкмо модифициращата функция на изкуството по отношение на действителността — роля преднамерена, творческа, осъществявана със силите и слабостите на присъщия на изкуството език. При фантастичното тази преднамерена неадекватност, тази

¹ К. Маркс, Ф. Енгелс. Из ранних произведений. М., 1956, с. 632.

² В. И. Ленин. Съчинения. Т. 38. С., 1963, с. 173.

активно постигаема дистанция е специално програмирана по отношение на нейното „количество“.

Условността, присъща на всички изкуства, показва различна мяра в различните изкуства. Музиката, танцът, архитектурата ползват изкуствен език, непознат на непосредствения природен и социален сетивен опит, при тях художественият образ няма естествен прототип и затова те са в по-висока степен условни от живописата, скулптурата, литературата, театъра, които си служат с естествения език на реалните жизнени впечатления и възпроизвеждат живота „във формите на самия живот“ (Чернишевски), при което художественият образ се идентифицира повече или по-малко със сетивния образ и с реалната видимост дори при фантастическите изображения.³

На свой ред самите използващи естествени средства и готови форми от реалността изкуства степенуват условността в зависимост от застъпеността на подражанието. Абстракционизмът, който свързва условността с дематериализирането на художествените средства, с изискването образът да не говори с материалния си език, тоест да не говори за изобразеното със своето непосредствено и пряко съдържание, изключва принципа на подражанието и обявява за свой принцип детската игра — произволното, диктувано единствено от фантазията съединяване на знаци и значения: както детето без всякакво правило на подобие вижда в пръчката кон и кавалерия, така зрителят в театъра трябва да вижда в увиснатото на сцената парче плат кула, думата трябва да въздействува само с чистото си звучене, танцът — с чистото движение.⁴ Условност има още в подражателния декор-кула, но условността нараства, когато вместо изображението на кулата за нея трябва да ни съобщава знак без всякакво образно подобие с обекта.

Още по-очевидно е степенуването на условността при сравняването на съдържанията по онтологичен белег — при реалистичния и фантастичния образ. Фантастичното се определя като „свят без дистанция“⁵ в смисъл, че в сюжетно-изобразителен план за него няма нищо непреодолимо, че фантастиката покорява всяко проблематично пространство. Неметафоричният и извънсюжетен подход към общата същност на фантастичното като определена художествена форма извежда до тъкмо противоположна констатация: фантастичното е свят на крайната дистанция. Дистанцията, общ белег на естетичното, поставена тук под особен акцент, превърната в средоточие, определение, център, добива характерност, която оформя оригиналния естетически принос на фантастичното в изкуството. Екстензивно усилена, дистанцията функционира като главен фактор на своеобразието на фантастичното, на собственото му място в системата на разновидностите на художествения образ. Затова дефинирането на условността като дистанция, което имплицитно засяга и големината на дистанцията, едновременно с това е и самоналагаща се перспектива на съпоставянето на условността и фантастичното. При това съпоставяне фантастичното се внася в свойствена система, където въпросът за разновидностите и различната застъпеност на условността може да се трактува като въпрос за дозирането на дистанцията. Като проста, онтологична дистанция условността и фантастичното частично съвпадат — фантастичното има отношение към степенуването на условността, а условността може да приеме формата на фантастичното, да избере фантастически прием, ситуация, образ, повествование като външна страна на символично, алегорично, художествено внушение.

Но фантастично и условност са категории от различен порядък — първото като образ, второто като уговорка за неговия смисъл, като средство на реали-

³ М. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 281—282.

⁴ В. Кандинский. О духовном в искусстве. 1967, с. 43—44, 130.

⁵ Е. Тамарченко. Мир без дистанций. — Вопросы литературы, 1968, № 11.

зацията му — когато се разглежда „технологията“ на дистанцията. Фантастичното е нереално, което се осъществява като художествен образ благодарение на условната система, в която се поставя. Например тази система прави възможно представянето на фантастичното чрез нефантастичен материал във визуалните изкуства. Така в битийността на скулптура или на сценичен образ фантастическата идея получава реално пространствено-временен „тяло“, което в чисто онтологичен план противопоставя материалната си действителност на фантастичното. Тъкмо опосредстващата функция на условността неутрализира това противоречие. Както в картината чрез линии и бои се предава колорит и пространственост, като при това отпада буквалната очевидност на физическите ингренти, така и тук материалният субстрат на фантастичния образ престава да бъде актуален с независимата си, обективна реалност и като „средство“ на извата на фантастическата идея-образ добива условна роля на фантастическа вещ. Основен аспект на така разглежданата условност на художествения образ е неговата конвенционалност.

2

Изкуството съществува чрез своята конвенция: чрез условието живописът да се възприема като живопис, драмата като драма, баснята като басня, дадена организация на изразни средства да се схваща като определен художествен род, вид или жанр, да се квалифицира художественият образ по зададени в самия него белези за тази квалификация. Художественият образ е и договор за неговия прочит, формулиран при сътворяването и спазван във всеки отделен и адекватен на замисъла акт на социализацията на творбата. Конвенцията се актуализира при всяко индивидуално възприемане, тя като че ли се „сключва“ едва при него, едва сега, както този момент е подчертан от В. Шкловски при литературната конвенция: „договорът между читателя и писателя за законите на даденото, тоест сега предлаганото произведение“⁶.

И при фантастичното една от формите на неговата условност е конвенционалността — и фантастичното, както всеки художествен образ, съдържа в себе си модела на необходимото му представяне във въображението на реципиента, дава се заедно с регламентирания начин, по който следва да се възприеме, с предварително вложената в него яснота за фантастичната му жанровост. Фантастичното включва и кода на интерпретацията му като фантастично, то носи със себе си „паролата“ на своя прочит — само сигнализира, че е фантастично и че трябва да се възприеме като такова. Там, където този сигнал е изрично вплетен в контекста, там и фантастичното е несъмнено, първостепенно важно, жанрово чисто. Когато този сигнал или липсва, или е недостатъчно ясен, фантастичното функционира като изразно, спомагателно, означаващо, репрезентиращо средство.

Конвенцията на фантастичния художествен образ невинаги е чист и праволинеен акт на авторска преднамереност; още по-трудно е да се говори за буквална конвенция при художествените форми, за които не е характерно обособено авторство. Колебливост внасят историческите влияния — конвенцията, която една епоха залага в творбата, престава да действа в следваща епоха. Един и същ образ „отваря“ различни свои аспекти в различни епохи и отправя различни послания към променящия се свят: старото приложно изкуство и старата архитектура днес имат самостоятелна чисто естетическа функция; религиозното изкуство, преобладаващото изкуство на миналото, сега се освобождава от религиозния си аспект; първобитната фантастика на мита разкрива фантастичността си едва в следмитологичното време. Между източниците на фантастика се на-

⁶ В. Шкловский. Конвенция времени. — Вопросы литературы, 1969, № 3, с. 126.

реждат не само спонтанните житейски и исторически извори на фантастично мислене, не само считаната някога за реална художествена по същество фантастика на митологията, религиозното изкуство и средновековната символика, които само по-късното време започва да осъзнава като фантастика, а и чисто художествената фантастика на старинни символични и алегорични произведения, които никога не са се трактували като реалистични и новото разчитане на които не се състои в диалектичния обрат реално — фантастично, а в промяната на акцента при възприемането на образа: това са символични и алегорични произведения, които, преживели епохата на своята адекватна аперцепция, по-късно се осмислят извън символичната или алегоричната им семантика (или не напълно в нея) и се възприемат като чиста фантастика.

Във всички подобни случаи се касае за фантастика, която не е пряко заявена, целесъобразно уговорена и все пак функционира като фантастика. Оттук и проблемът: задължително ли е предварителното фиксиране на фантастическата функция на един образ като условие за неговата реализация като фантастичен образ, като негов отличителен белег спрямо други, фантастични по същество, но не действващи като фантастични изображения. Митът особено усложнява въпроса. Доколкото твореният от „невежето“ съзнание на архаичния или от мистичното съзнание на цивилизования човек автентичен мит не е фантастичен за естествените му реципиенти, той и не се твори преднамерено фантастичен — с такава функция той застава едва пред отчуждения от него възприемател; но как неговото предварително непрограмирано като фантастично съдържание впоследствие функционира като фантастично, как митът може да се „чете“ като фантастичен, без да е „написан“ като фантастичен? Християнинът се насочва към своя мит по реалистична конвенция като към истина. За невярващия библиейският есхатологичен край на света е толкова фантастичен, колкото кой да е от антиутопическите световни свършени в научната фантастика: конвенцията за фантастичен прочит — в единия случай привнесена като плод на диалектична познавателна и културна корекция, в другия първично заложена като технологичен, жанров апарат — въпреки различния механизъм на внедряването ѝ в „текста“ резултира еднотипно в „прочита“. Автентичното отношение към автентичния мит е подобно на отношението към метафората — фантастичното и в двата случая не се отбелязва като особен белег. Старото — и същото — митологично съдържание от определен момент става значимо тъкмо с фиксирането на фантастичното в него като фантастично: отчужденият, неавтентичният реципиент сам осъществява онази операция, която в „редовната“ фантастика — приказката, утопията, гротеската, научната фантастика, модерния литературен мит — принадлежи на автора. Митът провокира потенциалния фантаст у реципиента. При същите условия метафората не предизвиква такава операция, липсват ѝ предпоставките за привнасянето на фантастическа конвенционалност. Тъкмо затова остава въпрос за изключения въпросът за характера на конвенцията — първична или вторична, изконна или преосмислена; и въпрос на правило въпросът за необходимостта на конвенцията като момент на условността на фантастичното, като негова диференцираща отлика и условие на съществуването му.

Ценностната насоченост на художественото възприятие намира израз във фиксирането на едни, а пропускането на други страни на образа. Като пасивен материал, като образна структура фантастичното може да се открие на много места, където то не се схваща като фантастично и не се нарича фантастично: в метафората, в анекдота, в карикатурата. Към тези образи възприятието се насочва избирателно в съгласие с тяхната нефантастическа конвенция и открива там предразполагащите го към откриване, интересни в случая аспекти, сред които фантастичният не фигурира.

Хумористичните гротески на Йордан Радичков например привидно образуват фантастичен свят с характерните за него прояви. *Фантастични метафори*: овцата става стопанин, а стопанинът — овца; ловецът спи между двете делви, докато накрая става на керемида; вработата замерват с камъни учениците. *Фантастични действия на традиционни приказни и митологични персонажи*: тримата братя продължително спорят с ламята да им върне ябълката, а по-късно само се спират пред нея и въпросително я поглеждат в очите; бог изпраща един ангел да извади душата-сажда на вонящия пръч. *Фантастично одухотворяване и персонафикация*: простотията се вози на файтон, трабант и велосипед, свири на транзистор, един човек не само живее с простотията си, но е длъжен и да спи с нея, съществува потна, кисела и усмихната простотия; фелдфебелските мустати отбиват най-свирепите гръмотевици от камбанарията на селото. *Фантастични хиперболи*: конете на Горна Камена Рикса са високи колкото къщи, а кончетата на Верениците са не по-големи от кози. *Фантастично фабулиране на поговорки, народни словесно-битови образи и идиоматични обороти*: за празната глава — раздаващият на всички акъл Цаки при придошлата голяма вода остава на повърхността поради олекналата си глава; за великата сила на словото — словото тегли локомотив, чука чакъл, дои кравите, полива царевиците, замества петела и тъче черги.

При друга конвенция този материал би могъл пълноценно да поеме фантастическа функция. Но пародично-притчовият характер на разказите прави фиктивна фантастиката им. Историята за ламята и братята не се възприема като фантастика, така както не се възприема и като приказка; богът, ангелът и душата-сажда се толкова индиферентни към фантастичното, колкото към религиозното. Фантастичното не е цел на тази литература, то не е органична част на сюжета. Налагат се иносказанието, символът, иронията, в които има фантастичен пласт, но важен само като колорит и фактура, а не като смисъл и позиция — с което и се омаловажава и неутрализира неговата фантастичност.

Затова не би могло да се каже просто: фантастичното е описание на нещо нереално. Всяко ли художествено представено „нереално“ е фантастично? Фантастично ли е онова нереално, за което във финала научаваме, че е било привидно, илюзия с естествено обяснение? Фантастични ли са всичките прояви на художествената условност — цялата идеална сфера на мисловни еквиваленти или нееквивалентни означения на действителността? Фантастично ли е всяко непокриване на натура и изкуство?

Много художествени течения и сред тях особено ренесансът и класицизмът извършват „подбор“ на чертите на природата, когато я пренасят върху платното или в литературната творба, съкращават некрасивото и добавят несъществуваща красота: така прекомпозираната натура не е истинската, тя е идеализирана. Но ренесансовите и класицистичните картини не се възприемат като фантастика, както не е фантастика и чисто технологичното нарушаване на законите на природата при нейното пресъздаване. В Ексермановите „Разговори с Гьоте“ е описан пейзаж на Рубенс, в който Гьоте открил „нещо съвсем противоестествено“ — сянката от изобразените дървета пада на една страна, а от човешките фигури — точно в противоположната. Такова явление наистина не може да бъде наблюдавано в природата. Но картината на Рубенс въпреки това не може да се нарече фантастична: тя не изобразява преднамерено фантастично съдържание. Нейната фикция — двойният светлинен източник — стои извън някакво съдържателно, идейно или сюжетно внушение, тя е средство на формата, функцията ѝ е подчинена изцяло на външния художествен ефект, поради което тя и не се натрапва. „Всичко ни изглежда така естествено, сякаш е прерисувано направо от природата. Но не е така. Такава хубава картина никога не е виждана в приро-

дата. . .⁷ — гласи преценката на Гьоте, но с нея той най-малко има пред вид някаква фантастичност на Рубensoвата картина.

Очевидно невъзможно е равенство между „недействително“ и „фантастично“. Не всяко недействително и неправдоподобно подлежи на квалификацията фантастично, а само специално посоченото: конвенционалността е равносилна на специфициращ белег. Фантастичното не е просто нереално, а твърдение* за нереално. Неща, които биха могли да се оценят като фантастични, не се оценяват така, когато не се твърдят като фантастика. Метафората не е фантастична, защото поет и читател са чужди на преднамереното внушение за фантастично в нея. В неправдоподобие то на идеализиращите, деформиращите или „сгрешените“ изображения липсва скрита целесъобразност на фантастичното. Неправдоподобие то на несъзнателните грешки или на съзнателните нарушения на художника може да поеме всякакви функции, да бъде без значение за образа или символично да го акцентира, дори реалистически потвърждава — но то не може да изпълнява фантастическа функция, когато не притежава никакъв преднамерено вложен код за това. Фантастичното не търпи мимоходна, прикрита, второпланова и фонова, предоставена на случайно разкриване „противоестественост“. То изтъква своето предназначение. Фантастичното е предизвикателство към нашата способност за естетическа игра, но такова, на което не можем, не искаме, не ни минава и през ум да не отговорим така, както то — по негласно споразумение, по неписано съглашение — изисква: да се възприема като нереално въпреки очевидното и на всички известно негово несъответствие с обективната закономерност.

Шелинг отбелязва, че в античния епос чудесното не се осъзнава като чудесно, а като естествено, докато в романтичния епос то е нарочно основание на епоса: за да се яви чудесното като такова, поетът сам по себе си е длъжен да се намира в онзи свят, където чудесното се проявява като чудесно. „Материалът на романтичния епос. . . винаги иска от субекта той да се пренесе на фантастическа почва, което античният не прави. . . материалът иска нещо от субекта — вяра, увлечение, фантастично настроение.“⁸ *Материалът иска нещо от субекта* — фантастическата конвенция може да се изрази и така. Предварителната вътрешна, съдържателна определеност на фантастичното — предварителното фиксиране в образа на неговата функция — е условие за разгръщането му като фантастично. В пародията, алегорията или сатиричната фантастика фантастичното служи като средство, акцентът не пада върху него, а върху онова, което то обслужва. Самостоятелното фантастично се разграничава от служебното, подчиненото и в крайна сметка от псевдофантастичното по своята вътрешна цел да направи по някакъв начин очевидна програмата на своето съществуване и възприемане като фантастично.

Вплитането на конвенцията в контекста е най-разнообразно. Код за фантастическо възприемане може да бъде самата форма, която, шаблонизирана при многократно повтаряща се функция, предразполага към очаквано съдържание. При вълшебната приказка, баснята, утопията, научната фантастика кодирането на конвенцията се превръща в жанров признак. Фиксирането на фантастичната конвенция може да се извърши и в съдържателен план — чрез оригинални, нетрафаретни пояснения в самия текст. Фантастът не оставя непотвърдено допускането, че в дадена творба се касае за фантастика. При оставена възможност

⁷ Екерман. Разговори с Гьоте. С., 1966, с. 218.

* Конкретно това твърдение може да се разгърне като твърдение за реалност — изображението да бъде насочено към създаване на илюзия за действителност, но това е вече форма на художествената игра; докато първичното авторско намерение на фантаста остава при недвусмисления фантастичен прочит.

⁸ Ф. В. Шелинг. Философия искусства. М., 1966, с. 379—380.

за несигурност и двоумение относно нереалността на описаното жанрът се измества, фантастичното пропада. Тук проблемът за кодирането на фантастичния прочит, за фантастическата конвенция плътно опира в друг проблемен аспект на условността на фантастичното — неговата мотивировка.

3

Още с поставянето си фантастичното оголва, демонстрира основния си белег: антитеза на реалността, и със самото това автоматично изисква своето обяснение. Фантастичното е един вид въпрос, чийто отговор трябва да потвърди или отхвърли нереалността на заявеното. Отговорът може да предшества сюжетния развой като ключ към семантиката му или пък да го прключва като финално разрешение. Доколкото за съществуването на фантастичното е неизбежно уточняването на позицията му спрямо реалността, дотолкова и мотивировката на фантастичното съдържание е иманентно действие на неговото художествено композиране.

Реалистичната мотивировка обяснява фантастичното със или го изяснява като сън, лудост, илюзия на сетивата, някаква заблуда или недоразумение, тоест като плод на фантазия, като реално несъществуващо отношение или вещь — фантастичното се анулира като твърдение.

Фантастичната мотивировка — поддържането на твърдението за фантастичния образ като за реално съществуващ — може да приеме активната форма на доказателства, убеждаване, обяснения; но тя може да се реализира и като просто премълчаване на мотивировката — фантастичното се оставя да говори само за себе си.

В. Виноградов анализира семантичните размествания, които влече след себе си промяната на мотивировката в „Нос“. Първоначално Гогол е използвал съня като средство за разрешаване на фантастичната фабула и за освобождаване на героя от лабиринта на разгъналите се сюжети. Отпадналото впоследствие замаскиране на фантастичното като сън, или фактически опровергаване на фантастиката, преобразява и подхода към осмислянето на фантастичното събитие както в интериора на сюжета, така и при прочита на текста. „В историята за пропадналия нос на майор Ковальов понякога на повърхността на сюжетното движение изплуват мъчителните съмнения на Ковальов — на сън, като видение или най-вече се разиграва над него „носологическата“ фантастика... Но в общия рисунък на „носологичната“ „безсмислица“ този фон се възприема иронично. Той контрастно нюансира семантиката на фантастичното. По такъв начин мотивировката на сюжетното движение със съня като скеле на художествената постройка е премахната от Гогол.“⁹ На мястото на реалистичната мотивировка: разрешаването на нереалното в реално, оправдаването на фантастичното с реални причини, идва фантастическото моделиране, което игнорира всяко реално оправдание и с това осъществява фантастичното като фантастично: „законите на художественото преплитане съзнателно се противопоставят на условията на „реалното“ взаимоотношение на вещите, но така, че самите герои на произшествието обсъждат и усещат всяка дадена ситуация като реален факт, макар и поразяващ ги със своята странност“¹⁰. Фантастичната мотивировка се реализира като демонстрирана липса на мотивировка. „Гогол оголва отсъствието на мотивировки в хода на сюжетното движение, неразрешимостта на „художествената действителност“ в плана на „битовото“ правдоподобие и битовите „сходства“. И в същото това време утвърждава „истинността“ на всичко това.“¹¹

⁹ В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 23—24.

¹⁰ Пак там, с. 22.

¹¹ Пак там, с. 42.

Мотивировката, реалистична или фантастична, демонстративна или скрита е условен акт, предизвикан от необходимостта да бъде пояснен характерът на художествената реалия при сблъсъка с извънредното, нереалното — без тази яснота образът не може да изпълни предназначението си. Но съществува възглед за фантастичното, който тръгва към същността и дефиницията му тъкмо от неясната, нестабилна или игнорирана мотивировка, от оставената възможност за двусмисленост. По начало ядро на такава дефиниция остава не субстанцията на обекта, а отношението към него, както изобщо е свойствено на третирането на условностните аспекти на фантастичното — на фантастическата конвенция, мотивировка, вяра, игра. Самото отношение обаче получава друга характеристика: фантастичното не се назовава чрез твърдата му позиция спрямо реалното, възможното, действителността, истината, а се разполага в *колебанието на ума* между реалното и илюзорното, възможното и невъзможното, действителното и въображаемото. „Фантастичното — пише Ц. Тодоров — това е колебанието, което едно същество, познаващо единствено природните закони, изпитва пред лицето на събитие от свръхестествен вид.“¹² При необходимостта да обясни събитието на него му се налага избор между две възможни интерпретации: истина или илюзия, естествено или свръхестествено. Фантастичното заема мястото и времето на нерешителността. Оттук неговият диференциален характер — то стои между две решения, между два жанра, определя се от съседните константни феномени, но не прекращава в нито един от тях, пребивава едновременно в реалния и нереалния свят, но без да е в някой от двата. Двойствената, дмусмислена, двоумяща се форма на неговия въпрос е: „дали? . . . или? . . .“ Направеният избор, това е вече друг жанр. На мястото на съмнението и колебанието идва категорична алтернатива: рационално или ирационално обяснение, „странно“ или „чудесно“. Странното е обяснено (следователно отхвърлено) свръхестествено, чудесното е прието свръхестествено.

В жанровете на странното и чудесното според Ц. Тодоров фантастичният ефект има място, но само в една част на произведенията — преди събитията да са получили рационално обяснение или преди да дойде увереността, че свръхестественото не ще получи никакво обяснение. И в двата случая след края на произведението се разбира, че не е имало фантастично. Преходите между чистите жанрове странно — фантастично — чудесно се осъществяват от поджанрове, в които фантастическото колебание се поддържа през цялото време, но накрая свършва в чудесното или странното. За разлика от странното чистото фантастично не търпи финал, в който свръхестественото се обяснява като плод на въображението (сън, лудост, наркоза), случайност, съвпадение, хитрости и трикови игри на персонажите; чистото фантастично не търпи и финала на чудесното, в който свръхестественото се приема, въпреки че не подлежи на обяснение чрез природните закони.

Но в действителност такова ли е определящото жанра влияние на позицията на читателя, предизвестен относно истината за разказаните свръхестествени събития? Ако нереалността се приписва на съня на героя или ако чрез някакво друго естествено обяснение се разобличава нейната привидност вътре в самото произведение, то наистина не може да се окачестви като фантастично. Но когато такова обяснение липсва, когато то съзнателно се пропуска, нереалното се оказва нереално, то се приема, изтъква, твърди и сега настъпва увереността за фантастичността на онова, което колебливо е изглеждало фантастично. Следователно фантастичното не изчезва с такъв край, а едва с него и тъкмо при него стабилно се идентифицира.

¹² Т. Todorov. Introduction à la littérature fantastique. 1970, p. 29.

В разказа на Едгар По *Сфинкс* героят, намиращ се в околностите на Ню Йорк и седящ с книга пред отворения прозорец, вижда по далечния насрещен склон да се спуска невероятно чудовище с големина на кораб, с хобот, дълъг седемдесет фута и дебел колкото слон, с огромни криле, покрити с гигантски металически люспи и с ужасна емблема на смъртта — череп върху гръдната част на туловището. Действието се развива по времето на вилнееща холерна епидемия. Героят естествено „мисли, че се е побъркал“, „не вярва на очите си“, но налага му се да признае, че разсъдъкът му е в ред и гледката не е сън. Свършвайки дотук, събитието би останало фантастично, най-много с една символическа или дори алегорическа препратка към „холерното време“. Но по-нататък то получава обяснение — разкрива се, че се касае за илюзорно проектиране в далечината на спускащото се по паяжина на по-малко от дюйм от око на героя ципокрило насекомо, което в малкия си размер има белезите на описаното чудовище. Заедно с това и разказът отпада от групата на фантастичните, доколкото в него не се утвърждава съществуването на нищо нереално. До границата на фантастичното стига описанието на събитието в *Падането на дома Ашер*, приведено от Ц. Тодоров като пример за разрешаването на фантастичното в странно. За всичко пределно необичайно в разказа (възкръсването на сестрата, внезапната смърт на героите и разрушаването на замъка) Едгар По е предоставил естествено обяснение (каталепсия, смъртно изтощение на героите, пукнатина, пресичаща фасадата на дома, свиреп ураган, който го помита), с което унищожава всякакво двоумение за характера на станалото.

В същото време примерът на Ц. Тодоров за фантастичен разказ — *Черната котка* — е лишен от фантастика тъкмо защото в него липсва разрешаването на колебанието: не се разбира какво твърди авторът — естествена ли е причината на възмездието над героя-злосторник (съвпадение на случайности) или тя се крие в свръхестественото свойство на отмъстителния котарак-талазм. Поставеният пък в категорията на чистото фантастично *Разказ за Стръмните планини* действително е фантастичен, но не според дефиницията за фантастичното на Ц. Тодоров, а тъкмо против нея: в разказа няма колебание относно нереалността на събитието — месмерически експеримент, предизвикал в град в щата Вирджиния у двойника на умрял преди половин век в Индия човек видение, което повтаря предсмъртното приключение и смъртта (включително възнасянето на душата) на този човек. От същия род е *Истината за случая с моят Валдемар* — а именно, продължаваща седем месеца хипноза, предизвикана у агонизиращи предотвратила неминуемата смърт, след освобождаване от която болният за по-малко от минута се превръща в мъртва полутечна маса. И двата последни разказа са от тези, с които По се нарежда между начинателите на научната фантастика.

Според концепцията на Ц. Тодоров обаче фантастичното, разполагайки се по средата между естественото и свръхестественото обяснение, се заключава в една колеблива вяра-недоверие, която не може да достигне крайните точки на амплитудата, без същевременно да премине границите на фантастичното. Позицията на фантастичното се изразява в термините „среден“, „двойствен“, „едновременно“, в „изглежда“ и „почти“. „Почти започнах да вярвам“ (така често казва героят на фантастичното произведение): „ето формулата, която резюмира духа на фантастичното. Абсолютната вяра, както и тоталното недоверие ни извеждат вън от фантастичното; колебанието е това, което го ражда.“¹³ Отношението към фантастичното, отношение, което собствено го дефинира, изключва по-нататък алегоричната или поетичната интерпретация. Поезията и алегорията са други два съседни на фантастичното жанра, но на едно ново ниво, на което читателят

¹³ T. Todorov. Introduction à la littérature fantastique, p. 35.

„се пита не за естеството на събитията, а за самия текст, който ги предава“¹⁴. Ако буквалният смисъл на алегорията описва свръхестествено събитие, но преносният изяснява, че не се касае за нищо свръхестествено, няма налице каквото и да е съмнение и колебание относно него, следователно няма място и за фантастичното.

Що се отнася до несъвместимостта на фантастичното и поетичното, нея Ц. Тодоров извежда от схващането за интранзитивността на поетичния образ, който не е описателен и не може да се превежда в сетивни термини: поетическата фраза е чиста семантична комбинация, т. е. изключва репрезентативна функция, но заедно с това тя изключва и фантастичното, което изисква реакция спрямо събитията, както те се извършват в репрезентирания свят. Поетическата интерпретация на свръхестественото събитие се ограничава в чисто словесната сфера, т. е. строго погледнато, в поезията свръхестественото изобщо не се „интерпретира“ — смисълът не надхвърля лингвистичното ниво, което остава собствено безполезно за фантастичното, тъй като при него отпада оценката му като фантастично. Тази постановка отрича всякакъв референциален характер на поезията и така остава незащитена от формализъм, но тя е твърде приемлива при условие, че не се абсолютизира нерепрезентативността на поезията. Поезията изключва пряката, но не и опосредствуваната репрезентация на нещата, нейната „лингвистична автономия“ не прегражда пътя към еквивалентния на думите свят на феномените.

В поезията наистина влизат в противоречие със своя изконен смисъл и функция „понятието“, „създението“, „образът“ — същности, по начало обслужващи репрезентиращата дейност на разума. Поетичният образ се изгражда върху семантична структура, различна от директното отношение между обект и образ и заложена още във фундамента на „думата“. Отвъд буквалния план поетическото слово добива знакова функция спрямо пластически оформяния поезията свят на представите и понятията за нещата. Тази условност на съответствието на „поетическия смисъл“ и „смисъла на нещата“ — „знаковостта“, по принцип противоположна на гносеологическата адекватност — се усилва допълнително от асоциативната многопосочност на „означаването“, извършвано от поетическото слово. В последна сметка съответствието се превръща в едно управлявано несъответствие. Ето защо поетическият образ, който, буквално взет, може да бъде и фантастичен, отминава невероятността на летящи с пеперудени крила зефири, на сладострастни минзухари, на издъхваща зорница, на заруменен ден, възкачен върху колесница от роса:

В зори зефири светли прилетяват
на тънки пеперудени крила
и с жизнен сок и сили напояват
загълхнали долини и поля.

.....
А минзухари край потоци чисти
във сладострастна дрямка се топят
и в чашите им янтарно-златисти
предутренни моления кипят.

И щом издъхне пламенна зорница,
от изток, празнично заруменен,
на лучезарна колесница
пониша се на път чаровний ден.

.....

(Д. Дебелянов. *Пролетни дни*)

¹⁴ Т. Todorov. Introduction à la littérature fantastique, p. 63.

Поетичното фантастично не е фантастично, защото не се мотивира като такова (с изключение на поезията, в която фантастичното е тема), неговата цел не е в самото него, а то е *знак* за друга същност. Този механизъм стои еднакъв в основата на метафората, символа, алегорията.

4

В един от най-популярните му аспекти отношението към фантастичния образ се свежда до вярата на съзерпавашия го субект. Проблемът за вярата възниква спонтанно при фантастичното. Дължи ли се това на феномена вяра, на някакви нейни свойства и заложби, спрямо които фантастичното се явява привилегирован обект?

Вярата е отношение към твърдение, за което не се знае с положителност истинно ли е. Фактът предварително изключва отношението вяра към себе си. Достоверното е индиферентно спрямо вярата. То не става неин същински обект. Обектът на вярата не се разкрива непосредствено, неговата истинност се приема, без да е очевидна. „Това, което ме кара да вярвам, е нещо външно по отношение на това, в което вярвам“,¹⁵ казва Лок.

Разнородният и дори противоречив смисъл, вложен в понятието вяра, се проявява чрез многообразието на категориите, с които то се съизмерва, или на които се противопоставя: съгласие, убеденост, знание, опит, доверие, разум, доказателство. „Признаването на едно съждение за истинно или субективната валидност на съждението в отношението към убеждението (което същевременно важи обективно) има следните три степени: *мнение, вяра и знание*. *Мнението* е признаване на едно съждение за истинно, при което имаме съзнанието, че това признаване е недостатъчно *както* субективно, *така* и обективно. Ако признаването на едно съждение за истинно е достатъчно само субективно, но в същото време се смята за обективно недостатъчно, то се нарича *вяра*. Накрай признаването на едно съждение за истинно, което е достатъчно както субективно, така и обективно, се нарича *знание*. Субективната достатъчност се нарича *убеждение* (за мен самия), обективната се нарича *достоверност* (за всеки).“¹⁶

Вярата — приемането на нещо, за което доказателство или изобщо липсва, или не може да се даде изчерпателно — показва две главни разновидности, диференциращи се чрез отношението им към разума, опита, логиката: рационалната „разумна вяра“ и „сляпата вяра“, убедеността и фанатизма. Техни паралелни и еднотипни противоположности са двете разновидности на неверието, разграничени пак според отношението им към знанието: съмнението, скепсиса, „разумното неверие“ и нихилистичното, „сляпо неверие“.

„Сляпата вяра“ е вяра *въпреки* разума, *срещу* знанието, в *опозиция* на опита. Такава е религиозната вяра. Формулата на Тертулиан „вярвам, защото е абсурдно“ се сочи като нейна формула. И при по-късната ѝ корекция „вярвам и разбирам“ истината се подчинява на вярата. Това, което за разума е невероятно, илюзорно, нереално, за религиозната вяра е реално.

„Позитивната вяра“ — убедеността — се разграничава, но не се противопоставя на знанието. Размишлението и наблюдението са не препятствие, а път към нея. Нейната формула е: вярвам, защото е вероятно, вярвам, защото изглежда възможно. Тази вяра се подчинява на истината. В тази разновидност понятието вяра се свързва с понятието вероятност, взето от своя страна като степен на доказаност. Определени доводи и доказателства ни убеждават да приемем твърдението, без някога да стигнем до изчерпателна положителност. Христос Ботевото „Вярвам в единния комунистически ред на обществото...“

¹⁵ Д. Лок. Опит върху човешкия разум. С., 1972, с. 938.

¹⁶ И. Кант. Критика на чистия разум. С., 1967, с. 729—730.

е равнозначно на колебима, рационално изведена и подкрепена от опит убеденост. Но то е *верую*, а не положително знание, защото и тук остава правилото за вероятността на обекта — ако той беше налице, щеше да е излишна *вярата* спрямо него. За позитивната вяра — Кант я нарича „доктринална вяра“, когато се отнася до чисто теоретични съждения, признавани за истинни без достатъчно обективни основания за това — вероятно е достоверно.

Наред с религиозната и рационалната вяра се говори за вяра в справедливостта, в доброто, истината, красотата. Разграничаването от разума и познанието тук не се състои в отхвърлянето им, а в индиферентността спрямо тях. Познавателната констатация истинност—неистинност остава без значение. Отношението към обекта се свежда до оценъчен акт. И религиозната, и позитивната вяра се оттласкват от познавателното отношение, което в такъв смисъл остава тяхно негативно определение; докато при тази вяра на преден план излиза аксиологичният, най-често морален аспект. Затова в този случай фактически не се касае за разновидност на вярата, а за фигуративен израз, за словесна употреба, оставаща на лексическо ниво, която не засяга понятието вяра. От същия род е отношението на непреклонна увереност, на непреодолимо убеждение, наподобяващо един просветен, позитивен фанатизъм. Когато не задоволява изказването: „Аз зная това“, за да се изтъкне пределът на знанието, използва се спрямо същия обект: „Аз вярвам в това.“ Но става въпрос не за същинска вяра, за субективното приемане на обективно недоказаното, а за емоционално-оценъчно отношение към безсъмненото знание.

Следователно вярата и въпросът за нея възникват, когато се касае за нещо вероятно (непотвърдено), възможно (нереализирано), недостоверно (недоказано), невероятно (невъзможно), нереално (недействително). Вяра в съществуващото, в достоверното, във факта е в известен смисъл абсурд. Съществуващото, достоверното, фактът, безспорното изключват вярата, доколкото тя е излишна спрямо тях и като дефинитивен момент се свързва тъкмо с тяхната противоположност: вероятността, възможността, недостоверността, невероятността, нереалността. Вярата (невярата) се насочва само към лишени от категоричност съждения и съществувания и тя ги снабдява с липсващата им категоричност. Вярата може да се третира като гносеологическа инверсия: тя реконструира неистината в истина, несъществуващото в съществуващо, невъзможното в действително, недоказаното в достоверно. Игнорирайки гносеологическия механизъм (който в същността си предполага адекватност на познанието спрямо обекта), вярата твори собствено псевдопознание, което в известни рамки е противоположно на истината.

Изясняването на същността на вярата навежда на „автоматичния“ отговор на въпроса, защо проблемът за фантастичното се натъква на проблема за вярата: защото фантастичното е тъкмо такъв „не-факт“, който се поднася като „факт“, защото неговото художествено конструиране, както и възприемането му се опира на „гносеологическата инверсия“ на вярата — тогава, когато творбата преследва илюзия за действителност и тогава, когато възприятието открива там условията да си създаде тази илюзия.

Но вярва ли се на фантастичния „псевдофакт“?

Вярва се. В противен случай творбата не е постигнала своята художествена цел, не е успяла да изолира своя читател или зрител от утилитарния — в най-широк смисъл — подход към нещата, не му е създала естетическа нагласа към разкриваните явления, т. е. доверие към тяхното самостоятелно и самоценно битие в изкуството.

Не се вярва. В противен случай проблемът се превръща в религиозен или познавателен. Фантастичното е нещо, за което *се знае*, че то не може да бъде реално. Ако в него действително се вярва, по силата на това то престава да бъде фантастично.