

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ФАНТАСТИКАТА КАТО ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНО ЯВЛЕНИЕ

Людмила Стоянова

В съвременните художествени структури фантастичното функционира като средство за активизиране на художественото внушение — интензивира емоционалното излъчване и експресията на стила, но най-убедително се налага в измененията си на оригинален способ за типизация и художествено обобщение. Комплексното взаимодействие между фантастика и реализъм се очертава като един от най-ярките художествени факти в типологическата характеристика на модерната проза на XX в. В една или друга своя модификация (психометафоризираща фантастика, фантастика на съновидението и фантастика на мечтата, стилизирана фолклорна фантастика, фантастична гротеска и т. н.) фантастичното дифузира в почти всички основни белетристични модели: в повестта, в разказа, в новелата и романа. В модерните художествени системи то присъства като своеобразна трансформация на формулирания от Брехт ефект на отчуждението, на дистанцираното наблюдение, разкрива нова гледна точка към познатото, освобождава го от наслоенията на навика и привычката, под които избледняват и се омаловажават принципно важни неща.

Съвременната белетристична практика актуализира въпроса за жанровата специфика на фантастичното. Тя провокира зачестилите напоследък теоретични изследвания върху поетиката на фантастиката, търсенето на рационални критерии за обособяването ѝ от общия литературен поток, както и за вътрешновидовото ѝ диференциране. Настоящата студия поставя проблема за генезиса и отличителните родови белези на художествено-фантастичния образ, проследява дефинитивните признаци и мутациите на фантастичното, пледира върху художествените свойства и ефективността му в различните му качествени метаморфози и вътрешножанрови модификации. Накратко — прави се опит да се очертаят жанровите координати на фантастиката върху различни нива: социално-психологическо, структурно и функционално.

1. СОЦИАЛНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ПАРАМЕТРИ НА ФАНТАСТИЧНОТО

Какви са социално-психологическите параметри на интереса към фантастиката и фантастичното? Какво търси едно чуждо на всякакъв религиозен мистицизм съвременно съзнание във фантастиката, с какво тя привлича един рационален съвременен интелект, стабилно опряното върху науката модерно светотношение? Отговорът на подобни въпроси налага да се проследят ония социално-психологически фактори, които поддържат многовековната традиция на фантастичната литература. Той изисква анализ на феномена създаване и потребление на фантастиката, доколкото основните естетически параметри на фантастич-

ното, обликът и формата му, вярата или неверието в истинността му са функция на социалното съзнание, което произвежда и консумира фантастиката. Диференцирана от социално-психологическо гледище, фантастиката се обособява в три основни категории: фолклорно-митологична, религиозно-сакрална и литературна. Подобно разграничаване изразява историческото движение и изменчивост на жанра, представя мутациите му в тяхната връзка с историческия субстрат и социалното възприятие, което се мени с течение на времето. Откритите основни типове фантастика обслужват съвършено различни в социално-историческите си координати форми на общественото съзнание, поради което всеки отделен тип представлява относително автономна художествена система в рамките на обобщаващата ги глобална категория фантастика. Фолклорно-митологичната и религиозната фантастика например освен чисто естетическите си функции изпълняват и ролята на онтологични системи, на всеобщ модел на света. Литературната фантастика обслужва едно модерно рационално съзнание, което изключва възможността да бъде възприемана като обективна в онтологичен смисъл. Тя е само атрактивно-игрова, нормативно-утопична, условно-обобщаваща или декоративно-стилизираща. Естествено фолклорната, религиозната и литературната фантастика не са разделени помежду си с китайска стена. Това потвърждава самата литературна история, разкриваща неоспоримите им генетически връзки.

Раждането, животът и смъртта на фантастичния образ са свързани с една голяма и стара като света човешка мечта — да се надмогнат границите, наложени ни от самата природа, да се достигне недостижимото. Най-старите фантастични жанрове — митът и вълшебната приказка и ултрамодерната фантастика на XX в., научната фантастика — са в някакво principiно семантично единство, имат обща психогенетична основа, отнасят се към един и същ колективен архитипален психически феномен — амбицията на човека да надхвърли себе си, да преодолее бариерите на физическата и биологическата си ограниченост във времето и пространството. За героя на вълшебната приказка няма нищо невъзможно. Сам или протезиран от феи, добри духове и вълшебници, с помощта на магически заклинания и разни вълшебства той прелита от горната земя в долната, побеждава страшни чудовища, става невидим, превъплъщава се в други човешки същества, възкресява мъртъвци. Аналогични са възможностите на героя в научната фантастика. В нея срещаме почти всички познати приказни чудеса, само че вече „научно“ мотивирани. Сега те са легализирани като дело на някакъв гениален изобретателен ум, узаконени са като респектиращи постижения на някаква свръхмощна техника или „неизвестна“ нова наука. Модерната научна фантастика е безкрайно далеч от наивния анимизъм на мита и приказката, които използват света с духове и призраци и върху всичко това градят „техниката“ на вълшебствата и магията. За разлика от далечните ѝ праформи тя е напълно чужда на мистичното и трансцендентното. Поела отговорната роля на преден разузнавателен отряд на познанието, научната фантастика осигурява най-голям простор на въображението, освобождава мисълта от сковаващата еднолинейност на традиционализма, провокира „безусловните“ аксиоми в науката, релативизира „окончателните“ истини в нея. Тя демонстрира богати футурологични възможности — изследва вариантите на бъдещето, строи предполагаеми модели на живота и научно-техническата въоръженост на утрешното човечество, дава зрим образ на мечтата за идеалното общество. Прогностичният потенциал на съвременната фантастика се разгръща в многобройните, разположени някъде между литературата и социологията утопии и антиутопии. Техен далечен предшественик са ония вълшебни приказки, които крият определен социален подтекст в повествуването за необикновеното царство, където земята ражда по няколко пъти в годината, а хората не познават бедността, болестите, старостта и умората.

Фантастичното представя себе си най-отчетливо като функция на изконния човешки стремеж за еманципиране от природните и социалните окови. Но това не е единственият импулс, който поражда фантастиката и я прави обект на съзнателно търсене и интерес. Мечтите за надмощие над природата и пророческите социални визии за бъдещето са специфични семантични полета, универсално-постоянни знакове на определени жанрови форми фантастика — вълшебната приказка, научно-техническата фантастика, утопията и пр. Редом с тях обаче съществуват и приключенска, и атрактивно-развлекателна, и хумористична, и сатирична фантастика, където нереалното е с друг генетичен код, явява се естетическа рефлексия на друг тип социално-психологически и емоционални импулси. Очевидно емоционално-психологическата основа за появата на фантастичното е твърде сложен и неединен, вътрешно диференциран духовен комплекс. В приключенско-авантюристичния жанр например се търсят потенциалните възможности на фантастичното да възбужда нервите, да държи в постоянно напрежение вниманието, доколкото с характеристиката си на загадъчно и странно, необикновено и изключително то се противопоставя на непознаващия изненадите, спокойно течащ поток на реалния живот. Така наречената атрактивна фантастика изобразява невероятното заради сензационния ефект, заради изненадата, страха, учудването или въодушевлението от срещата с него. Касае се за ярко зрелищна фантастика, в която доминира прагматичният момент, свързан с особеното хедонистично удоволствие, изпитвано при възприемането ѝ.

Фантастически още във вълшебната приказка и в утопията, но особено подчертано и в най-чист вид в школата на романтизма откриваме засилена експлоатация на фантастичната образност и като синоним на т. нар. „сън наяве“, като естетически вариант на особен психически феномен — аустичното мислене. При него фантазията, мечтателността, комбинациите на асоциации, приятните въображаеми преживявания се определят изключително от вътрешни стимули. Фантастиката и фантастичното идат да компенсират житейската неудовлетвореност и незадоволеност на индивида, предлагайки бягство в страната на илюзиите, на бляновете и красивите химери. В сходна светлина немският учен Ю. фон Шайд¹ вижда социално-психологическата функция на модерната Science Fiction, която жадно поглъща масовият читател на Запад. Той сравнява положението на такъв читател с положението на приемащия наркотици и счита, че може да се сложи знак за равенство между сънуването наяве, халюцинаторните видения на един наркоман и ирационалните светове, които моделира фантастът. Опора за подобни изводи Шайд намира в концепцията на Фройд за ролята на подсъзнателното начало в психическите процеси. Проблема за фантастичното и трансформацията му като Unheimliche — тайнственото, загадъчното, необяснимото — Фройд² засяга в един анализ на Хофмановите разкази. Той поддържа тезата, че писателят-фантаст предлага на читателя да изживее един сън наяве — нещо, което не е позволено на възрастния човек и което според него се явява ерзац на детската игра. Във фантастичната литература, твърди Фройд, човек може да се наслаждава на фантазиите си без срам. Щастливият според него не фантазира никога. Фантазира само незадоволеният.

Търсейки социална функция на фантастиката, и Цв. Тодоров³ се връща към Фройд и психоанализата. Той обяснява твърде популярните през XIX в. фантастични истории за призраци като форма за контрабандно внасяне в литературата на такива теми (психопатологични прояви и всякакъв род перверзии), чието легално интерпретиране е обявено за табу от цензурата на обществения морал и личната нравствена съвест на писателя.

¹ J. Scheidt. Tiefenpsychologische Aspekte der Science Fiction. München, 1972.

² S. Freud. Gesammelte Werke. London, 1940.

³ T. Todorov. Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt, 1975.

Привържениците на архитипалната критика също виждат във фантастиката канал за оттичане на невротични изживявания и психотравми. Те я разглеждат в релацията ѝ спрямо твореца и спрямо реципиента и я определят като носител на регресивни тенденции. С термина „регресивност“ тук е обозначен душевен процес, при който човек се връща към повече присъщи на ранното детство възприятия, начини на мислене и поведение. Като други възможни модификации на регресивността се сочат виденията на душевно болните и наркоманите, психическият свят на т. нар. „примитив“ и пр. Цитираният вече Ю. фон Шайд например квалифицира фантастичното като изображение на подсъзнателното и приема, че писателят-фантаст се бил оставял във властта на автономната творческа сила на това подсъзнателно. Очевидна е крайността на подобно твърдение. Големите класически образци на фантастичната линия в литературата са най-убедителното доказателство, че художествено-фантастичното винаги се твори под контрола на разума. И най-смелите фантастични построения в „Гаргантюа и Пантагрюел“, в „Пътуванията на Гъливер“, в „Шагреновата кожа“ или „Нос“ са подчинени на някаква направляваща философска идея, осмислени са от гледна точка на някаква водеща интелектуална концепция.

Известно рационално зърно крие единствено онзи момент от постулатите на повлияната от фройдизма и юнгианството психология на фантастиката, който отчита художествено-фантастичната образност като възможност да се „обективират“ психически феномени. Действително фантастичният образ носи и потенциалната способност да материализира в конкретни образи сложни, трудно назовими емоционални импулси и психически рефлексии. Той може да материализира, да превръща в зрими, нагледни образи тайните движения на човешката душа, динамиката и драматизма на борбата на противоположни начала в нея. Една блестяща поредица шедеври на т. нар. психометафоризираща фантастика в европейската класика потвърждава това: „Еликсирите на дявола“ на Хофман, „Невероятните приключения на Петер Шлемел“ на Шамисо, „Шагреновата кожа“ на Балзак, „Портретът на Дориан Грей“ на Уайлд. Свеждането на латентните значения на фантастичните художествени конфигурации единствено до литературното регистриране на болезнени психически изживявания на авторовото „аз“, разглеждането им като симетрично отражение на неврастенични деформации у твореца обаче е вече крайно опростителско отношение към съдържателната същност на художествено-фантастичния образ, пределно стесняване на богатата му полисемия. Такъв подход към фантастиката неизбежно води до абсурдната и комична алтернатива на нея да се гледа като на литература, създавана от неврастеници за неврастеници.

По-голям интерес заслужава тезата на Фройд за фантастичното художествено произведение като ерзац на детската игра. Но това не е докрай оригинална, лично негова теза. Още Кант в „Критика на съзнателната способност“ изтъква наличието на общ психически момент, свързващ изкуството и играта: „Както при играта, така и при възприемането на изкуството едновременно вярваме и не вярваме“;⁴ „В една игра участва възприемащият всеки вид изкуство въобще.“⁵ Фантастичното има игрова природа, доколкото игровото е качествена характеристика на изкуството въобще. Но игровото в него е тенденциозно акцентирано, нарочно заявено, манифестира се съвсем открито. Неслучайно някои фантастоведи (А. Урбан, Т. Чернишова, Х. Криспански, А. Серафимова и др.) обявяват хиперболизираното игрово за дефиниращ жанра негов основен признак.

Колкото по-трезв и рационален става нашият технизиран свят, колкото по-трезв и разумен става съвременният човек, толкова по-актуална става фантастиката. Трансформиран като атрактивно-зрелищен или дръзко визионерен,

^{4, 5} E. Kant. Kritik der Urteilskraft. Berlin, 1968, S. 465.

игровият произвол в нея е търсен от едно уморено от конвенционалността и разумната умереност на заобикалящия го свят съзнание. Фантастичното с характеристиката си на игрово е художествен адекват на някакъв общочовешки стремеж, на някаква вътрешна необходимост у възрастния понякога да прекрачва барьерите на здравия разум и строгата логичност, за да се потопи в поетичната стихия на ексцентричното детско светоотношение, което презира баналните логически аксиоми и с охота се впуска в мислени експерименти с аналогичното, невероятно и невъзможното.

Да рекапитулираме резултатите от нашия кратък преглед на нелитературните фактори, които стимулират появата на фантастичното: широкият диапазон на социално-психологическата ѝ функционалност представя фантастиката веднъж като художествена трансформация на древната човешка мечта за пълно надмощие над природните стихии (вълшебната приказка и техническата фантастика), втори път като естетизиран модел на представата за идеално устроена държава (утопията), трети път като предназначен да развлича и забавлява, блестящ фойерверк от дръзки приумици на артистично авторово въображение (в атрактивната, зрелищната фантастика) и накрая като своего рода литературен наркотик срещу житейска неудовлетвореност, като компенсатор на недостигащи в реалния живот силни усещания (фантастичното у романтиците, демонологичната и приключенско-авантюристична фантастика на XIX и XX в.).

2. СТРУКТУРНИ АСПЕКТИ НА ФАНТАСТИЧНАТА ОБРАЗНОСТ

Фантастика и фантастично имат същата етимология като фантазия. В гръцката митология Фантаз е богът на съня, който насън преживява приятни неща. Оттук гръцкото „*φανταστική*“ — „изкуство да си въобразяваш“ и английското „*Fantasy*“, означаващо „мисъл за нещо, което в живота няма да срещнем, няма да видим с очи“. Още етимологията на словесното ѝ обозначение насочва към нерелативния характер на фантазията. Българското „фантазия“ в сравнение с английското „*Fantasy*“ има по-сложна семантика. Употребява се като синоним на различни психически феномени: въображение, измислица, фикция, фантасмагория. В литературната наука най-често се идентифицира с въображение. В „Психология на литературното творчество“ проф. М. Арнаудов разграничава въображението-памет от чистото въображение: „Срещу... въображението-памет стои чистото въображение... с неговата способност да изнамира един нов опит.“⁶ Глава VI на студията фактически набелязва основните пунктове за опозиционно противопоставяне на пасивно-репрезентативното и комбинаторно-активното художествено въображение. Възможност за вътрешновидово нюансиране на последното поддържа Г. Леман, един от най-авторитетните източноевропейски изследователи на психологията на творческия акт. Във „*Phantasie und künstlerische Arbeit*“ той отбелязва, че същността на художественотворческата фантазия е не в репродуцирането, а в изобретяването, изнамирането, измислянето на образи. Към всяко изследване върху творческата природа на фантазията Г. Леман предявява изискването да дава отговор на въпроса: „Съответствува ли дръзкият пейзаж на въображението, на фантазията на нещо в материалната действителност или във фантазията е възможно всичко, което е реално невъзможно?“⁷

Съобразно с крайния художествен продукт, в зависимост от естетическия резултат от творческия акт бихме могли да диференцираме три основни типа художествено въображение:

⁶ М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1965, с. 226—227.

⁷ G. Lehmann. Phantasie und künstlerische Arbeit. Berlin, 1966, S. 96.

1. Репрезентативно въображение („въображение-памет“ — М. Арнаудов) — способност да се възпроизвежда образът на нещо, което в определен момент не се възприема чрез органите на сетивата. Изявява се в мемоаристиката и в някои художественопублицистични жанрове — очерк, репортаж.

2. Комбинаторно-активно въображение от първа степен — способност в прекомбинирането на познати факти да се градят фикционални конструкции, емпирично правдоподобни във формалния си облик, но без свой конкретен прообраз в действителността. Способност да се моделира образ на нещо несъществуващо, но вероятно и възможно, аналогично на реалното. Изявява се в реалистичната литература.

3. Комбинаторно-активно въображение от втора степен — способност да се съчетават реално несъчетаеми елементи, да се моделира образ на несъществуващото, т. е. невероятното, невъзможното, недостъпното за сетивния опит, алогичното. Битува във фантастиката.

Продуктивните възможности на репрезентативното (споменното) въображение са ограничени само в рамките на произволното подражание, функцията му е да бъде явна картина или рефлексия на житейския факт. То е репродуктивен психически феномен и затова лежи в основата на документално-публицистичните жанрове. Комбинаторно-активното въображение гради измислени, съществуващи само в представния свят на художника образи, лишени от конкретен житейски прототип. Тези образи могат да бъдат правдоподобни — тъждествени на действителността, пресъздаващи я във „формите на самия живот“, и неправдоподобни — нетъждествени на формите на живота, имащи характер на съзнателно отстъпление от обективната външна картина на света, от обичайните връзки и съотношения между нещата, от привичния им облик, мащаби и т. н. Фантастиката и фантастичното са плод на свободно опериращо с жизнения материал, еманципирано от нормите на емпиричното правдоподобие, волно асоциативно художествено въображение. Екстравагантно и необуздало, то създава образи, чужди на натуралистичната отражателност, несъществуващи сетивно, несъответстващи на действителността. Следователно първият безусловно налагащ се родов признак на фантастиката е антономията ѝ спрямо реалността.

Фантастиката е функция на творческата активност на художественото съзнание, способно да сплავи качествено разнородни предмети и явления, да деформира познатите пропорции на нещата, премествайки измеренията им в границите на невероятното. В деформацията, сплавяването или синтеза са заложени сложните механизми на връзките между съставящите художествено-фантастичния образ елементи от различен род. В един от най-популярните му аспекти въпросът за структурата на такъв образ се свежда до откриване на възможните варианти и модификации на тия връзки. От структурална чисто технологическа гледна точка се открояват два основни типа фантастична образност: такава, която възниква в резултат на художествена деструкция и прекомбиниране на природните форми и следователно няма свой конкретен житейски аналог, и такава, която е плод на особено акцентирание (подчертаване) на определени същностни черти на изобразявания обект, водещо до художествената му деформация, до преобразяването му в нещо житейски невероятно и невъзможно. Във втория случай се касае за преднамерена неадекватност на отражението — образ спрямо неговия конкретен житейски прообраз.

Художествената експлоатация на *фантастиката на комбинирането* (въображаеми, мислено-експериментален синтез на реално несъединими предмети и явления от материалната действителност) е позната още на предлитературните жанрове — мита и вълшебната приказка. Те утвърждават основния арсенал от структуриращи прийоми, върху чиято основа се градят фантастичната образност: аглутинация — съединяване, съчетаване, синтез на разнородни субстанции;

антропоморфизъм — очовечаване на вещи, животни, растения; дезантропоморфизъм — зооморфизъм, фантастични превращения; обективирание на психически феномени — материализиране на вътрешни преживявания на човека, на неговите желания, страсти, страхове и надежди в конкретно-сетивни образи — материални тела, физически явления и др. Органичната цялостност на формираните по принципа на комбинирането фантастични образи не е резултат на простото механично съчетаване на разнородни същности. Тя се постига в пълното формално и семантично взаимопроникване на съставните им елементи, при което се ражда качествено ново нагледно смислово единство, нова формална и съдържателна същност, ново знание.

Митологията на всеки народ е неизчерпаем извор на фантастични образи, създадени по метода на *аглутинацията*. Тук спадат митичните същества от типа на сфинксовете, кентаврите, сирените и русалките, невероятните чудовища, ангелите и демоните на различните религии и т. н. Към същата технологическа рецептура прибавя и модерната научна фантастика, когато портретува ландшафта, флората и фауната на една непозната планета или когато скицира външния облик на предполагаемите извънземни същества. Колкото и странни и невероятни да изглеждат на пръв поглед (в отговор на амбицията на писателя-фантаст да изгради у нас впечатление за нещо, за което е почти невъзможно да се мисли в земни измерения, да се обхване със земни представи), образите на космическите същества и пейзажи в последна сметка се оказват продукт от монтаж и сцепление на познати земни субстанции. Нека си припомним марсианците на Уелс, лилавите цветя на Кл. Саймак и мислещия океан на Лем. Литературната матрица, по която в научната фантастика се моделират роботът, изкуствено синтезираният човек или мутантът, също оперира с прийоми на аглутинацията и следователно е модерен вариант на стари приказномитологични образци. Достатъчно е да споменем човека-амфибия Иктиандър и летящия човек Ариел на Ал. Беляев, или странната симбиоза между формите на паяка, октопода и един безпогрешен, свръхмошен интелект, която представляват роботите на Л. Дилов.

Антропоморфизмът (персонификацията, очовечаването) като способ за изграждане на фантастични конструкции генетически е свързан с древните анималистични вярвания, според които предметите и явленията в природата притежават душа. Подобни вярвания имат своите социални и културно-исторически корени в най-разнообразните езически култове, обожествяващи различни животни, растения и природни сили, на които в духа на древните представи за единството на човека с окръжаващия го мир примитивното съзнание приписва човешки черти, преживявания, страсти. Тоталното експлоатиране на персонификацията в митологията и суеверно-мистичното фолклорно мислене е функция и на недостиг на абстрактни понятия, поради което логическият анализ в тях се осъществява с помощта на конкретни предмети, „способни да приемат знаков, символически характер, без да губят своята конкретност“⁸. Съвременните фантастични конструкции, изградени върху принципа на персонификацията, независимо от новата си семантична и стилистична характеристика в чисто технологически аспект следват познатата митологична схема, възникват в резултат на дифузиране на духовно-човешко съдържание в предметите и явленията от останалата жива или нежива природа или като очовечаване на абстрактни понятия. В поетиката на модерната белетристика антропоморфната фантастична образност има свой периметър главно с възможностите за оригинални пластични решения, които тя предлага, и най-вече с богатата асоциативност на подтекстовите внушения, с поетичната експресивност на един фолклоризиран предметно-конкретен стил, в който доминира архаична национална символика.

⁸ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 165.

При антиномията на антропоморфизма с *дезантропоморфизъм* човешкото губи специфичната си обособеност и определеност, изравнява се или се разтваря в другите форми на природата, превъплъщава се в тях, претърпява фантастични метаморфози. Най-широко експлоатираната в литературната разновидност на дезантропоморфизма е зооморфизмът, при който животински облик и качества се приписват на човешки същества. Подобни художествени конструкции се използват за нуждите на сатирата, където съзнателното гротесково принижаване на човешкото до животинското придава изключителна сила на художественото изобличение. Арсенала на фантастичните конструкции, изградени върху принципите на дезантропоморфизма, обогатяват ония фантастични образи, в основата на които лежи някакво фантастично превращение (фантастична метаморфоза). Общата парадигма на подобни превращения изглежда приблизително така: в дъсега си с някаква външна сила (иррационално-мистична в митологията, вълшебна в приказките, псевдонаучно мотивирана в научната фантастика) героят губи човешкия си образ, превръща се в животно, предмет или растение, превъплъщава се в друго човешко същество. Митологично-фолклорна по произход, парадигмата „фантастично превращение“ се оказва небивало устойчива срещу ерозията на времето, способна на рядко художествено дълголетие. Адаптирана към нови художествено-естетически системи можем да я открием и в модерната литература на XX в.: в съвременната литературна приказка — „Приказки по телефона“ на Дж. Родари, в научната фантастика — „Марсиански хроники“ на Бредбъри, „Да откриеш себе си“ на В. Савченко, в произведенията на модернизма — „Метаморфоза“ — Кафка, в митологизираната латиноамериканска романистика — Маркес, Карпентьер. . .

Още предлитературните жанрове — митове, приказки, легенди и балади — дават ярки примери за *материализация на духовни стойности* и вътрешни импулси в конкретни, сетивни образи. В блестящата плеада на олимпийските божества Аполон, Ерос, Атина, Арес, Афродита и пр. откриваме красиви поетични символи на духовно-човешкото. Литературната история също свидетелствува за особен вид експресивна проза, съдържаща своеобразен психологизъм като функция на особена фантастична образност, опряна върху обективизацията на вътрешния свят на човека и неговите проблеми в зрими, сетивни образи. Емоциите в тяхната динамика, драматичните вътрешни изживявания, афектите и страстите търпят фантастични преобразования, превръщат се в явления и форми от реалната действителност. Такъв метафоричен смисъл имат образите на трите вещици в „Макбет“, олицетворяващи драмата на героя, разкъсан от неразрешими противоречия; Гьотевият Мефистофел, материализиращ второто „аз“ у човека, духа на скепсиса и съмнението, изкушаващите гласове на тъмните инстинкти; появяването на мъртвата графиня пред Пушкиновия Герман в „Дама пика“ като условен знак за една боледуваща съвест. . . Примерите могат безкрайно да се увеличават. Те недвусмислено свидетелствуват за фантастично, решено в психологически план като фантазия на болен ум, като пробив към дълбините на подсъзнанието — тайните страсти и желания, кризите и гърчове на нечистата съвест. Многовековната литературна традиция е разработила цяла система от устойчиви образни и тематични структури, в които своеобразието на човешката психика се разкрива със средствата и прийоми на фантастиката. Такава фантастика често прибегва до мистичното — демони, духове, призраци, привидения. Трансцендентното и спиритуалистичното тук изпълняват чисто служебна роля. Те са индикатори на особен духовен строй, участвуват в моделирането на комплицирани, нестандартни психотипове и драматично-противоречиви характери.

Нашата литература съдържа също ярки примери за експлоатация на фантастичното като символичен израз на психически стойности. А. Страшимиров, П. Тодоров, Н. Райнов, А. Каралийчев са трасирали пътя на една солидна до-

машна литературна традиция в това направление и, струва ми се, имаме достатъчно основание да приемем, че тя е обект на съзнателно съживяване и активизиране през последните години, намира се в тясна връзка с реабилитацията на правата на явната художествена условност в днешната ни белетристика, свидетелствува за преодоляване на естетическия догматизъм от култовския период. Фантастичното с особен философско-психологически и морално-етичен пълнеж, художествен еквивалент на определени духовни феномени обогатява стилово-експресивно прозата на Й. Радичков, П. Вежинов, Л. Дилов, Г. Алексиев и някои от по-младите ни белетристи. В новия роман на Вежинов „Барьерата“ например една експресивна фантастична метафора — умението на героинята да лети — позволява на автора да се приближи с финес и чувствителност на поет до лиричния, крехък и лесно нараним вътрешен мир на момичето, да разкрие романтичната му душевност, страстната му мечта да се издигне над всичко ниско, пошло, жестоко и грубо в човешките делници. Фантастичното в романа функционира като изразителна алегорична интерпретация на твърде сложното емоционално-рефлексивно светоотношение на героинята, поставено е в най-тясна връзка с един проникновен психологизъм, който е най-значителното достойнство на творбата.

Фантастиката на *акцентирането* възниква при такива крайни форми на ретуширане и изостряне на определени черти на изобразявания обект, при което художественото му отражение нарушава нашата обичайна представа за реалния му външен изглед. Иначе казано, касае се за такива крайни степени на естетическа концентрация, при които художественото изображение напуска пределите на отражателния реализъм и преминава в страната на фантастиката: схематизация, деформация и екстраполация.

При *схематизацията* се касае за такъв образен модел на нещата, който веднага ни насочва към главното и същественото в тях, към родово-видовото в съдържателното им ядро и който е разтоварен, освободен от несъществени за рода (вида) на нещата подробности на техните частни формални проявления. Схематизацията — опростяването на предметите или явленията, извеждането им в лаконична, оголваща същността им родова формула — в литературата може да даде като краен резултат фантастика. „Опростеността в своята парадоксална фаза — отбелязва А. Урбан — също става фантастика. Ако се стигне до края или началото ѝ, необикновен и зловещ ще бъде ликът ѝ.“⁹

Случаи на трансформирана във фантастика схематизация най-често са възможни при крайни форми на обобщаваща типизация, преливащи в символно извисено художествено отражение на действителността. Тенденциозното съгстяване, преднамерената еднопосочност на шрихите, напластявани около един и същ момент в характеристиката на даден герой например, обикновено са продиктувани от желанието на художника да създаде общовалидна схема, универсален модел на определен морален, социален или характерологичен тип. Но те могат да доведат и до раждането на невероятни от гледна точка на емпиричното правдоподобие образи, в случай че естетическата концентрация стигне до излизаша извън границите на реално възможното хиперболизация на отделни човешки прояви, желания, чувства, страсти. Неслучайно някои образи-шедьоври на типологизирането в класическата критико-реалистична литература, като Гоголевите Ноздров и Плюшкин или Балзаковия Гранде, изглеждат и невероятни, крият в себе си някакъв фантастичен ефект.

Акцентирането, целешо *деформация*, т. е. тенденциозно субективно изменение на реалните пропорции на нещата в процеса на художественото им пресътворяване, може да има като краен резултат фантастично преувеличение

⁹ А. Урбан. Фантастика и наш мир. Л., 1972, с. 11.

(хипербола) или фантастично умаление (литота) на действителните им количествени и качествени параметри. Като основни прийоми на фантастичната условност хиперболата и литотата си утвърждават още в мита, вълшебната приказка и героичния епос. Нека си спомним античните богове-гиганти, исполинския ръст на нашия Крали Марко, могъщата фигура на легендарния герой на руските билини Иля Муромец или ония странно малки човешки същества, нежни и крехки елфи, силфиди и джуджета, които придават поетичното очарование на фолклорната приказка, на приказките на Братя Грим, Шарл Перо и Андерсен. Историята на фантастичната литература също дава безброй примери за свободно боравене с хипербола и литота при моделирането на екзотични фантастични светове с фрапиращо необичайни пространствено-временни измерения: от несъответствията на пропорциите, от новите мащаби и измерения на предметите възникват всички странни ситуации и авантюри, които преживяват героите на Рабле, Суифт, Л. Карол, Дж. Родари. . . Накратко — художествената практика налага деформацията като една от най-продуктивните и предпочитани „технологии“ на фантастичното.

Екстраполацията (мисленото продължение на симптоматични явления от настоящето) е способ за изграждане на цялостни и завършени в себе си фантастични континууми, типичен за футурологичната фантастика, поставила си за задача да проследи по вектора на евентуалното им развитие тенденциите на съвременната действителност. Всяка сфера от живота на съвременното човечество — социална, техническа, биологична и т. н., характеризираща се с интензивно движение и промяна, може да послужи като фундамент за създаване на утопични фантастични светове, моделирани по принципа на екстраполацията. Чрез екстраполация на изменчиви и съдържащи бъдещето елементи на емпиричната действителност в научната фантастика се достига до картографиране на възможните алтернативи на утрешния ден на човечеството. При екстраполационния модел фантастични светове винаги се хвърля в очи високият коефициент на познавателния елемент, на научността. Решена в оптимистичен план, екстраполацията дава облик на един любим на фантастите жанр — утопията, облъхната от дълбока хуманистична вяра в реалните възможности на човека да изгради разумен и хармоничен бъдещ свят. На другия полюс стои фантастиката на антиутопията — естетическа концентрация на негативните страни в обществения живот, съсредоточен върху територията на едно въображаемо, нежелано бъдеще.

3. ГРАНИЦИТЕ НА ЖАНРА. ФАНТАСТИЧЕН РЕАЛИЗЪМ

На пръв поглед отговорът на въпроса, какви литературни явления обхващат термините фантастика и фантастично, е твърде лек и границите на понятието фантастично художествено произведение са добре очертани: фантастичното произведение е онова, което изобразява имажинерното, ирационалното, нереалното, света на чудесното и вълшебното, на суеверието и магията, на онова, което не ни е дадено в непосредствения практически опит, което е невъзможно от гледна точка на съвременната наука и техника или което още не се е случвало в историята. Многобройните синоними на понятието фантастично обогатяват семантичната му характеристика, придават ѝ нови оттенъци и нюанси, така че феноменът фантастика се оказва изключително еластичен, способен да обхваща Гютевия „Фауст“ и „На острова на пингвините“ на А. Франс, „Мъглявината Андромеда“ на Ефремов и „Малкият принц“ на Егзюпери, Андерсеновите приказки и „Ние, роботите“ на Азимов. Присъствието на елемента „фантастично“ обединява всички тия безкрайно далечни художествени организми. Утопия и антиутопия, психологическа и философска фантастика, фантастичен хумор и модерна фантастична приказка — неизброимите разновидности, в които се проявява фантастичното в литературата,

свидетелствуват за изключителната сложност на жанровата му природа, за богатата му вътрешнородова семантична нюансираност. Определянето на константните родови белези на фантастиката, обособяващи я от общия литературен поток, би могло да се реализира в разграничаването ѝ от антиномните ѝ емпирично-правдоподобни жанрове (симетрично отражение на реалния свят, който обитават авторът и реципиентът) или от родствениите ѝ жанрове на трансцедентното и странното.

В класическата немска философия субстанцията „фантастично“ анализира Шелинг. В студията „Конструиране на материала на изкуството“ той интерпретира фантастичното като израз на борбата на поезията с прозата („В чудесното се открива борба на поезията с прозата“).¹⁰ където прозата е синоним на реалното и действителното, а поезията на въображаемото, фикциалното. „Чудесното е чудесно — пише той — само в един раздвоен свят. У Омир всичко е чудесно, но именно поради това и няма нищо чудесно.“¹¹ Другояче казано, за Шелинг фантастичното е възможно само в опозиция с реалното. Светът на Омировите божества, на митологичното, е изотермичен спрямо действителността, съвършено отделен от нея, имащ свое „независимо съществуване“. Възприеман като недвусмислено реален и истинен в представния свят на едно примитивно съзнание, той не може да бъде чудесна, т. е. фантастична реалност. Митът за древните не е фантастика, а религия, космогония, идеология, морал и естетическа субстанция едновременно, без да бъде поотделно само първото, второто или третото. Той е едновременно и безусловна реалност, и безусловна истина. Дискредитиран в познавателната си стойност от точните науки, митът съхранява и до днес силата си в изображение на духовно-човешкото. Безразличен към мита като религия, космогония или идеология, съвременникът го възприема като художествено явление, родствено на приказката, способно да го изтръгне от баналността на ежедневието, за да го отведе в пълната с поетично очарование страна на имагинерното. За едно съвременно естетическо съзнание митът е вече фантастика — художествен терен за стълкновение на поезията с прозата, метафоризираща човешкото, красива фикция, в която се вярва условно.

„Фантастиката — пише Ю. Кагарлицки — е дете на новото време. Тя възниква, когато се преодолее синкретичното мислене, където реалното и измисленото, рационалното и духовното са неразделими. От момента, когато първоначалното единство се наруши и се разпадне на мозайка от вероятно и невероятно, точно от този момент започва да се формира фантастиката. Фантастиката възниква тогава, когато редом с вярата застане неверието.“¹² И Цв. Тодоров¹³ дефинира фантастиката чрез особената амбивалентна рефлексия на читателското възприятие, колебаещо се между вярата и неверието в реалността на фантастичния континуум. Диференцирайки го от фантастично-странното и фантастично-чудесното, той свежда чисто фантастичното до органичния кръг произведения, които поставят читателя пред невъзможността да разреши дилемата, дали се касае за ирационални или за напълно реални житейски обстоятелства. Направеният избор за рационално или ирационално обяснение на необичайното вече го анулира като фантастично и го препраща към съседните жанрове на странното или чудесното. Като отбелязва безспорни успехи в определянето на параметрите на фантастичното в психологически ракурс (с оглед своеобразната психология на възприятието му) в „Увод във фантастичната литература“, въпреки амбицията си Цв. Тодоров не успява да изведе цялостна поетология на жанра. Той фактически сам затваря пътищата си за това с един демонстративно заявен отказ да търси де-

¹⁰, ¹¹ Ф. В. Шелинг. Философия искусства. М., 1969, с. 140—141.

¹² Ю. Кагарлицки. Реализм фантастики. — Вопросы литературы. М., 1971, № 1, с. 103.

¹³ Т. Тодоров. Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt, 1975.

сигнатите на фантастичното и като особен род художествено отражение, антиномно на отражението при традиционния мимезис.

Жанрово чистата фантастика предполага фантастично, което не е разрушено от някакво рационално обяснение, но не е и изолирано в своя собствена сфера, а се намира в особено отношение спрямо вътрешния свят на читателя. У последния илюзията за достоверността на фантастичната измислица се гради по законите на игровата схема, изискващи от участниците в една игра да познават и се подчиняват на основното ѝ родово правило, изразено във формулата: „уж, че действително; уж наистина...“

Регламентирани като неин основен жанров белег, невероятното и невъзможното, абсурдното и алогичното имат напълно законно място във фантастиката. Вярата на читателя в тяхната реална екзистенция е относителна, както в играта, пълното ѝ отсъствие обаче поставя под съмнение естетическата пълноценност на фантастичната измислица. Когато вместо вживяване се появи студено любопитство, хладно рационално отношение към фантастичното построение, фантастиката и фантастичното умират. Сполучливо изградените фантастичен образ излъчва около себе си особена поетична атмосфера, осуетяваща всяка възможност за студено, аналитично разглеждане на конструктивните му елементи. Добрата фантастика предполага не обикновена занаятчийска сръчност при съчетаването на разнородни елементи в някакъв странен, необичаен конгломерат, не поставяне на рекорди в едно безсмислено състезание по ексцентричност и екстравагантност на художествените визи, а преди всичко голям поетически талант, способен да увлече след себе си читателя в някакъв-въображаем свят, в който действуват странни закони, подчинени на особена, нетрадиционна логика. Поредица от прецизно съгласувани фантастични детайли имат задачата да укрепят вярата на читателя в „реалното“ битие на такъв имажинерен свят. Едновременно с естетическите внушения за достоверността на този свят читателското съзнание непрекъснато е атакувано от сигнала за неговия нереален, илюзорен характер, доколкото подобен сигнал влиза по силата на една независеща от волята на автора художествена традиция в „субективната памет на жанра“ (Бахтин).

Фантастичното само сигнализира природата си на въображаемо, нереално, недействително, житейски невъзможно и с това разкрива себе си като антиномно на емпирично-правдоподобните жанрове, пресъздаващи действителността във формите на самия живот. Фантастичният образ съществува в условието да се възприема като фантастичен, т. е. житейски невероятен, невъзможен, не бил; възможен и действителен само в художествената си екзистенция, като условно художествено построение, като художествена игра. Логически следва изводът, че дефинитивна същност на фантастиката е експлицитно, открито заявената условна природа на ирационалната художествена образност в опозиция спрямо имплицитната, скрита условност на емпирично-правдоподобната образност в класико-реалистичната литература.

Освен към дефиниране на фантастичното с оглед отношението на съзращаващия го субект Шелинговата постановка „В чудесното се открива борбата на поезията с прозата“ провокира и към осветляване на категорията в съдържателен аспект, вътре в релацията тъждественост — нетъждественост с действителността, насочва към въпроса за естетическите параметри на т. нар. фантастичен реализъм като частна модификация на художествената условност. Разглеждана като закономерност на изкуството въобще, изразяваща степенята на дистанцираността му от действителността, художествената условност се разкрива в две основни разновидности — скрита и явна. В същите две разновидности скрита — реалистична, и явна — засилена, фантастична тя се проявява и като израз на обобщаващите възможности на изкуството, характеризира го като естетическа концентрация на житейското. При скритата (реалистична) условност

художественото обобщение не възпрепятствува създаването на жизнеподобни във формалния си облик художествени образи. Тук действа стремеж да се заличи външноформалната разлика между художествения и житейския факт, да се избегне такава деформация на облика на изобразяваното в процеса на художественото обобщение и естетическа концентрация, която би противопоставила изображение на изобразявано, художествения образ на житейски правдоподобното, реално възможното и допустимото. При фантастичния образ естетическият синтез, художественото обобщение на действителността е по-интензивно и по-откровено заявено. То се постига със средствата на явната художествена условност и е вече функция на преднамерено отдалечаване на облика и формата на избранието от облика и формата на изобразяваното. Дистанцирането на облика на фантастичния образ от облика на отразявания обект не принижавя художествената му ценност, нито пък автоматически го извежда извън пределите на реализма. То се явява специфичен за жанра фантастика естетически способ за особено акцентирано преобразуване на жизнената правда в художествена чрез ръководено пренасочване на читателския интерес от външната повърхност на нещата към вътрешната им дълбочина. Отчуждението от обективната видимост, деформацията на реалните формални нагледни неща прави фантастиката далеч по-проницателна за скритата им вътрешна същност, отколкото литературата на плоско-натуралистичното жизнеподобие. Склонността на жанра да въстава против огледално-симетричния способ за отражение на света, в който живеем, страстта му да руши привичния облик на нещата в процеса на художественото им пресътворяване е негов константен признак, носещ заряда на специфичното му естетическо въздействие. Формалната страна на реалистичния в съдържателното си ядро фантастичен образ е винаги впечатляващо неправдоподобна, ярка, оригинална. Един подтекстов пласт на художественото повествование обаче непрекъснато внушава, че външното тук има и вътрешна перспектива, съществена и дълбока, заредена с многообразни смислови потенцици, както в символа и метафората. Фантастичният образ с реалистична семантика се разполага някъде в средата между символа, метафората и алегорията, доколкото като тях е „знак за друга същност“ (Лосев). Но той не може да бъде идентифициран с нито една от тия категории сама по себе си, доколкото те всички интерферират в него като очевидно най-комплицирания сред тях организъм.

Фантастичният образ напомня код, за който е нужен подходящ ключ. Четящият фантастика, сравнен с четящия традиционно-реалистична художествена творба, изпитва допълнително интелектуално напрежение — той трябва да преодолее съпротивата на първото си впечатление за среща с някакви странни приумици на капризна авторова фантазия и да съзре зад чудноватите очертания на един фантастичен свят художествено трансформирана истината за действителността. Другояче казано, налага му се да разшифрова реалистичните смислови потенцици на условно-фантастичното. Писателят-фантаст залага на емоционално-психологическия ефект от усилието, което ще употреби читателят, за да стигне до същностните пластове на фантастичния образ, до съдържащия се в него познавателен момент. Опозицията реално — нереално в структурата на такъв образ се явява своеобразен допинг, допълнително средство за повишаване ефективността на художественото внушение. Познавателният потенциал на фантастиката е функция на родовата ѝ същност на съзнателно отстъпление от формите на действителността. Неслучайно, проследявайки проблема за фантастичното в светлината на теорията на информацията, според който най-голямо количество информация носи неочакваното съобщение, Ю. Кагарлики квалифицира фантастиката именно като такова „неочаквано“ спрямо живота в обичайните му форми съобщение, носещо богат познавателен заряд. Струва ни се обаче, че тук е необходимо да се отчете преди всичко особена природа на предлаганата от фанта-

стиката възможност за познание. Фантастичното най-малко има за цел обективната екзактност и автентизма при отражение на реалността. То създава такъв художествен модел на действителността, който е далеч от гносеологическата обективност и точността на научния модел. Тук се касае преди всичко за емоционално ангажирано познание, каквото е всяко художествено познание, внушаващо определени ценностни ориентир, предлагащо конкретни етични позиции към житейските факти. Касае се и за особена модификация на т. нар. „познание чрез отчуждение“ (Брехт). Отчужденото отражение използва за изследване на житейските явления методи, аналогични донякъде на методите на научното познание, при което в лабораторна обстановка съзнателно се нарушава привычният облик на нещата, техният обичаен порядък, като се създават условия познанието да се прояви като ново и непознато, за да се открият чистите му същности. При фантастиката се касае за вариант на такова познание, за подчертано творческо отражение на действителността, за познание, което се ражда в динамичната трансформация, а не от статичното отражение на емпиричните факти.

Фантастиката се очертава като жанр, базиращ се на творческите възможности и артистичната дързост на особен художествен метод — фантастичен реализъм, който не се ограничава единствено в интереса към емпиричното като форма или отношение. Отправни моменти при изясняване на тоя метод са своеобразно изразеният познавателен момент и повишената експресия на художественото внушение. Най-същественият признак обаче, който подчертано разграничава фантастичния от класическия реализъм и присъщия на последния обективен маниер за художествено моделиране на света, е крайната форма на игрова рефлексия на действителността, атрактивно-игровото откъсване от външните форми на реалния свят. Смелото преобразуване на природните обекти във фантастичната литература е със сложен психологически резонанс — носи радост и удоволствие от играта, от свободното формотворчество, опресняващата свежест на преживените чудеса в екстравагантните отклонения от ординерното и разумно подреденото. Реалистичната фантастика обаче е чужда на абсолютно произволното преформиране и прекомбиниране на реално-житейското. Тя предполага диалектическо балансиране на съотношенията между свободно-игровото и социално-познавателното, не оставя никаква възможност на неутилитарното, чисто игровото да надделее над реалния житейски смисъл, над художествената правда, заключена в образността. Опрятата върху метода на фантастичния реализъм фантастична литература няма нищо общо с т. нар. „чиста, въздушна фантастика“ — *Nonsenseliteratur*, напълно несъотносимата с действителността литература на безсмислицата, на неовладения творчески произвол на авторовата фантазия. Класически образци, норми, еталони на голямата фантастика са само такива творби, чиито съдържателни подтекстови значения визират сериозна морално-философска проблематика.

Към кръга въпроси, очертаващи естетическите параметри на категорията фантастичен реализъм, спада и въпросът за формите и средствата за постигане на стилистична естетичност и правдивост на фантастичното, въпросът за способите за укрепване на чувството за доверие в него. Фантастът трябва да помирява остро конфликтни субстанции — условност и естественост, факт и фантазия, реално и измислено. Налагаща доверие убедителност притежават само такива фантастични светове, в които всичко е вътрешно съгласувано, стриктно следва логиката на някакви автономни вътрешни принципи и в които реално и нереално безпрепятствено преливат помежду си. Илюзията за достоверността на фантастичното построение зависи от уменията на художника да избягва острите дисонанси, гротесковото напрежение между свръхестествените, ирационални феномени и емпиричните норми, в които те се вливат. За да се повярва на фантастичното, то трябва да се поднесе с изключителна лекота, естественост и убедителност.

Най-сериозни постижения в това отношение в нашата фантастика отбелязват П. Вежинов („Барьерата“, „Белият гушер“) и Л. Дилов („Парадоксът на огледалото“). И у двамата автори „житейският автентизъм“, жизнената пълнокръвност на фантастичните ситуации, илюзията за реалното им съществуване се стимулират и укрепват в едно прецизно проследяване на сложния духовен резонанс от остро конфликтната среща на героите — хора от нашия реален свят с нереалното и свръхестественото. Доверието във фантастичната измислица, вярата във възможността за действителна среща между герои от всекидневието и страни фигури от митичната страна на фантастиката се поддържа в изобилието от подробности и конкретни детайли, в лекотата и естествеността, с които се свързват двата повествователни плана — реалният и фантастичният, без присъствие то на единия да дискредитира и релативизира присъствието на другия. И двамата автори убеждават в реалността на фантастичното, насочвайки към емоционално-психологическия резонанс от дотъга с него. Касае се за особен психологически реализъм, който разрушава стениите на евентуалната читателска резервираност към дръзката художествена измислица.

4. ФАНТАСТИКАТА И НЕЙНИТЕ ВИДОВЕ

Водеща жанрова доминанта във фантастиката е елементът на невероятното и свръхестественото. Той дифузира в цялата художествена структура на фантастичната творба, слага отпечатък върху всички съставлящи я компоненти. В литературата от преходната област, разположена някъде между класическия и фантастичния реализъм, фантастичното има само сепаративни — изобразителни или изразителни функции. В жанрово чистата фантастика то е едновременно и главен способ за образно моделиране и основа, същност на предметно-тематичното ядро — проповядва се някаква фиктивна онтология, предлага се някаква квазинаучна идея, дава се художествен модел на някакъв имажинерен свят, който се твърди за реално съществуващ. В разглеждания случай фантастичното е обединяващ стожер, който организира структурата и гарантира жанровото единство на художественото произведение. Мястото на реалистичното тук е ограничено, ролята му е редуцирана, съсредоточена в изследване на човешките взаимоотношения и реакции.

Ако в пределите на съдържателната фантастика фантастичното е материал, обозначаващо, в рамките на формално-стилистичната то е инструмент, обозначаващо, изпълнява помощна, служебна роля. В този случай фантастиката пронизва само отделни външноформални пластове на художествената творба, не засяга тотално нейната естетическа природа, а само единични структурни звена, отделни ситуации, образни и пейзажни зарисовки и т. н. В тая си модификация фантастичното функционира главно като декоративно-орнаментален елемент. Неслучайно Хегел говори за фантастичното като особен род художествена инкрустация. Формално-стилистичната фантастика участва в изграждането на т. нар. синтетични жанрове, в които са успоредни фантастични и реалистични изобразителни планове (отделни произведения на Балзак, Мопасан, Кафка, Булгаков). Реално и фантастично, вероятно и невероятно тук не са в отношение на безконфликтно съседство. Те контрапунктно се противопоставят едно на друго, повишавайки енергетичните показатели на художественото внушение.

Обобщаващата равностетка на засегнатите дотук проблеми налага извода за особената, дуалистична природа на фантастичното, изразена в свойството му да се проявява като жанр и като функция, т. е. като предметно-съдържателна и като формално-стилистична категория.

Една отдавна утвърдена в литературознанието практика разделя жанрово чистата (предметно-тематичната) фантастика в две основни категории: научна

и ненаучна фантастика. Съответните термини в западното литературознание са „Science Fiction“ („Саенс фикшън“ — „научна измислица“) и „Fantasy“ („Фантази“ — „фантазия“). Диференциращ критерий при обособяването на двете жанрови форми е видът на фантастичното, което дава външния облик на образността: магико-демонологично, мистико-спиритуалистично, приказно-чудесно или атрактивно-игрово в ненаучната и „научно“ мотивирано в научната фантастика. В книгата си „Карта страны фантазий“ Г. Гуревич¹⁴ обявява за *ненаучна фантастика* оная, в която необикновеното се твори от свръхестествени сили — дяволи, призрци, вампири, русалки — и изрично подчертава, че мистичното обособяване на фантастичното в такава фантастика не я препраща автоматически към чисто метафизичната литература, доколкото идеологическата граница между реалистичното и антиреалистичното изкуство е в зависимост не от произхода на образността, а от позициите на автора. Американският професор Д. Сувин определя ненаучната фантастика като „жанр, който се занимава с контрабандно внасяне в емпиричния свят на закони, противостоящи на познанието“¹⁵. В интерпретацията на друг американски учен, Л. Картър,¹⁶ ненаучната фантастика („фантази“) е разказ за чудеса, които не принадлежат нито към реалния, нито към трансцендентния свят. „Фантази“ се пише за възрастни, за да раздвижи въображението им. Фантастичният елемент в нея е съставна част от един реален свят, но не на тоя, в който живеем, а на някакъв условен художествен свят, където магията е нещо напълно естествено и закономерно.

Предложената от Г. Гуревич дефиниция на ненаучната фантастика („жанр, в който необикновеното творят свръхестествени сили“), при все че максимално разширява диапазона ѝ, включвайки в него древния мит, вълшебната приказка, легендата и преданието, все пак страда от известна ограниченост, доколкото извън обсега ѝ остава модерната фантастична проза, където без никаква нарочна мотивировка, без уговорката „ирационално-трансцендентно, магико-спиритуалистично“ реално и нереално свободно преливат помежду си. Определенията на Л. Картър и Д. Сувин ограничават ненаучната фантастика само в съвременната ѝ модификация като „фантази“, в техните трактовки — разказ за необичайното, което „противостои на познанието“ (Д. Сувин) или е съдържание на един паралелен на нашата действителност имажинерен художествен свят (Картър). Понятието ненаучна фантастика в предлаганата от нас жанрова формула е с по-широки граници, достатъчно еластични, за да обхванат модерната фантастична проза и нейните фолклорно-митологични предшественици — мита, приказката, легендата и преданието. В един абстрактен, пределно обобщаващ план съвременната ненаучна и фолклорна фантастика могат да се изравнят до жанр, моделиращ художествени светове, в които имажинерното, невъзможното и недействителното (плод на волна фантазна игра на художника или дело на трансцендентни сили) е напълно равноправно с възможното и действителното.

Определеното на иманентните белези на *модерната фантастична проза* би могло да се реализира в разграничаването ѝ от родствениите ѝ жанрове на фантастично-странното, вълшебната приказка и научната фантастика. Модерната фантастична проза изключва от жанровия си обсег разказите за необикновени приключения и авантюри, които в крайна сметка се демистифицират като сън, халюцинация, илюзия на сетивата, уловка. При нея не са в сила модалните форми „уж“ и „като че ли“, които дискредитират фантастичното като привидно и неистинско и го девалвират до странно, но обяснимо. Тук няма събуждане от сън или хипноза, нито разобличаване на хитра трикова игра, които да обяснят чу-

¹⁴ Г. Гуревич. Карта страны фантазий. М., 1967.

¹⁵ D. Suvin. Zur Poetik des literaturischen Genres Fiction. München, 1972.

¹⁶ L. Carter. Imaginary Worlds Ballantine books. New York, 1973, p. 6.

дото като нещо, което не се е случвало въобще. Чудото в модерния фантастичен разказ е истинно и реално. То съществува дори когато никой не го възприема, явява се като част от екзистенциалния човешки свят или е основна закономерност на една надредна действителност, която претендира да е толкова реална и истинска, колкото нашият собствен свят. Както в приказките, тук чудесното ни най-малко не удивлява героя от плът и кръв. Той го възприема като нещо съвсем естествено, напълно в реда на нещата. Радичковият герой например не намира нищо странно в това, че тенец върши домашната му работа, че го заговаря лисица, и т. н. Безспорните сходства на съвременната фантастика със старата вълшебна приказка не обезсилват съществуващите между тях различия. Приказката например живее изцяло в света на чудесното и вълшебното, а в модерния ѝ вариант — фантастичния разказ — реално и нереално изравняват правата си, фантастичната измислица е проецирана върху екрана на житейската действителност. Темпорално ненаучната фантастика е винаги конкретно локализирана и не познава абстрактно-неопределеното минало време на фолклорната приказка. Тя е чужда и на психологизма на архаичния жанр. Героите ѝ са психологически уплътнени. Те са образи-характери, а не образи-схеми.

Ненаучната фантастика не търси никаква псевдонаучна мотивировка за легализиране на фантастичната измислица. Фантастичното в нея само свидетелствува, само доказва себе си, влизайки в конвенциите на жанра като определящ негов код. Специфично за модерната фантастична проза (Кафка, Вонигът, Маркес, Булгаков) е свободно-игровото прекомбиниране на реалните житейски форми, моделирането на имажинерна действителност, логична и завършена в себе си и същевременно успоредна с нашия реален свят, с открити към него граници.

Жанрът *научна фантастика* е тъждествен на ненаучната фантастика в опозицията ѝ спрямо класико-реалистичните жанрове. От нея го отдалечава специфичната му социална функция, особеното му отношение спрямо научното познание. В научната фантастика има твърде много фантазия, но малко от онова фантастично, което съответствува на ирационалното, на неконтролираната от разума безсмислица, на екстравагантното формотворчество, защото тя е жанр, в максимална степен зависим от логиката и науката. Науката стимулира научната фантастика. Тя оправдава и най-волната фантазна измислица в нея. В научната фантастика винаги се касае за научно мотивирано фантастично. Друг е въпросът за реалната научна стойност на подобна мотивировка, за съотношение между съдържащите се в нея достоверни научни аргументи и свободно-фантазните им достроявания от автора. Всички основни спорове около жанровата специфика на научната фантастика се свеждат именно до това: доколко, в каква степен е позволено на фантаста да продължава и доразвива експериментално-игрово един научен факт, една научна хипотеза. Има ли той право на пълна автономия от реалните научни достижения и закономерности във фантастичните си допускания. Двете крайни решения на подобна дилема са еднакво погрешни. Определянето на стриктността, на пълната толерантност спрямо науката като основно изискване към научната фантастика фактически я поставя в подчинено положение спрямо точните науки и социологията, препраща я към жанра на т. нар. популяризаторска фантастика, свежда я до естетизирана научна теория или до художествено оформена футурология. Отношението към научната фантастика като жанр, който отморява и разтоварва от рационалната правомерност на строгите научни дисциплини, като възможност за най-фриволно боравене с научни закони, на практика я приравнява с ненаучната фантастика. В такива случаи съществува реална опасност у читателя да се изгради превратна представа за научните закономерности, да му се внуши мистично отношение към науката и техниката. Големите съвременни образци на научната фантастика — романите на Ст. Лем, А. Кларк, братя Стругацки, А. Азимов и др. — органично съчетават чистата фантазия и коректно отнасящото се към научната истина образователно ядро. Това са творби,

които стоят на висотата на съвременната наука и не допускат художествената измислица да деформира и изопачи научнотеоретичните постановки.

В книгата си „Homofuturus“ В. Грааф търси жанровата специфика на научната фантастика в релацията ѝ спрямо науката: „Научната фантастика е форма на спекулативна проза, която с научни или псевдонаучни средства дава облик на невъзможното от съвременна гледна точка. При това в добрата научна фантастика спекулациите са видимо съобразени с модерната природонаучна картина на света.“¹⁷ Съветският учен А. Ф. Бритиков¹⁸ дефинира научната фантастика от друга гледна точка. Изхождайки от предметно-съдържателната ѝ същност, той я определя като художествено изображение на научно-индустриалната култура и взаимодействието на научно-техническия прогрес с човека. Идеологически нюанс в жанровата характеристика на научната фантастика внася В. Чумаков: „Не всяко отношение към научно-индустриалната култура (с отношението на човека към предметите на материалната култура могат да се занимават социологията, техниката, естетиката и т. н.), а само идеологически заинтересовано отношение може да стане обект на научната фантастика като художествено явление.“¹⁹

Неантагонистичните взаимоотношения в комбинацията научнофантастично и откровената идеологизация на релацията човек — наука могат да се приемат като основни, дефиниращи жанра научна фантастика негови признаци, определящи го в предметно-тематичен и в социално-психологически аспект. Така изразена, научната фантастика разкрива същността си на жанр, който се опитва да прогнозира техническите, социалните, физиологическите или психологическите последици от едни или други научни открития. Вътре в рамките на жанра най-удобна е класификацията с оглед науката, към която е насочено фантастичното: космическа, техническа и социална-ориентирана фантастика. Естествено тук са възможни най-различни преходи и връзки.

По-комплицирана е естетическата характеристика на *хумористичната и сатиричната фантастика*. Типично за тях е отсъствието на солидно защитена аргументация и мотивировка на фантастичното. Условната му природа се демонстрира съвсем открито. Ироничното отношение към нереалното го разколебава като възможно и истинно и извежда на преден план подтекстовите му, алегорични значения. Различни форми на гротеската и пародията (травестията) осигуряват типичния за жанра ефективен способ за разкриване на човешките слабости, вирирани отстраня, от дистанцията на някаква необичайна и необикновена гледна точка. Фантастичните събития и герои, ситуирани в миналото или в далечното бъдеще, облечени в старинни одежди или в екзотични костюми на извънземни цивилизации, винаги притежават някакъв актуален вътрешен смисъл, съдържат определен изобличителен заряд. В потвърждение на това нека припомним една блестяща сатирична поредица: Гоголевия „Нос“, „Един янки в двора на крал Артур“ на М. Твен, „На острова на пингвините“ на А. Франс и „Космически комедии“ на Итало Калвино.

* * *

Фантастиката е жанр с многовековни традиции, жизнен и динамичен, с граници, открити за непрекъснати трансформации и промени. Перманентната мутация на жанра осуетява всеки опит за всеобхватно и категорично дефиниране

¹⁷ V. Graaf. Homofuturus. Hamburg, 1971, S. 12.

¹⁸ А. Бритиков. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970.

¹⁹ В. Чумаков. Научная фантастика и ее виды. — Вестник Московского университета, 1974, № 2, с. 71—72.

на същността му, предварително обрича на неуспех амбицията за педантично строго и категорично очертаване на неговата поетология. Но ако това е невъзможно, както са невъзможни всеобхватните дефиниции въобще, то напълно възможно е изследването на най-общите естетически принципи на фантастичното, на неговите структурни механизми и на вътрешножанровата му еволюция, следваща промените в общественото съзнание, в системата на мислене и световъзприемане. Съвременната литературна фантастика израства върху богатите традиции на народния мит, приказката, легендата и преданието като тяхно естествено продължение, без да крие своя откровен афинитет към утвърдените от тях образни сюжетни стереотипи. Съвършено други са обаче нейната функционална насоченост и социалната ѝ роля. Впрочем въпросът за приликите и отликите между двете крайни точки върху твърде широката жанрова амплитуда на фантастиката — фолклорната и литературната фантастика — би могъл да бъде предмет на отделно, самостоятелно изследване.