

ВЪЗПРИЕМАНЕ (РЕЦЕПЦИЯ) НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУРА

Пантелей Зарев

АКТИВНОСТТА НА ЧИТАТЕЛЯ

В общата система на литературата се открояват три главни компонента: писател — произведение — читател (рецепиент). Текстът на произведението „очаква“ читателското съзнание, читателската рецепция, за да се възбуди и оживи. Това налага рецепцията да се изучава, както се изучава и творческата личност или историческото битие на литературата.

Читателят е провокиран при възприемане на художествена творба: той съзерцава образите, разсъждава по въпроси, повдигнати от тях, изживява чувства — чужди и свои нови. Той се включва цялостно в този процес, като текстът се оказва „посредник“ между читателското съзнание и онова, което е вложено в творбата и което може да се възсъздаде чрез въображение, чрез чувства, интелект и личен опит. Процесът на възприемане е не механичен, а творчески. Това е предпоставено освен от образната система, която трябва да се възсъздаде, но и от *апелативността* на художественото произведение. Няма произведение, което да не апелира към нещо. Ответната страна на този апел е читателското съзнание. Неговата заангажираност като възпроизвеждащо и мислещо определя и пълнотата на художественото възприемане. Всякога при срещата с текст се появява един „хоризонт на очакване“, който се стеснява или се разширява според възможностите на читателя да възприема.

В „Аналитика на красивото“ Кант пише:

„Всеки трябва да се съгласи, че онова съждение за красивото, в което се примесва и най-малкият интерес, е твърде пристрастно и не е чисто съждение за вкус. Трябва ни най-малко да не сме заинтересовани от съществуването на вещта, да бъдем съвсем безразлични в това отношение, за да играем ролята на съдия по въпросите на вкуса.“

И още: „... единствено харесването от страна на вкуса към красивото е незаинтересовано и свободно харесване; защото никакъв интерес, нито този на сетивата, нито този на разума не принуждава към одобрение“¹.

Кант е прав относително, доколкото само сочи *безкористния* характер на красотата и на съзерцанието, основано на свобода. Но неговата мисъл, взета буквално, е неточна, тъй като възприемането е всякога заинтересовано, то пробужда възпроизвеждащото въображение (интереса към фабулата например), чувства и отношения, носени и от текста.

¹ И. Кант. За красотата и изкуството. С., 1975, с. 196.

Плеханов също поддържа тезата за естетическото безкористие. „У нас — пише той — остава място и за кантианското схващане по този въпрос: съдението на вкуса несъмнено предполага липса на всякакви утилитарни съображения у индивида, който го изисква.“² Плеханов обаче изтъква непрекъснатото и активната роля на изкуството, на литературата, функцията им като разпространители на идеи, на специфични знания, на емоции. Както се вижда, възприемането е сложен, при това антиномичен процес: то е и заинтересовано, и незаинтересовано, то протича и под напора на повиквателната сила (апелативността) на произведението, и при спокойно съзерцание, зависимо от онзи хоризонт на очакване, който се запълва само в известни граници при всеки читател.

Литературното възприемане е зависимо и от съвсем личния вкус на читателя. Той избира — лирика, роман, криминално четиво или театър. Тази избирателност е също проява на лична активност.

Не по-малко важно е обаче и другото — че читателят създава *за себе си* и *чрез себе си* литературното произведение. Съдбата на книгата зависи и от тази му сътворческа роля. Според вкуса си, според разположенията си — социални и личностни — той прави една книга популярна в едно време, друга в друго. Той предизвиква даже оценката на писателите: едни необходими в момента, други по-късно. Нека напомним думите на Терентиан Маур: „Pro captu ectous habent fata libelli“ — „В зависимост от приема на читателя книгите имат различни съдби.“

За различно възприемане на творбата „виновна“ е и самата творба. Затворена в себе си като текст, тя се „отваря“ при прочита. Тя „заговаря“ и според качествата си насочва и читателското възприемане: по-силно или по-умерено, с по-голям или по-малък духовен ефект. Това е било забелязано от мнозина автори, които метафорично са определяли четенето като а) „среща“ (Роман Ингарден); б) „диалог“ (М. Бахтин); в) „конвергенция“ (Т. Р. Джаус); г) „взаимодействие“ (В. Исар). Във всяко едно от тези определения има частица истина. Нека припомним и твърдението на Жан Пол Сартр, че „всяко литературно произведение е апел“³. Както се вижда, различни автори са предсметили различно афективния, активно функционален характер на възприемането.

Всяко четене е „среща“ с „нещо“, което „зове“, вика към себе си като свят от образи, емоции и мисли и предизвиква „диалог“ и „съпричастие“. Литературното произведение поражда интерес, насочва, предупреждава, поставя читателя в определено отношение към света и човека. Възприемането активизира сетивността, въображението, чувствата, разума, цялостния морално-социален и естетически опит на човека. В този смисъл то е и „творчество“, „направлявано от друго творчество“.

Няма пасивно възприемане — това не допускат нито творбата, нито възприемателят. Двете активни страни се свързват и се получава сложен процес на естетическа интеграция: писателят интегрира към себе си читателя и обратното — читателят интегрира към себе си произведението, а в известен смисъл и цялостния свят на писателя. Всяко прочетено произведение е двустранна връзка в общия литературен процес.

Казаното по-горе определя нуждата от изучаване на читателското възприемане. В отношението писател—произведение—читател не бива да се остава само при компонентите писател или произведение, а трябва да се изследва и читателското възприемане. Има обаче трудове по теория на литературата, в които поч-

² В. Г. Плеханов. Френската драматическа литература и френската живопис от XVIII в. от гледище на социологията. С., 1952, с. 173.

³ H. Markiewicz. Odbior i odbiorca w badaniach literackich. Perspektywy i trudności. Ruch literacki. Kraków, 1979, с. 3.

ти нищо не е казано за тази страна на общия литературен процес. Ориентацията е предимно към литературното произведение, после към историко-социологическия модел на литературния процес. Читателското възприемане е стояло в подтекста, но не е излизало наяве, защото — казано откровено — не е било осъзнавано значението му.

Въпросът получи известна практическа разработка главно във връзка с възприемането на масовата литература. Хенрик Маркиевич основателно пише във вече цитираната статия: „Накрая трябва да подчертаем, че към проблема за възприемателя и възприемането се е обръщала вълната на изследвания, свързани с масовата литература, която вълна е била предизвикана именно от масовостта на тази литература, което означава, че неин основен белег е възприемането ѝ.“⁴ Масовата литература е проблем освен като разпространение, но и като обществена комуникация. Нас ни интересува, разбира се, въпросът за читателското възприемане на пълноценната, на голямата литература. Но и тук вниманието е било насочвано повече към *въздействието на произведението* (и то се е считало достатъчно), без да се изучава актът на самото възприемане. През цели периоди от развой на литературната наука е било преценявано главно *въздействието на завършеното произведение*. Такъв е случаят с Просвещението например, когато писателят е бил загрижен за своите морално-педагогически цели. Обръща се внимание на въздействието, чувства се отговорност за предизвиканата реакция сред публиката. Всички закони на литературата, които Лесинг установява, са закони на *въздействието*: законът за катарзиса при драмата („Хамбургска драматургия“), законът за епиграмата като ненадежно задоволяване на едно очакване („Забележки върху епиграмата“), законът за баснята. При това законът за въздействието и законът за жанра са тясно свързани при Лесинг. Затова поетиката на Просвещението се определя в немската литературна теория като „поетика на въздействието“ („*Wirkungspoetik*“). Големият обрат, който започва от „*Sturm und Drang*“ и достига до пълна изява при Гьотевата класика, може да се характеризира като *преход от въздействието към творчеството*, а отчасти и към усвояването на създаденото. Не толкова отношението между произведение и читател интересува творците тогава, колкото отношението между творец и произведение. А това означава интерес предимно към творческия акт на писателя, с което, макар и съвсем частично, е засяган и творческият акт на читателя.

Особено ясно личи преходът от интереса към въздействието на произведението към интереса, отправен към творческия акт при Лесинговото тълкуване на Аристотеловото понятие „катарзис“ и тълкуването на Гьоте. Лесинг се интересува в „Хамбургска драматургия“ от отношението между драматургия и публика, между творец и възприемач, когато се заема да установи естеството на двата афекта (страх и състрадание), тяхното съотношение и възможностите им за „очистяване“ душата на зрителя. Противно на Лесинг Гьоте смята в статията си „Една забележка върху Аристотеловата „Поетика“ (1827), че Аристотел не е имал пред вид въздействието върху нравствената природа на зрителя, а „структурата на трагедията“ като „обект, над който поетът работи, за да създаде едно достойно, привлекателно, заслужаващо да се види и чуе произведение“⁵. Така се стига до едно ново определение на „катарзиса“, определение, което не се отнася само до драмата, но което трябва да бъде идеал на всяко голямо изкуство:

„Трагедията е възсъздаване на едно значително и завършено действие, проследявано известно време и изложено на хубав език, и то от различни лица, от които всеки играе своята роля, без това действие да се разказва само от едно

⁴ H. Markiewicz. Odbior i odbiorca w badaniach literackich. Perspektywy i trudności. Ruch literacki. Kraków, 1979, с. 3.

⁵ Гьоте за литературата и изкуството. С., 1978, т. I, с. 450.

лице; но след продължително възбуждане на състрадание и страх то приключва работата си с уталожване на тия страсти.“⁶

Пример за такъв катарзис дава според Гьоте Софокъл в трагедията си „Едип в Колона“, където „един човек, който поради демоничната си природа, поради мрачната буйност на своето битие, тъкмо поради величието на характера си, поради постоянно прибръзаните си действия попада във властта на вечно невидими, необясними последователни сили, сам тласка себе си и своите близки в най-дълбоко и непоправимо нещастие и все пак накрая, примиряващ, примирен, се възвисява до родственик на боговете, до благославящ, закрилящ цяла страна дух, сам той достоен да му бъдат принасяни жертви“⁷. До такъв катарзис се домогва и Гьоте във „Фауст“ — до онази „умиротворяваща завършеност“, която се изисква в същност от всяка драма и от всяко впрочем поетическо произведение“⁸.

Без да подценяваме и най-малко значението на въздействието на произведението, ние сме задължени да изучим и процеса на неговото усвояване. В естетиката на Белински се долавя *преход от проблема за въздействието към проблема за усвояването*, което не изключва въздействието. Онова, което бе едва осъзнавано през периода на немската и на руската класика през XIX в., бе предмет на внимание през втората половина на XIX и началото на XX в.

От по-открояващите се изследвания освен експерименталните изучавания на Фехнер („Към експерименталната естетика“ (1871), „Увод в естетиката“ (1876), може да се посочат „Психология на изкуството“ (1912) на Рихард Мюлер-Фрайенфелз, труд, който първи том е посветен на психологията на възприятието.⁹ Нека посочим някои характерни негови мисли.

„Една психология на художествената наслада — мисли Р. Мюлер-Фрайенфелз — трябва да бъде също една психология на възприемащия изкуството. Това е така, понеже ние не желаем да отделим художествената наслада от цялостния организъм, чиято функция тя се явява, но да я изследваме преди всичко вътре във всеобщия живот. Затова аз питам най-напред: кой е този, който се наслаждава на изкуството, кой е призван за художествена наслада?“ Авторът мисли, че дарбата за възприемане на изкуството, така както и творческата дарба, не е някаква „особена душевна функция, която напълно да липсва на голямата част от хората“. Тя е само едно повисяване или само нормално изработване на предразположения, които в зародишно състояние проявяват у всекиго, но са развити непълноценно или са похабени от ежедневието. От друга страна, „чувствителността към красотата в изкуството върви успоредно с постиженията в творчеството“. Следователно, когато се твърди, че „при всички хора и народи трябва да се приеме известно предразположение, известна възприемчивост към изкуството“, не бива да се забравя, че това предразположение „не идва от еднакво развитие“. Има натури, които не проявяват склонност към живописа или към поезията, хора, при които е налице „ако не пълно отсъствие, то поне една низша степен на художествена възприемчивост“.

Обаче не само според „степената“, но също според „вида“ съществуват големи различия при възприемането на изкуството. Оттук следва, че „ние не можем да говорим просто за художествена наслада, обаче ние трябва да различаваме различни видове художествена наслада“. Това е една от главните задачи на изследването на Р. Мюлер-Фрайенфелз. Преди да пристъпи към нея, той иска да установи „дали въпреки всички различия при всеки човек, който има пряко

⁶ Гьоте за литературата и изкуството. С., 1978, т. I, с. 448.

⁷ Пак там, с. 449.

⁸ Пак там, с. 449.

⁹ R. Müller-Freinfels. Psychologie der Kunst. Leipzig, Berlin, Bd. I zweite Auflage. II изд.

отношение към изкуството, не съществуват всеобщи душевни предразположения, които биха могли да се разглеждат като фундаментални предпоставки за художествена наслада“. Ученият намира тези предпоставки в националния живот и в ония духовни функции, които служат за възприемане и преработка на получените от художественото произведение впечатления. Духовната възприемчивост е свързана с чувствения живот: „Способността за усещане, възприятие, представа и пр. не бива да се дели от чувството, тя съществено е обусловена от него. И когато багрите или тоновете не предизвикват никакви чувства, той не може да ги възприеме.“ Необходимо е също едно продължително изработване на душевните функции: „Този, чието ухо не различава музикалните интервали, не може да се наслаждава на музиката, както и един спящ за багрите човек — не може да оцени една картина на Рембранд. За да се четат Данте или Гьотевият „Фауст“, нужно е като предпоставка голямо количество от понятия и духовни способности, които не всеки човек притежава. Наистина в повечето случаи настана една хармония, налице са повечето възможности за насладата, но за насладата от повечето изкуства все пак е нужно известно изработване на повечето духовни функции.“

Между това Рихард Мюлер-Фрайенфелз посочва, че „духовните функции не са просто в описания смисъл зависими от емоционалността. Те могат също да се еманципират от нея.“ Доколкото в по-зряла възраст чувството отслабва, духовните функции добиват превес в художествената наслада. Насладата от изкуството става „по-обективна“, духовната страна, която първично е била само средство за художествена наслада, става главното, участието на чувството отслабва: „Този вид на художествената наслада е типичен за зрелия човек, който повече не довежда своето чувство до страстно участие, който наистина не е безчувствен, но все пак потвърждава обективната страна на художествената наслада.“ Рихард Мюлер-Фрайенфелз осъзнава обаче, че тази „обективна художествена наслада не е още *рефлектираща*, при която чувствата и впечатленията не просто навлизат, но стават предмет на една особена преработка — *рефлексията*“. Според него „простата наслада от изкуството е все пак един комплициран душевен феномен и не може да бъде определена в една единствена фраза“¹⁰.

Въпросът за читателското възприемане излезе на повърхността определено в най-ново време. Особено настойчиво занимава изследователите през последните две десетилетия. Изходна точка на дискусии бе докладът на Х. Р. Джаяс: „Literatur geschichte als Provocation der Literaturwissenschaft“ (1967). От датата на този доклад не е изминало много време, а вече има литература, която дава ориентация по проблема и по характера на неговите варианти. Заслужава да се споменат две книги, на които спира вниманието си и Маркиевич: от немския автор W. Yser — „Der implite Leser“ (1972) и „Der Akt des Lesens“ (1976). Паралелно с Изер са правили изследвания автори в ГДР, в Полша, а в Съветския съюз излезе сборникът „Художественное восприятие“ (1971) с програмни статии от Б. Мейлах и М. Храпченко. За изследванията в полската научна литература са от значение работите на Роман Ингарден, който е предусетил проблема преди немските автори. Важно е, че има ориентираща литература, която подпомага изследването на проблема в неговите варианти, защото не само за строго определен психологически акт, а и за сложно комуникативно отношение.

Възникват въпроси за конкретизацията в съзнанието на читателя на художественото произведение, за мобилизиране на представно-емоционалните сили, за възприемане и мислене, т. е. за осъзната концептуална оценка, която включва вкуса и културата. Става дума и за рецепция от различен тип: предимно емоционална (у по-непосреден читател), разсъдъчно-аналитична (у повече кул-

¹⁰ Цитатите са от пос. съч., с. 51—57.

турния). Във всички тези случаи съществува близост, която можем да наречем *обща „рецептивна основа“* — тази основа е текстът, който задължително въздейства. Без срещата с текста и с неговата образно-знакова същност е невъзможно възприемане. С други думи, *написаното произведение*, което ще се чете, ще се слуша или ще се гледа на театър, е изходното начало на рецепцията.

АКТИВНОСТ НА ТЕКСТА

И така, читателят се среща най-напред с текста, т. е. с една езикова реалност — графическите или звуковите знаци, които носят определена сигнификация, семантична и сигнално-звукова. Читателят, като възприема „затворения текст“ в неговата текстова последователност, детерминира контекста и надтекста чрез своята вече емоционално-представна способност, чрез въображение и мислене. Иначе казано, езиковата реалност предлага всички значения, които са нужни на съзнанието, „свързващо“ частите с целостта, възприемателят обаче определя тези значения и чрез своята личност. Текстът носи постоянното, „модела на света“, но възприет, този модел „излиза“ от себе си, подрежда се допълнително според неща, които зависят и от личния опит на читателя. При прочитането на произведението за рецепиента „се преповтаря“ един чужд свят, възсъздаден обаче с помощта и на неговия, на личния му свят.

Надтекстът или по-високата йерархическа система не съществува без текста. Той я носи „сгъстено“ в текстовата цялост. В този именно смисъл говорим за текста като *обща рецептивна основа*. От нея обаче се начева и всичко онова, което е и индивидуално при възприемането.

Литературната творба не е предмет в буквалния смисъл, тя е прагматична и се овещества едва при досега с читателя. Текстът „работи“ само ако някое съзнание преминава през него, в противен случай той *не е предметен, не е реален*. Знаковият му характер изисква декодиране, превръщане на знаково езиково строение в образно представна. Едно стихотворение може да е гениално, не е ли прочетено, то е набор само от графични знаци. Нещо повече — даже приёмите, с които си служи писателят, не са предметни, реални, а представи или представни отношения.

Ето защо „въздействието“ на текста е също отношение. То има своите обективно естетически данни и зависи и от прочита, от рецепиента. Има литературни произведения, които стоят над времето, придобили са „класическа“ устойчивост, защото тяхната смислово-изразна същина е непреходна. Но има и творби, които са актуални според това, което се очаква като образ на човешкото битие. Художественият текст не отвежда веднага съзнанието към смисъла. Езикът *увеличава собствената си стойност*, задържа съзнанието върху себе си, съдържа особена, емоционално натоварена информация, която ретардира и обогатява смисъла, драматизира или украсява логиката на разказаното. Романът „Война и мир“ може да се поднесе в петдесет страници като информация, но на Лев Толстой са били необходими много повече страници, за да превърне съобщението в художествен текст. Огромният обем не затруднява рецепцията, той даже я облекчава, защото не нарушава нашия интерес, а, напротив, задълбочава познанието и увеличава хедонистичното изживяване. Читателят в очакването си при възприемането си изработва непрекъснато една предварителна представа, която постоянно насладва, сравнява с реалното движение на творбата, отстранява я и я извиква отново. Така се създава читателското отношение към произведението, което наричаме „хоризонт на очакването“. Както се вижда, появява се една творческа възбуда, която иска да узнае цялостния смисъл на текста, да достигне „изведнъж“ до надтекста, до крайния резултат. Но „хоризонтът“ на това очакване е винаги незапълнен, той разраства, развива се при проследява-

нето на образите и събитията, провокира любопитството ни, държи ни в напрежение. Това, което знаем и за което се досещаме, се намира в подчинено положение по отношение на онова, което все още не знаем, но предчувствуваме, че се съдържа в творбата. Текстът със своята пълнота, с мощта на изображението *доминира* над нашите очаквания и ги поддържа. С бавното и постоянно приближаване към края хоризонтът на очакването се отмества и разширява, художественият текст разкрива нови и нови значения, сюжетът се развива, характерите действуват, естетическата концепция се оформя, протича моментът на „забравя“ на вече прочетения текст, от който остава обаче представата, изживяването. Така движението става „живо“, то съсредоточава в себе си и хедонистичното изживяване, наладата от прочита.

Тайната на възприемането е в това, че то се „люлее“ между назованото и неназованото, между конкретното и условното, между определеното и неопределеното. Отделни ситуации може да са недействителни, но те са съчетани така, че предизвикват представата за напълно реално действие. Реалистичното „сглобяване“ на света не е обезателно механичен набор от реални събития. Това е необикновен, вътрешносложен „конфликтен“ процес, който изгражда хоризонта на очакването, в който се събират назованото, конкретното, определеното с неназованото, условното, неопределеното, които бързо запълват „хоризонта“ и успокояват любопитството.

Срещат се активността на текста с активността на човешкото съзнание. Познати са множество похвати, с помощта на които се запазва оптималното съотношение между известно и неизвестно, например — читателят знае „нещо“, което героят не знае, героят знае „нещо“, което читателят не знае, някой от героите знае „нещо“, което читателят и другите герои не знаят, героят интуитивно се досеща за „нещо“, което след това се осъществява или не се осъществява, героят знае „всичко“, но му е отнета свободата да действа, героят знае „всичко“, но не иска да действа (Хамлет), героят търси „нещо“ извън себе си или търси себе си (Пьер Безухов) и т. н. Тези похвати раздвижват различни елементи на текста в неговата цялост и логично се допълват — те засягат характера, сюжета или композицията и раждат „доказателствения“ материал.

ТЕКСТЪТ КАТО СРЕДСТВО ДА СЕ „АРАНЖИРА“ СЪЗНАНИЕТО НА ЧИТАТЕЛЯ

Преминаването от равнището на текста на високото равнище на надтекста се съпровожда от движението на „хоризонта на очакването“. Но възприемащото съзнание е и под прякото влияние на текста. То се настройва от него или, както казахме, „аранжира се“ от различните елементи на езиковата структура. В лириката например аранжирането на съзнанието става чрез метриката и ритъма, чрез пезурата и римата, чрез компоненти на стиховата структура. Те действуват, както четенето или скандирането на лирическото произведение настройва съзнанието, прави го приспособимо към особен тип ритмично звучене. Ако се приеме, че при потеклото на една лирическа творба поетът долавя първо мелодията, а после идат словото и съдържанието,¹¹ то у читателя се повтаря нещо от онова, което е ставало и в душата на твореца. Налага ни се музикалното внушение, което действува чисто интуитивно и „довлага“ своето в „хоризонта на очакването“. Това би могло да се каже за тона на епоса, за сказа, за ритъма на прозата. Започнал да аранжира съзнанието чрез емоционално-формални средства, текстът разкрива възможностите си и за въздействие, свързани със събитийното съдър-

¹¹ Срв. М. Арнаудов. Към психологията на Яворов: Яворов, личност, творчество, съдба. С., 1961, с. 97.

жание или поведението на характера. Ако съзнанието се аранжира, настройва и поражда ритмично емоционално чрез словото, то следващите структури, като композиция например, имат по-дълбок ефект. Те заангажират и представната мисловност, и асоциациите, и обогатяват възприемането на все по-високо ниво. Започва се онова сближаване на текста с живота (изживяване, емоция и пр.), което още не е живот, но приближава до втория, художествения модел на живота. Съзнанието „се изкачва“ по йерархическата стълбичка, за да достигне до жизнените стойности, до емоционално-философските съдържания.

ЗА ЦЕЛОСТТА НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ВЪЗПРИЕМАНЕ

Макар че различаваме научно отделни въздействия на текста, вкл. и неговата аранжираща функция, в съзнанието на читателя те не се разграничават като означаващо и означавано, съдържание и форма, а действуват заедно. Конкретното изживяване се предизвиква от една *цялостна* емоционална реакция. Атомизирането на изживяването е възможно допълнително. Чисто формални белези като ритъм, звукоогласяване (алитерация), рима и пр. придобиват и съдържателни функции. Те регулират, подсилват или отслабват емоцията, породена от смисъла на изказването, и сами стават част от него. Можем да твърдим, че при възприемането съдържание и форма са две страни на единна същност, че в *мига* на възприемане между тях протича реакцията на обединяването, което възбужда енергията и на самото изживяване.

В стихотворението на Христо Ботев „Обесването на Васил Левски“ срещахме стиха „Гарванът грачи грозно, зловещо. . .“ С анализа на по-високо ниво можем да определим, че натрупването на сонорното звукосъчетание „гр“ подсилва тягостното впечатление в картината, че то доразвива асоциацията за нещо наистина надвременно и съдбовно зловещо. В мига на прочит обаче сонорното съчетание „гр“ е просто част от емоционалното ни изживяване и по тази причина не може да бъде разделено от смисловата цялост на стиха. Същото откриваме и в прозата. Някои отделни похвати в романа могат да се осъзнаят и все пак при възприемането те действуват чрез целостта. В романа на Камю „Чужденецът“ главният герой извършва убийство. Това е екстремно действие, което се среща рядко в действителността, следователно то се нуждае от много точна и обилна мотивация. На пръв поглед героя на Камю убива „случайно“, напълно немотивирано. Той се разхожда по пустия плаж, слънцето го засипва със своята сякаш незапълваща празното пространство светлина, всичко наоколо искри, доведено е до своя абсурд, до някаква обсебваща нетърпимост. Той трябва да се освободи от нещо в себе си и най-неочаквано, като че ли нелогично — убива. Интересното е това, че Камю разказва тази екстремна, предизвикателна ситуация съвсем „безчувствено“. Той е избрал такава форма, в която действието е описано със своята противоположност — съзерцанието. Като че ли самият акт на насилие се извършва не толкова в действителността, колкото в съзнанието на героя. Тази форма — да се покаже нещо изключително, съдбовно като нещо обикновено и всекидневно — подсилва мотивацията, т. е. има чисто смислова функция. В мига на прочит съдържанието (убийството) и формата (начинът, по който е разказано случилото се) протичат у нас като единно емоционално изживяване. Споменатата съзерцателност в изказа в същност идва да ни подсказва, че мотивите за извършеното убийство произтичат от цялостното битие на героя, че те не са предизвикани от конкретната случка. Обличайки конкретното съдържание в конкретна форма, Камю успява да мотивира едно на пръв поглед нелогично неправдоподобно деяние, което пак се явява „сюжетният“ ключ за разбиране на целия роман.

В процеса на възприемане се извършва още нещо, което доразвива вътрешното единство на творбата. Става въпрос за това, че когато четем, в мига на реакцията ние отъждествяваме *прекрасното с истинското*. В текста прекрасно и истинно се докосват, но не са тъждествени, те са отделни компоненти на единното. Грозното и красивото в реалния живот са грозно и красиво, в художествения текст те са прекрасни. Тоест отново се натъкваме на онова, което е разчленено, но което при възприемането запазва своето многоцелево и различимо в съставките си единство. Така актът на възприемането се оказва усложнен, защото той е и разчленен, и единен и поражда „хоризонта на очакването“ и го раздалечава с помощта на текста. Речем ли още при възприемането да анализираме душевните си състояния, насладата от прочитането ще излезне незабавно. Ние ще сме вече в друга нагласа, неотговаряща на непосредното естетическо изживяване. Затова говорим и за *рецепция след рецепцията*, т. е. за аналитично възприемане на произведението едва вече след като сме го възприели.

ЗА РЕЦЕПЦИЯТА СЛЕД РЕЦЕПЦИЯТА

Силата на текста е доста трайна — той продължава да се възприема и след като не се чете или не се слуша произведението. След като сме се отдалечили от текста, той продължава да събужда асоциации, чувства, мисловно-емоционални изживявания. Т. е. той продължава да действа чрез семантичните и стилистично-художествени стойности. Някои негови части, отделни изречения, стихове и други се запомнят и се превръщат в своеобразна лична карта на отношение към света чрез произведението. Колко читатели са си преповтаряли стихове на Дебелянов — за себе си, като поетично въведение в собствения им свят. Някои си припомнят стихове на Смирненски — като отношение към конкретна житейска действителност.

Паралелно с активността на текста действа активността на читателското съзнание, което продължава рецепцията *след* рецепцията. Възможни са даже и доста късни фази на възприемане на произведението. Още Фехнер сочи едно разграничение между факторите на естетическата наслада. Той доказва, че при всяко естетическо изживяване има един *директен, заложен в обекта фактор* (например форма, багра и пр.) и един *косвен или асоциативен фактор*. Под асоциативен фактор той разбира всичко онова, което нашият спомен придава на възприеманото произведение. Но това може да става не само в момента на прочита, а и по-късно. Двата фактора — директният и асоциативният — естествено не бива абсолютно да се разграничават, те са във вътрешно единство.

Мюлер-Фрайенфелз намира, че Фехнер е дал опростено разграничението и не се е домогнал до неговото цялостно и комплицирано единство. Според Мюлер-Фрайенфелз, когато се налага да се опише естетическото изживяване в неговата цялостна многостранност, нужно е да се разграничат повече групи от фактори, които „фактически се свързват в едно единство, макар и да може да липсва един друг фактор“. С тази цел Мюлер-Фрайенфелз дава една по-широка класификация, която включва духовни (сензорни, моторни, асоциативни, интелектуални и емоционални) фактори.¹² Този тип фактори, ако приемем терминологията на Фрайенфелз, се направляват от текста. Но всякога, още от началния момент на възприемане, активността на съзнанието е налице. Колкото по-подготвено е съзнанието на рецепиента, толкова по-свободна и самостоятелна е и неговата активност. Тя може да достигне дотам, че да не се съобразява с направляващата роля на текста, може сама да създава условия за възприемане.

¹² R. Müller-Freienfels. *Psychologie der Kunst*. Bd. I. Leipzig, Berlin, 1922, S. S. 86—89.

Има и съзнания, които не са в състояние да влязат в по-богат контакт с текста, да постигат и свои, адекватни с произведението конкретизации. Всичко зависи от възпитание, духовно устройство на рецепиента, въображение и мислене. Не са редки случаите, когато едно по-независимо от културата съзнание е с по-жива възприемчивост, докато едно съзнание, преситено с възприятия, достига до духовно равнодушие. Това са съзнания, които се конкурират различно на различни нива.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ТЕКСТ ЧРЕЗ ДРУГИ ТЕКСТОВЕ

Освен посочената активност на съзнанието забелязват се и други явления. Възприемането на текста не става само чрез него, а и чрез други литературни текстове. В този процес също функционира специфичната активност на съзнанието. То разполага със свой „инвентар“ от възприемани вече текстове. Даже най-първичното съзнание има някакви норми за словесен или за писмен стих, за художествени стойности и съдържания. Културното съзнание на съвременния читател има в подпластовете си почти цялата история на литературата. Определена роля играят често и съвсем конкретни текстове. При прочитане на разказ от Йордан Йовков се активизират и асоциации, които сме имали чрез прочитане на други разкази на писателя. Примерно разказът „Кошута“ или разказът „Най-вярната стража“ не излизат от контекста на „Старопланински легенди“, а след това и на цялото Йовково творчество. Създават се определени конвенции, зависимости от стила и от цялостния смисъл на Йовковите произведения. Особена роля в това играе езиковият стил като звено, свързващо отделните творения. Новата творба се включва и в изказани, и в недоизказани текстове, обединени от стила.

Интерпретацията на текст чрез текст се извършва и при преход от един писател към друг. Тогава стават преходни съпоставки: на Достоевски спрямо Толстой, на Гогол спрямо Пушкин, на Йовков спрямо Вазов. При срещата на „конкуриращи“ се художествени стойности се включва цялостният културен опит на читателя и той сам си изработва съпоставителната метода.

СРЕЩА С „ВЪТРЕШНИЯ ЧИТАТЕЛ“, ЗАЛОЖЕН В ПРОИЗВЕДЕНИЕТО

Колкото по-високо се изкачваме от непосредното възприемане към осмислената концептуална рецепция, толкова повече явленията се усложняват. Читателят се сблъсква или конфликтуета и със заложения от автора в произведението читател. Нека го наречем скрит, т. е. „вътрешен читател“. Той е фиктивен, той не чете текста, но той е мислен и предполагаан от автора. Всеки автор се обръща към някого и този „въображаем“ читател е неизбежен за всяко художествено творчество. Писателят мисли за всички, които биха взели неговата книга, но той има пред вид и определени хора, среда, *свои* рецепиенти, към които отправя произведението си като „апел“ по израза на Сартр.

Смирненски е имал пред вид средата на работническата класа, реални или възможни революционери. Предосвободженските писатели имаха пред вид патристично настроения българин, от когото искаха да служи на родолюбивите цели. В световната литература все ще открием читател, който, като присъства в произведението, „тематизира“ специфично текста. Този читател е с различни качества: но той е или положителна личност на епохата, или лице, което трябва да получава присъда, осъждане. При всички случаи той е реален адресант, който трябва според автора да оживи и да съпрееживее текста. Поради отношението на писателя към читателя — въображаем, фиктивен — художествената литература е така богата с реторични похвати. Въображаемата фигура на читателя

активизира освен темата, и изложението. Писателят влиза в спор, провокира, осъжда. Особено забележително е това общуване в сатиричната литература, в епистоларните жанрове, пък то се усеща и във всяка друга литература. Има романи, в които общуването минава като явна нишка. Рецензентът трябва — желае или нежелает — да се съобразява с въображаемия читател на писателя, той може да не съвпада с него, но се включва в играта, влиза в опосредствувано общуване, съгласява се или е засегнат от неговата опозиция. Спорят неусетно помежду си „тематизираните“, въображаемите читатели на Смирненски и Йовков, на Маяковски и Блок, на Шолохов и Фокнър. Или пък всеки намира своята реценция.

КАТЕГОРИЯТА „ПРЕДИЗВИКАН ЧИТАТЕЛ“

Освен отношението реален и въображаем читател съществува и друга категория: *предизвиканият* читател. Той има особено поведение: реагира по-остро, предизвикан от произведението или от личната си позиция. Той не само приема ценностите на творбата, но ги и среща и със своя ценностна система. Той изживява с недоволство „модела на света“, който му носи произведението, тъй като сам носи значения. Това ще рече, че читателят излиза „над“ произведението. Този читател е или високообразован, или идейно-политически насочен, или естетически взискателен. Той сам постулира идеи, разширява света на произведението, мултиплицира интерпретацията, подсказана от него. Той „доизгражда“ чрез своя независима и допълнителна информация. Така се категоризират няколко вида читатели: а) едни, които съзерцават и се поддават непосредно на влиянието на произведението; б) други, които, като възприемат заложеното в произведението, преминават и в предизвикано отношение към него. Тези различия не са абсолютни, те се преливат и постулират при многосложното степенуване на възприемането като естетически текст или норма на живота. Предизвиканият читател може да се бори с текста и надтекста, да търси отвъд тях. Той е повече критичен от читателя, настроен всякога благосклонно. Тези разпластявания ни довеждат и до „специализирания“ читател — литературния критик. Той отговаря спонтанно творбата и всякога се дистанцира от нея — за да я оцени.

ПРИЧИНИ ЗА НАСЛАДА, ЗА ХЕДОНИСТИЧНО ИЗЖИВЯВАНЕ ПРИ ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ТЕКСТ

Реценцията на художествен текст се отличава от обикновеното възприемане на писан текст. Разликата е и в текста, и в настройката на възприемателя. При усвояването на научно логически текст се преминава направо към интелектуалното съдържание. То е еднозначно на смисъл и понятие, на съдържание и израз без знаково-образни и емоционални преходи, без ритмично-стилистични компоненти.

Художествената литература се отличава по това, че освен действителните отношения на хората включва много повече и техни мечти, стремежи, желания, страсти. Тази ѝ страна подбужда по-силно емоционалната заангажираност на възприемателя. Той съпреживява чуждите състояния, като ги носи в себе си и се настройва според тях. Примесват се елементи и от практическото или даже от чисто логическото усвояване на света, подчинени на естетическото въздействие. Оттук и онази наслада, към която се стреми читателят. Даже най-критичният, най-взискателният читател се отдава безрезервно на естетическото изживяване. Художествените обобщения са свързани с *ценностното в човешкия живот*: любовта, смъртта, страданието, акта на жертвеност. Рецензентът поема естетически смисъла на тези човешки стойности, той е сред възвишеното, трагичното,

прекрасното. Ако разсъждава по време на четенето, у него ще пресекне емоцията, ще изчезне чарът на изкуството. Затова е толкова характерно *цялостното* изживяване, вътрешното всеотдаване на произведението, условие даже за възбуждане мисълта и емоцията и на предизвикания читател.

Художественото възприемане не става само чрез разума и неговите отношения — безгранични са страните на душевността, заангажирани естетически и понякога даже разумът не може да ги дешифрира. Изживяването е като гора, през която преминават големи булеварди на логиката, без да проникнат изцяло в гъстия ѝ лабиринт, без да я правят напълно проходима. Казаното, разбира се, не изключва ролята на логическото при художествената рецепция, но то не я изчерпва. Това ни налага да изследваме онези емоционални елементи, които всякога присъствуват и които не всякога разумът може да осъзнае.

С пълно основание говорим за *интуиция* и у читателя-възприемател, т. е. за познание, което той постига, без да пресява данни, а чрез неочаквано налучкване, чрез попадане в характерното, в ситуацията, чрез откривателството. Този акт на неочаквано познание е много силен и при художественото усвояване.

Читател без интуиция е като кораб без двигател — той не се движи сам, не се поддава на внезапни емоционални скокове, на внушения с подтекстови стойности, на въздействия, които идват по спонтанен път като „вътрешно водене“ към истината. Неговото съзнание не се „аранжира“ цялостно от словесно образното, от означаваното и означаващото в творбата. Тази „всеотдайност“ е нужна даже и при стадия на критическата „съпротива“. Интуитивното е свързано с възбуди, представи и настроения, изпълнени с емоционални и експресивни наводки, и то не еднозначно, а многозначно — то ни отваря вратите към по-дълбокото, към психически сложно организираното в текста на произведението.

ЧИТАТЕЛЯТ-„ТВОРЕЦ“

От всичко казано дотук идваме до понятието „творец“, приложимо и при читателя. Висшата степен на читателско възприемане е тази способност за отгатване, за дълбоко съпреживяване, за която стана дума. Като усвоява произведението върху „рецептивната му основа“, дадена в текста, читателят не само дешифрира, а и сам открива духовни истини. Като влиза в съотношение с виденията на писателя, той създава онова субективно-обективно, което е и в текста, и в надтекста.

Така художественото произведение се ражда за живот чрез читателя, то е същото и не е същото, естетическите му стойности и са трайни и не са съвсем идентични в различни човешки съзнания: едни читатели са овладени от интригата — запомнят нея предимно, други от характерите, трети от общите идеи, а художественото произведение е *обективна даденост* за всички.

Особено нееднакво се възприемат обстановка и пейзаж. Пространственото и временното (топохроносът) са обективни в текста, но твърде субективни в читателското въображение поради връзки с лични асоциации. Текстът (описаното от писателя) се отваря различно според читателската фантазия и оная интелектуална материя, която, интуитивно породена, се прелива в произведението.

Самите системи на текста действуват различно. Техните елементи се прекодира на различни нива и създават ту ниво на „затворена“, ту ниво на „отворена“ система. Когато Разколников извършва простите действия при убиването на бабичката с брадва, ситуацията за читателя е „затворена“ система, т. е. тя е непроменяема. Но когато се разгръща цялата гама от психически усещания, от изживявания на героя, които на надсъюзно равнище изискват активно участие на възприемателя, творбата се превръща в „отворена“ система. При тази съвкупност от „отворени“ и „затворени“ системи се проверява и читателското възпри-

емане. То може да се определи като непрекъснато протичане на микропроцеси, които ту ни задържат в даденото от текста (затворената система), ту ни отделят от него (отворената система). Самият този процес ни доставя творческо удоволствие, наслада, каквато е изпитвал в много силна степен и творецът при създаването на своето произведение.

Удоволствието, което се изпитва при рецепция на художествен текст, е свързано освен с казаното дотук, но и с *обема на естетическото изживяване*.

Първо, художественият текст носи огромно количество специфична информация, която предизвиква нашето вродено любопитство да вникнем в човешкото, в тайните на света и живота. Колкото по-богато е познанието, толкова по-силно е влечението към носената от него информация.

Второ, художественият текст носи различни модели на човешка психика, на поведение и съдба. Рецепиентът може ускорено да съпребивее няколко протекли „живота“, да скъси процеса на познанието. Художественият текст е тъкмо „съкратено“ и осмислено наблюдение, извършено от друг, но засягащо всички ни.

Трето, художественият текст предизвиква психически катарзис. Рисувайки чуждо страдание, чужди комплекси, страхове и т. н., литературното произведение освобождава читателя от собствените му изживявания и комплекси. Особено важни са онези духовни енергии, заключени в творбата, които усилват волята и волевата издръжливост на личността. Литературни проповеди са създавали мъченици, художествени произведения са издигали герои, стигащи до пределна жертвеност.

Четвърто, преминавайки през художествения текст, рецепиентът възприема стойности освен в сферата на съдържанието, но и в сферата на формата (на изказа). Той си изработва чувство за идеална хармония, за художествено завършени цялости. И в това е заложена тайната на естетическото удоволствие. В реалния живот красивото е красиво, грозното е грозно, уродливото е уродливо, страданието е мъчително, миризмата на развалено е неприятна и отблъскваща. В текста всичко — и грозното, и уродливото, и страданието — е *прекрасно*. Най-потискащите детайли от действителността се възприемат изчистени художествено в текста, „идеални“ като изкуство. На читателя е „спестена“ чрез изкуството първичната грубост на битието. Макар и да изпитва конкретни чувства на симпатия, антипатия, на неудовлетворение и пр., тези различни чувства са подбудени от нещо, което е изящно, хармонизирано с формата на своето съществуване.

Това са няколко от причините за онази духовна наслада, която ни доставя литературната творба. Но към тях може да прибавим и следното. Всички вътрешни реакции, възбудени от прочетеното, за разлика от реакциите в действителния живот, са *свободни* — те не се нуждаят от автоцензор, както в живота. Те водят до пълна въображаема реализация на личността. В живота „аз-ът“ съществува при един конфликт между желание и среда, между влечение и задължителност на моралните норми. Личността е принудена да хармонизира в живота желаното и възможното, приятното и допустимото с интереса на околните. Това често напастява у нея една мъчителна неискреност. Съзнанието непрекъснато ограничава и потиска себе си, всяка страст или влечение се контролира, тъй като над тях стои общественото мнение, онова, което е извън „аз-а“. Това обременяване отпада при съпребивяване на чужд живот, при прочит на художествен текст. Проследеното в текста насилие може да предизвика отвращение, но може да породи и реакция на удовлетворение, на задоволство. Особено е характерно фиктивното преповтаряне на героизма: не само детето и юношата, но и възрастният се счита равен на героя, описан в произведението. Тази задържана от разсъдъка реакция е „скрита“, незадължителна, разбира се, за нашето поведение в живота.

Всичко това е така, защото при четенето не е необходимо участието на други хора, не е нужно множествено съгласие. То се доставя от „аз-а“ на самия „аз“, то е независимо от извънличностни обстоятелства. Следователно проследяването на художествения текст, като удовлетворява стремежа към комуникация, ни предпазва от негативните страни на действителното протичаща комуникация. Възприемането на литературното произведение е „идеална“, надбитийна, „свършена“ форма на общуване. Самият механизмиран (автоматичен) процес при преминаването на текста в надтекст е особен вид диалог, който повишава връзките на „аз-а“ с действителността, въвлича го в общуване със света чрез чуждото, разказаното откритиене.

Споменахме, че художественият текст носи закодирани в себе си цялостни модели на човешко поведение, психика, житейска съдбовност. То винаги е и особен, незадължителен модел за морал. Прочитът подтиква стремежа ни вътрешно да се съизмерим. Сблъсъкът с нечие нравствено величие е упрек към нашата всекидневна безразличност, досегът с нечие нищожество усилва собствената ни добродетел. С помощта на този прост, но добре действащ механизъм литературата с векове е изпълнявала своята педагогическа функция, възпитавала е доброволно, с помощта на възприемания пример.

Художественият текст, както казах, се съпротивява на читателя. Той трябва да „преведе“ неговата езикова структура на по-висшето ниво на образната структура, да превърне текста-знак в надтекст-образ, да осмисли прочетеното с помощта на минал опит. Това психическо действие, придружено с откритията на интуицията, е като всяка *работа*, то доставя удоволствие, то е съзнателен, *волеви акт на преодоляване, на превъзможване на съпротива*.

Прочитът на художествения текст доставя на читателя наслада и защото се удовлетворява естественият копнеж към *творчество*. Читателят „донаписва“ творбата. В този процес участвуват съзнание, подсъзнание, въображение, логика, духовна нагласа. Прочитът поставя читателя в *положението на творец*. Този акт се изпълва последователно чрез помощта на три основни механизма:

а. Опирайки се на индивидуалното си „творческо“ въображение, на интуицията си, рецепиентът запълва вакуумните „плочки“, пропуснатото в текста, и по този начин от отделни загатнати детайли сглобява цялостната действителност. *Докато писателят „съкращава“ действителността, рецепиентът я „разширява“* — той свързва внесените в текста елементи с действителността. Той донаписва за себе си произведението. По два-три шриха на писателя читателят възстановява реалната обстановка, психическото състояние на героя. Тази *реставрация на цялостта* включва и адаптацията (творческото пригаждане) към деформациите, които е използвал авторът, пригаждане към преувеличенията или към метафоричната образност — като се започне от обикновените езикови фигури и се стигне до сложните текстови структури. Ако Рабле умишлено е деформирал Гаргантюа, като му е придал гигантски форми, то читателят в процеса на прочит естествено *умалжава* неговите размери, преобразява го като нормален човек, у когото има нещо странно, неестествено. Деформацията дразни рецепиента и така го насочва да търси вътрешния ѝ код, нейния смисъл. Разшифровувал веднъж смисъла, рецепиентът привиква с нея, а това му помага в надтекста да възвърне и нормалната форма на обекта, естествения му вид, който е типичен за него в житейската практика.

б. Възприемателят размества йерархично елементите в творбата според свои предпочитания. Казахме вече, че текстът е затворена система, която при срещата си с рецепиента се отваря. Това означава, че в процеса на възприемането връзката между отделните елементи се „охлабва“, „пулсира“. Казано по-иначе, индивидуалното съзнание на читателя *ремоделира* творбата според собствената си природа, то погасява определени нейни ценностни страни и преувеличава

други. Можем да твърдим, че имаме толкова пъти специфичен ефект на романа „Възкресение“, колкото читатели са го прочели. Според субективната си настройка и качества читателят превръща универсалния, зафиксирания, постоянния текст в уникален, в система от впечатления, която е единствена и неповторима. Така над някоя блудкава, сантиментална творба определени хора плачат, други се смеят, така романът „Престъпление и наказание“ може да бъде прочетен като криминална творба и като дълбоко психологическо четиво. Тези преображения на художественото произведение са свързани с определени читатели и с определени творчески усилия. При сравнително професионалния рецепиент — литературният критик — има трайна нагласа и за уникално, и за универсално възприемане на произведението.

в. Читателят осмисля надтекста (вече възприетия текст) с помощта на своя минал индивидуален, социален и естетически опит. Би могло да се помисли механически, че човек с по-голям художествен опит по-добре разчита деформациите, по-добре извършва йерархичното разместване на елементите. Но това е явно само отчасти. Човек с огромен естетически опит, но лишен от „подходяща“ чувствителност, е затруднен във възприемането на определен тип художествена литература. Той може да разбира надтекста на творбата, но да не я харесва в нейната пластично-образна форма. И обратното, човек с беден естетически опит е възможно да възприема мигновено, с едно ахване, като детето някакъв художествен текст. Той навярно недоразбира надтекста, ала емоционално със своята „сляпа“ чувствителност се пристрастява към изразителната мощ на определена пластично-образна форма. Това е процес, при който самото произведение се превръща в духовен фактор и се намества в цялостната ценностна система на индивида.

ПСИХОМЕТРИЯ НА ЕСТЕТИЧНОТО

Художественото възприемане зависи и от случайни фактори: повишена чувствителност в момента, временна умора, различни настроения, създадени от практическото отношение към живота. Всички тези фактори създават временна нагласа, която влияе. Имат значение и други фактори: прочетена наскоро книга, осенила читателя с прозрения и дала му силни вълнения, събития извън кръга на обикновеното битие. Така обективността на текста се провокира и от различни временни нагласи. Всяка нова книга стои пред сложен сбор от предпоставки за рецепция. Школуваният читател надмогва всичко това, като личният вкус и културата запазват своето значение. Онзи, който е възпитаван повече от фолклора и се възхищава от него, трудно би възприел една съвременна абстракционистка творба. Възпитаният от сантименталната романистика ще се придържа о своите предпочитания. Криминалната литература създава своя публика, предпочита интригата пред другото. Психометрията на естетичното е с по-широк диапазон и нейното изучаване е наложително — не само за масовата култура, а и за най-елитните стойности. Още немският психолог от XVIII в. Християн Волф въвежда понятието „психометрия“, т. е. измерване на душевните състояния.¹³ Би могло да се говори и за *естетическа психометрия*. Такава наука предполага конкретно изучаване, емпиричен материал, яснота относно задачата. Тя би следвало да се заеме с т. нар. *естетическо внимание* и с удоволствието, доставяно от литературата. Тя би могла да класифицира читателите по определени признаци: у едни съдната естетическа способност е непосредна, у други тя се поддържа повече от разума, от общата култура. По-нататък естетическото възприемане има свои йерархии: от непосредното удоволствие до осезаване смисъла на големите стойности.

¹³ Н. W o l f. Psychologia empirica, 1732.

Любопитна е и историята на естетическото възприемане. Понякога малко значителни произведения са оказвали голямо влияние. Някаква песничка, сентенция или лозунг са предизвиквали емоции от идейно-интелектуален, морален и естетически характер. Въздействието на „Нешастна фамилия“ на Друмев е било голямо през 70-те години на миналия век, докато сега повестта се чете от историците на литературата. В европейската литература през XVIII в. с триумфален успех е вървяла драмата на Джордж Лило „Лондонският търговец“, произведение, което няма художествена стойност, но означава епоха благодарение на вложената в него социална тенденция — тя подготвя появата на гражданската драма. Лило, днес забравен, е оказал голямо влияние върху Дидро, върху Лесинг. Всичко това се обяснява със специфичните умонастроения у определена група, класа, нация. Полето на възприятието се разширява от социалната дейност в обществото, свързана емоционално и с определени произведения.

Естетическата психометрия е задължена да се занимава и с отделния индивид, и с онази среда — социална, патриотична, морална и пр., — която подхранва душевния му живот.

ОЩЕ ЗА СОЦИАЛНАТА ПСИХОМЕТРИЯ НА ЕСТЕТИЧНОТО

Както и да са променливи надтекстовите структури, и те имат някои „застинали“ качества. Когато кажем, че някой е Плюшкин или Дон Кихот, или когато говорим за мадам Бовари като психограма на човешко поведение, разбираме за какво става дума. Използвали сме нещо *постоянно*, за да изследваме друго постоянно. Социалната психометрия на естетическото предполага да се измерват именно постоянното и променливото, общото и различното. Постоянното е значимо за повечето хора. У тях са задействували еднакви психологически и морални механизми, но и непостоянното, свързано даже с модата, говори за себе си. В този смисъл възприемането на едно литературно произведение, което има постоянен текст, е освен индивидуално, но и социално „творчество“. Колективът събира, обобщава, изгражда непрекъснат сбор от отношения към литературата и всяко индивидуално читателско възприемане се допълва от колективното. Това, разбира се, означава, че трябва да се изследва и колективното „новосътворяване“ на литературната творба.

Биха могли да се изброят някои специфични социални условия при възприемането: общата обстановка, духовната култура, възпитаването на вкуса. Всичко това създава доста сложни механизми за литературна рецепция в социалния колектив. Той трябва да се „деканонизира“, да се освободи от социални или национални предразсъдъци, да се възпитава. Разбира се, не са малко случаите, когато отделната издигната личност изпреварва своята среда и противоречието с нея е реално и нормално.

Твърде важна роля като психометрия на естетическото имат литературната история и литературната критика. Касае се за подробно и специализирано изучаване генезиса, структурата и функционалността на литературното творение. Връзката между спонтанна и специализирана рецепция е изтъкната от Сент Бьов:

„Истинската критика в Париж се прави в разговори. Събирайки гласовете, мненията на всички, критикът идва до най-пълния си и справедлив резултат.“¹⁴

Критикът и историкът се насочват съзнателно и към националното в литературата. Да не забравяме думите на Хердер: „Геният на езика е и гений на литературата на един народ.“ Живописата, музиката притежават материал, който е наднационален: боите, звуковете са универсални. Те се използват от всички

¹⁴ Saint Beuve. Mes poisons.

художници и музиканти по света. Езикът обаче е всякога напълно национален. Художникът и музикантът постигат националното чрез сродяването си с народа, с неговото чувство за ритмично образно изживяване на света. Езикът — като носи в себе си народното като ритъм и звукова организация — изразява непосредствено като знак и образ и една мисловност, звучала през векове.

Езикът със своите лексикални пластове възбужда цялата сетивност, емоционалност и мисловност на читателя и създава мостовите между него и миналото и съвременността.

Естетическото изживяване обединява временно различните индивидуалности — за да потече след това потокът на отделното възприемане. Понякога естетическото изживяване овладява до такава степен, че една груба реакция срещу него освобождава от магическата, от хипнотичната му власт.

Съветският литературовед Г. Д. Гачев пише: „Има такова явление в изкуството като неуместната *реакция на профана*: в най-неподходящо място, когато на сцената протича архитрагична перипетия и всички в залата едва ли не плачат и ридаят, изведнъж някой не е разбрал — и се засмива. Често ставаме свидетели на същото и в живота: на екрана протича нещо изцяло интелектуално-психологическо, сложно, изискващо по-голяма тънкост, за да бъде разбрано — и внезапно дете или някой необразован човек прихва в смях. . .”¹⁵ Гачев продължава обаче и в друга посока: „Какво е това? Необразованост? Недодяланост? Да. Но някой трябва да запази в живота това свято неразбиране на изтънчеността, което е съществувало у Андерсеновото момче от „Новите дрехи на царя“, благодарение на което то е видяло, че кралят е гол — нещо, което не са видели тези, които са приели правилата на играта на хитроумните мошеници.”¹⁶ Запазването на свободата, неподчиняването на играта е и полезно. То позволява да се срещат освен читателя и произведението, но и животът и произведението. Читателят с примитивна психика като „будно“ звено в играта освобождава от зависимостта и поставя изкуството пред изпитанията на живота. Този процес — по механизмите на обществената комуникация — протича в обществото. Роден пише: „Без съмнение хората, способни да се възхищават от прекрасните произведения на изкуството, са рядкост, и даже в музеите, както и на обществените места, прекрасните произведения са гледани само от ограничено число зрители. Но чувствата, които те съдържат, все пак проникват в тълпата.

След гениите други художници с по-малък замах подемат и опростяват схващанията на първите; тези, които пишат, се повлияват от художниците, както последните — от литераторите. Има една постоянна обмяна на мисли между всички умове от една генерация. Журналистите, популярните романисти, илюстраторите, рисуващите по памет правят достойни за всички истините, които силните умове са открили. Това е като някое душевно течение, като някой изблик, който се разлива на множество водопади, докато образува голямата движеща се маса, която съставлява интелектуалното ниво на една епоха.”¹⁷

ЛИТЕРАТУРНОТО ВЪЗПРИЕМАНЕ И СТРЕМЕЖЪТ КЪМ СЪВЪРШЕНСТВО

Човешкото съзнание е автоматизирано от всекидневността. То ѝ се починава, непрекъснато се разпада на части, които не всякога успява да обедини. Художественото произведение има твърде важно качество, за което вече говорихме: то води към представа за *целостта на света*. Лирическа творба, възникнала

¹⁵ Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. М., 1968, с. 224.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ О. Роден. Изкуството. С., 1968, с. 108.

по частен повод, епическо произведение, обхващащо света в неговата гигантска цялост, драматическо произведение, в което се води борба между полюсни герои, работят за нещо по-висше, което наричаме целостта на света. При художественото възприемане читателят издига своето „аз“ над всекидневността. Гьоте е изказал интересни мисли по този повод в диалога за „За истината и правдоподобие в произведенията на изкуството“. Той пише:

„Дали непросветеният любител не търси в художественото произведение естественост само за да може да го възприеме по своя естествен, често пъти груб и примитивен начин?“

И отговаря:

„То (художественото произведение — б. м.) може да бъде възприето обаче от дух, възникнал и развит хармонично, и такъв дух чувства онова, което е прекрасно и завършено в себе си, като отговарящо на собствената му природа. От това обикновеният любител няма и понятие, той се отнася към художественото произведение като към предмет, изнесен на пазара, но истинският любител вижда не само истината в изображението, но и предимствата на художествено подбраното, одухотвореността на съчетанието, неземността на мъничкия художествен свят, той чувства, че трябва да се издигне до равнището на художника, за да е в състояние да изпита наслада от произведението му, чувства, че трябва да се съсредоточи, да надделее разсеяността си в живота, да се вживее в художественото произведение и все отново и отново да го съзерцава, за да встъпи по този начин в едно по-възвишено състояние.“¹⁸

Така литературното произведение помага на читателя да намери себе си „над себе си“. Отделният човек започва да съзерцава света, усещайки неговата цялост, неговата пълнота. Той, както се казва, събира началата и краищата, достига „абсолютното“, „обединява“ антиномиите, плуралистичните каузалности чрез едно творение. То му замества живота в неговата пълнота, то е повече от живота, защото го обхваща пълно, макар и като частно явление. Личният живот на отделен герой прераства в общо битие, издига се по скалата на ценностите и читателят се приближава до тях. Той постига безкрайното в отношенията на света, в отношенията между хората, става част от огромно цяло, в което се е губил през своята всекидневност. Следователно при възприемането на литературното произведение функционира *стремежът към свършенство*. Става дума не за комуникация, при която само се опознава целостта, а за алтернативността на един живот чрез онова, което предлага изкуството. Човек, като живее с героите на произведението, вижда света като тях. Той превръща произведението в свой „настолен справочник“, в „система от ценности“. Това е онази висша степен на контакт с художествената литература, която ни издига до философската рефлексия, до най-ценностното в личността ни, до свободната върхова изява на съзнанието, което се самооценява, усеща се член от рода, от човечеството, долавя връзката с родината, а след това и с всеобщността на света.

¹⁸ Гьоте за литературата и изкуството. С., Т. I. 1978, с. 51—52.