

ПАТОСЪТ НА ПРЕОДОЛЯВАНЕТО

СЕРГЕЙ РАЙКОВ

И най-сетне — какво искат да кажат с това смесване на поетичните родове? В учебниците нека ги разграничават, доколкото могат, но когато един гений с оглед на по-висши намерения в едно и също произведение съчетае няколко от тях — забравете за учебника и само проследете дали той е постигнал тия по-висши намерения. Какво от това, че една такава пиеса на Еврипид не е нито само разказ, нито само драма? Вие можете да я назовете и нещо междинно — на мене ми е достатъчно, че това междинно нещо ми доставя по-голямо удоволствие и ме поучава повече, отколкото и най-законосъобразните рожби на вашите коректни расиновци или както още се казват те. Катърът не е нито кон, нито магаре — но не е ли той въпреки това едно от най-полезните товари животни?

Лесинг

На тези всъщност детски, варварски, нелепи тенденции... художникът трябва с всички сили да се противопоставя, да отдели едното художествено произведение от другото с непроницаеми вълшебни кръгове, да брани своеобразието и отличителните свойства на всяко едно, както са постъпвали древните, поради което ставаха и бяха такива забележителни художници. Но кой може да отдели своя кораб от вълните, по които плува? Против течението и вятъра може да се изминават само кратки разстояния.

Гьоте

Споровете за границите в изкуството нямат граници. Те ту избухват в шумни естетически разпри, изпълнени с гневни възгласи, саркастични съгласия и вопли на комично отчаяние, ту заглъхват в тишината на кабинетните размишления, отново бушуват в пламенни литературни манифести и угасват в схоластични мастиленни войни...

В това няма нищо ново. Ново, интересно и различно е онова, което всеки път събужда тези теоретически бури — те никога не минават „безнаказано“ за самото изкуство и готовността му да ги намира освежителни и здравословни издава, че тъкмо то е главният виновник и подбудител. Естетическите дуели не само ласкаят неговото самочувствие и не само го карат бързо да прощава драскотините, които понякога получава в бъркотията на по-разгорещените схватки — в тях то проверява собствената си стойност и слабизителност, своя чар и покоряващо влияние. То много добре знае, че там, където има

въпроси, има интерес, където се търсят отговори, има познание, а където има познание, има развитие. . .

Но постоянните спорове, сблъсък на страсти и състояние на неустановеност, също омръзват на капризната дама: най-сетне всичко си има граници. Периодите на равновесие и успокоение, на вътрешно съзряване ще подготвят новото възраждане на интереса към неизвестното, нова жажда за риск, нова любов към въпросите. Но възраждането не означава просто възкръсване, а преобновяване, осъзнатост на „несходствата в сходното“, носталгичен поглед „отвъд“ по посока на предишните благоустроени и обживени граници. . .

За да има определеност — трябва да се очертае граница, границата е опора, а не ограничение. Тя става ограничение, когато дотолкова загуби задължителната си еластичност, рехавост, способност да пропуска обменящи се елементи между системата, която охранява и околната художествена и извънхудожествена кръводаряваща среда, когато се втвърди и окамене дотолкова, че започва да спира „лекото дихание“ на творбата, когато я застави да изразходва енергията си в преодоляване на грамада венужни, „нефункционални“ за новите цели елементи, конституирани като „задължителни“ само защото някога наистина са били нужни. Границата става преграда, когато заради нея творбата — като еманация на исторически отвоювани принципи — не може да намери с в о я т а противоположност и чрез нея — с в о е т о ново единство. Върху тази гранична противоположност и единство, дълбоко засягащи литературното развитие, са съсредоточени и Фойербаховото „ти“ и любовта; и Марксовото разсъждение за социалната същност на личността и влагането на себе си в природата, в предметите на своя труд, в другия, в творческото преобразуване „и по законите на красотата“; както и Лениновите бележки върху думите на Хегел: „Тази хармония е тъкмо абсолютното ставане, изменение — не ставане друго, сега едно, а след това друго. Същественото е това, че всяко различно, всяко особено е различно от някое друго, но не абстрактно от което и да било друго, а от с в о е т о друго; всяко съществува само дотолкова, доколкото неговото друго в себе си се съдържа в неговото понятие. . .“

Изкуството се освобождава от границите си, като ги пародира тутакси, щом ги усети, осъзнае. Изкуството не руши границите си — те са му нужни, за да има памет за изминатото — но то ги претопява (трансформация на синтетично равнище) или ги обтича, отласквайки се о тяхната опора (трансформация на антидетично равнище); едното и другото са еднакво нужни. Без старите граници новото не може да добие своята определеност, да се утвърди като различно — утвърденото живее чрез промяната.

Но промяната в известен смисъл е и подмяна — защото всяка творба е избор. Творецът моделира света в едно ограничено пространство и в ограничено време — книгата е цялото място, в което той трябва да започне и да завърши живота. Невъзможно е да го обхване целия — границите на книгата са неумолими. Трябва да избира, за да създаде цялост. Понятието за цялост е исторично, то се развива. Принудителна цялост има в нуждата от начало и край — граници в съдържанието, които изглеждат непроменими, но също са се създавали исторически, постепенно. Има различни типове начало; остро, рязко, стремително навлизане „ин медиас рес“, в самия въртоп на събитията, преживяванията, духовните сътресения; или плавни потегляне към далечна цел, до която творбата ще достигне след дълго пътуване, перипетии и трудно завръщане; има и междинен тип — колебливо, сякаш избягващо определеността започване с многоточие, от средата, начало с мълчание и недоизказаност. Има различни типове край: синкопиран, болезнено и категорично скъсващ нишката; или постепенно изчерпващ като затихващ оркестър; или

елиптично възвръщащ към началото, за да му даде нова дълбочина; или „отворен“ финал; или внушаващ двойственост и несигурност „край преди края“... Всяко начало и край носят една философия за света. Светът се променя, гради своята история — философията се обогатява, насища човешкия поглед с нова проницателност, зад познатото наднича неизвестността, в многообразието прозира типологията. Тази типология показва, че и рамките на книгата не са затворени, а крият свобода — те наистина са врати към света, отключени за преходите на съзнанието (кога конфликтни, кога спокойни) между художественния свят и извънхудожествената действителност.

Не само полето на честта — територията на текста — е ограничено: човешкият живот също не е безкрайно време в безкрайно пространство. Мисълта за техния свършек, за прекъсването им се пренася в творбата. При това категориите време и пространство са граници и една спрямо друга, защото съществуват и обективно, и субективно, а в творбата задължително са и социално (историческо) време, и социално (класово) пространство. Едва след това и чрез това те стават потенциално художествено време и художествено пространство. Едва след това те отново се „възвръщат“ към личността, съотнасят се — преосмислени — към границите на собствения живот, на личната съдба. За да има в книгата цялост на пространството, то трябва да се създаде прекъснато, чрез подбор. За да не съзнаваме условността, а да приемаме „наистина“, и времето трябва да съществува като цялост чрез прекъснатост. Лев Толстой казвал, че ако поиска да опише само един ден от човешкия живот във всичките му подробности за това няма да му стигне цял живот — неговият собствен. А за поезията Лесинг пише в „Лаокоон“: „А какво представлява перспективата на поета? Тя се състои в това, че последователността по време, в която се развива неговото подражание, на моменти прекъсва и преминава в други последователности по време... докато отново подхващане нишката на своята собствена последователност по време.“ С блестящия си анализ пък на Омировите похвати на „сгъстяване“ — при описанието на изковаването на Ахиловия щит — Лесинг разкрива превръщането на коекзистенцията в суксесия като характерен поетически принцип, т. е. превеждането на пространственото описание във времево действие. Самото съществуване на изкуството е прекъснато.

„В изкуството мислим, като отхвърляме“ — пише Шкловски. Всеки нов творец се опира на великите произведения преди него (а понякога — и на незначителните: един безплоден редактор, съвременник на титана, остана в историята с оплакванията си, че Толстой му бил „отнел“ сюжета...), но никога не би му хрумвало да ги копира. Имам предвид принципите на изграждане, функцията на вграденото — а иначе повторението е безкрайно използвано, например италианската новела за ревнивия мавър тъй би си и умряла в прах, ако не бе „незаконно“ преосмислена от Шекспир. Новото време подсказва и изисква нови концепции, нови конвенции, нови вкусове, нови функции на основните опорни елементи в творбата; епохата е неизбежен съавтор — само определените от нея междучовешки отношения във всичките им аспекти са в състояние да „подадат“ на твореца типове връзки, сцепления, противопоставяния, да предложат контекста, в който известното и познатото ще получат нова функционалност, снета в творбата. Но само да предложат — не е предопределено, че литературата ще се възползва от поканата (а разминаванията между историческо и художествено движение са факт от особено значение за оценката на нашата драматична литературна съдба). Да си припомним открития от Маркс закон: „Що се отнася до изкуството, известно е, че определени периоди от неговото развитие не се намират в никакво съответствие с общото развитие на обществото, а следователно и с развитието на неговата

материална основа, представляваща скелет на организацията. Например гърците със съвременните народи. Също така и Шекспир.“ Несъответствието не означава несвързаност, а своего рода включване на „компенсаторните механизми“ на литературата, които трансформират и пренасочват нейната изборност, алтернативност — натрупванията търсят анализ, познанието очаква нов синтез, т. е. нов избор на пътища и форми. Напрежението между исторично и художествено движение подготвя вътрешни преходи в литературата — междуродови, междужанрови, вътрежанрови. „Дон Кихот“ е „рицарски“ роман само в кавички, а и роман е също донейде в кавички — няма той не е истинска „поема“? Гогол също бе нарекъл „Мъртви души“ поема. И тия два драстично противопоставни примера получават неслучайно сходство в „налагането“ на поетически одежди върху прозаическата им плът като знак от времето на преход през границите между два съответни типа естетическо и художествено съзнание.

* * *

...Кога възниква въпросът за границите в литературата?

Разбира се — при преход. Но този труистичен отговор се нуждае от множество допълнения, в които в същност се откроява неимоверната сложност и на въпроса, и на отговора.

Далеч не всеки новопоявил се талантлив парадокс е в състояние да разбуди от летаргичен сън критическото съзнание, да го накара — както в приказката за спящата красавица — от една целувка да отвори очи и да познае своя прекрасен принц. . . . Нужно е значително натрупване на нови факти, и то факти жизнеспособни — сиреч годни да удовлетворят или даже да предизвикат несъществуващи по-рано духовни потребности, за да започне количеството да съществува като ново качество. Нещо повече — то може да съществува и да не се осъзнава, т. е. да предизвиква охранителни реакции или неадекватно внимание от страна на литературното съзнание (критиката). Дори не всеки преход от едно качество към друго е достатъчен, за да предизвика ново преосмисляне на литературните граници. Необходимо е новото, което идва, да има значителността на културен феномен — сложен, тревожещ с неизвестността и обхвата си, радващ с предчувствието за промяната, която носи. Да се определи същността на един значителен културен феномен вече не е възможно, без да се определят, намерят неговите граници, което в същност е въпрос да се разкрият промените в цяла система от взаимосвързани процеси и явления. Онова, което по-рано е било неясен частичен признак на изменения, сега се изявява като отчетлив самостоен знак на далеч разклоняващо се ново съдържание. Проблемът за литературните граници се разгръща като ветрило: един до друг върху общата основа се нареждат въпросите кой от литературните родове е доминиращият в момента (естествено има се предвид по-широк отрязък от време); какво е конкретното съотношение между него и останалите жанрове, в смисъл не на някакво количествено съизмерване, а на конкретно-историческо сближаване и разделяне, посоки на „завземане“ на чуждите родови и жанрови територии (например Лесинг, разсъждавайки за границите на живописата и поезията, определя като същностна отличителна характеристика на поезията действието — нещо нелишено от основания, но в което несъмнено прозира драматургът Лесинг — и тъкмо това е причината за определението му да си спечели заслужена ирония в бележката на Франц Меринг: „Ако действието е същност на поезията, цялата лирика трябва да се изхвърли зад вратата“). До тях се нареждат въпросите за това, в какво се изразяват преломите в естетическото съзнание, какви са причините и насоките на прехо-

дите в него; въпросите в каква посока се е променил и какъв е новият „онтологически статут“ на художествената творба (като представяща възможностите на своя род и жанр), т. е. какво е мястото и ролята например на лириката в социкултурната комуникация, как функционира тя в системата на обществения обмен на художествени, естетически, нравствени, идеологически и пр. ценности. Определянето на това функционално място обаче опира до твърде заплетения проблем за пропорцията в съотношението между художествено и извънхудожествено, с други думи, какъв е „граничният минимум“, необходимите и достатъчни условия, за да бъде приемано, признавано едно произведение за „лирика“ или „епос“, или „драма“, или изобщо да не бъде възприемано като художествено. За да станат нещата още по-сложни, съществуват напълно сериозни теоретически постановки, според които да откажем на една творба „свойството“ художественост съвсем не означава да я приизим, или да ѝ отречем реални заслуги за развитието на литературния процес. Убеждението, че в развитието на художествения литературен процес участвуват и „художествени“, и „извънхудожествени“ явления се допълва от схващането за историческата променливост на понятията за художественост: прескачането на границата между речевите и художественолитературните жанрове, преминаването ту отсам, ту отвъд кръга на художествеността от цели групи с течение на времето бе отбелязано от Юрий Тинянов почти афористично — днес са литературен факт, утре са само факт... На какво се дължат такива прескоци, доколко при откриването им се държи сметка не само за прелома, но и за преноса на исторически устойчивите качества, оценявани като художествени или нехудожествени, трябва ли да вярваме, че един речев жанр ще премине в сферата на художествеността по пътя на собственото си усъвършенствуване или ще забележим съвършено други способности за неговото враждане в тъканта на художествената творба и какви именно са тези способности — всички тези и много други въпроси са все свързани с проблема за литературната граница.

* * *

Очевидно в дъното на „граничните проблеми“ стои понятието художествен факт. Преди да имаме достатъчно ясна, отчетлива представа за това основно понятие, за диалектиката на общо и единично, устойчиво и конкретно-исторически променливото в него не бихме могли да решаваме вярно който и да било проблем от по-висок литературен разред. Може да изглежда парадоксално, но храбростта, с която критиката ни борави със съвременните литературни величини, е достойна за удивление щом в основата на основите, в самото начало на критическата азбука е заложено явление „енигматично“ и объркващо, неизяснено и тихомълком заобикаляно. Не се ли поставяме така в положението на господин Журден, който един хубав ден бе открил с радостно изумление, че говори в проза? Не искам да хвърля сянка върху критиката, която е и моя „сърдечна слабост“, но не мога да скрия и огорчението, което нерядко донасят оценките с журденовски апломб, размиването на критериите, издигането на посредствени имитации до ранг на художествени творби. Само бистрото съзнание за границата между художествено и нехудожествено е в състояние да предпазва литературата от опасни залитания — било към практически отказ от обективни критерии, когато критикът употребява творбата, за да каже нещо за себе си, скрива произведението зад претенциозната си субективност; било към механичен обективизъм и формализъм, към ограничаване на свободното волеизявление на творца (и критика като художник) до предписанията на догматическите постулати. В този смисъл поставянето на въпроса за литературната граница въобще и за границата художествено — нехудожествено в частност

не само не е призив към някакво рамкиране, умъртвяване на литературния процес, но, напротив, е опит да се опреснят силите и, доколкото границите на художествеността исторически се колебаят, да се актуализират средствата на критиката в борбата ѝ за обективно вярно и творчески свободно, в адекватни научни и художествени форми осмисляне на живота литературно развитие.

И тъй — художественият факт. Амбициите за новаторство тук лесно могат да се окажат несъстоятелни, след като с него са се занимавали Кант, Хегел, Маркс — чрез решаването на общотеоретическите проблеми за характера на естетическото съждение, за разликите между художествено и научно познание, за практически духовното усвояване на света от човека съобразно мярката и на отразявания обект. Да не говорим за редицата предпазливи опити на по-малко именитите, но не и второстепенни теоретици на изкуството, на литературата, между които съвсем не цари успокоително единомислие по въпроса. Ние можем да си позволим най-много един опит за бегло систематизиране, едно размишление по повод, едно доближаване на пръсти до границата на това явление.

За да не затънем в непроходимите терминологически наслойки, натрупани с течение на времето, най-добре е може би да тръгнем от философското определение на категорията „качество“ — т. е. да разбираме качеството художественост като „свойство в отношение“. В критическата практика, уви, не са редки случаите, когато ту едната, ту другата страна на това диалектическо двуединство се забравя и анализите губят равновесие било към ограничени социологизъм, било към не по-малко ограничен „иманентизъм“, освен когато не става дума за еклектичното смесване на едното с другото или за откровен преразказ. Да определим художествеността, това значи преди всичко да се освободим от представата за нея като за нещо статично, едва ли не „постоянен епитет“, а да свързваме в единен процес измененията в двете страни на явлението. Това значи да разгледаме системата от конкретни свойства, да определим в какво отношение се намират те едно към друго, какъв тип връзки ги държи в едно цяло и да проследим цялата сложна система отношения на тези свойства с обуславящия ги отвън контекст — социален, исторически, естетически и пр.

Недоразуменията започват от момента, в който започне определянето на конкретните свойства — особено ако художествеността се извежда само от тях, а отношенията се оставят за после. . . Между неотнимаемите свойства на художествената творба най-ясно като че ли се открояват: художествена образност, условност (фикционалност), характерност (индивидуалност). Вгледаме ли се обаче по-отблизо в определенията на самите тези свойства, сблъскваме се с една поразителна тавтологичност, която е по-присъща на онези ужасни приспособления — речниците, които ни подхвърлят от дума на дума, докато не се върнем задъхани в началната точка; марафонът обаче би трябвало да отсъства от една сериозна теория. Срещат се¹ например такива определения: „литературният образ — за разлика от образите в другите изкуства — е словесен образ, образ, оформен в слово, . . . образът — това е тази своеобразна форма на отражението на живота, която е присъща на изкуството.“ Или: „образът е обобщено отражение на действителността във формата на единичното, индивидуалното.“ Или: „образът е конкретна и в същото време обобщена картина на човешкия живот, създадена с помощта на измислицата и имаща естетическо значение“ и т. н. Най-често тези верни до самоочевидност, но нищо

¹ Имам пред вид най-популярните речници и учебници, от които масовият читател черпи първи сведения за главоломните литературни сложности. Тези „помагала“ несъмнено ще помогнат на неопитния читател да укрепи убеждението си, заложено още в ранните училищни класове, че няма по-мъглява и ненаучна наука от литературната. . .

неказващи определения се „доизясняват“ с цитати и преразкази на откъси от художествени произведения, за да докажат още веднъж, че илюстрацията нищо не осветлява. Между другото, самото определение „художествен образ“ в решаващата част на познатите ми обяснения акцентира върху „образ“, но не и върху „художествен“ — и тази странна теоретическа амнезия затваря порочен кръг, от който няма излизане. Желанието да се развали магията нанизва след образа върволица допълнения и „уточнения“: присъствие на „лично авторово отношение“, „емоционално преживяване“, „единство на индивидуализация и обобщение“. . . В литературния речник дори съвсем направо се заявява, че „... в тази „диалектическа сплав“ на индивидуалното и типичното се крие специфичното на художествения образ“ — израз, в който кавичките са до немайкъде иронични. . . Крие се наистина жадуваната специфика. Да се каже, че в образите на всяка творба има диалектическа сплав на типично и индивидуално — с това несъмнено се казва нещо вярно за образите, но още не и за художествеността на творбата, която покрай другото не се състои само от образи. Не стават от такова определение ясни най-малко две неща: например как именно се реализира в конкретното произведение това превъплъщение на типичното в индивидуално, и съответно как да се избегне субективността при определяне „пропорциите“ на типично и индивидуално, степента на пълноценното им реализиране в битието на всяка творба, без да създадем при това толкова критерии за художественост, колкото различни творби и различни оценители съществуват. От друга страна, типичната индивидуалност на образите не е достатъчна, за да си обясним защо примерно Вазовото стихотворение „малко цвете съм в полето, / аз съм синият синчец, / любя въздуха, небето, / кича полския венец“ и т. н. си остава за българина непреходна художествена ценност, докато някое символистично произведение, изпълнено с „химери“, „бездни“, „морен унес“ и пр. днес явно не влиза в кръга на художествеността,² въпреки че в някаква форма диалектиката на типично и индивидуално за неговото време е реализирана и в него, а малцина от литературните му съвременници са се съмнявали, че тъкмо то, а не простичката Вазова песен, е било образец на висша художественост. По същия начин сплавта на типично и индивидуално в образа като условие за художествеността на творбата е, повтаряме и подчертаваме, нещо вярно, но недостатъчно, за да обясним постигнатия на един Яворов, да кажем: въпросната сплав я има в стиховете и от т. нар. „първи период“ и от „втория период“, но по времето, когато пише „Градushка“, изискванията и мерките за художественост започват да се изместват по-скоро към произведения от типа на „Нирвана“, а когато „Нирвана“ бе отдавна написано, нашата съвременна критика дълго се бори с колебанията си, докато най-сетне призна и на „втория период“ художествено равноправие и несъстоятелността на подобна периодизация. Оставам настрана случаите, в които диалектиката на типично и индивидуално в образа се свежда непременно до „образ-характер“ — аз лично се съмнявам, че в едно пейзажно стихотворение, взето само по себе си (без да познаваме личността и творчеството на автора), бихме открили нещо повече от едно настроение, отглас от моментна душевна нагласа по-близка до предположението, но едва ли пълноценен „характер“ — в инак верния примерно за един роман смисъл на термина, изискващ и обозначаващ „не личните свойства на персонажа. . . , но проявлението в неговите лични свойства, в цялата му индивидуалност, на определени общественно-исторически особености — съществени свойства на живота в една или друга социална среда, епоха, националност, политическо или идейно движение и т. н.“. . .

Спецификата на художествения образ, а чрез него и на художествената литературна творба, се редуцира не само до това „свойство“ на художестве-

² Дълга този пример на проф. Е. Каранфилов, който често си служи с него — и с право!

ността, както проличава от търсенията по посока на отношението „типично — индивидуално“. Между образност и типичност в художествената творба очевидно съществува връзка, но да обясняваме една частност чрез друга с надеждата, че от това ще се оформи и представата за цялото явно е безперспективно. Толкова по-удивително е упорството, с което речници и учебници (уви и книги с по-сериозни претенции) ни убеждават, че тайната на художествеността се крие в условността на художествения образ и свързаната с нея фикционалност (т. нар. художествена измислица). . . Пак тайна и пак криеница, а в същност нова редукция. Няма спор, че писателят не може и не трябва да създава пълен аналог на действителността в произведението си и в този смисъл то е условно, защото подбира и преработва, а не копира и фотографира. Реализацията на замисъла преминава в творческия процес през неизбежните моменти на абстрахиране и символизиране, алегоризиране, хиперболизиране и т. н. според насоката и целите на конкретната творба; авторовите идеи заживяват една „втора реалност“, в един условен свят, роден от съприкосновението на обективната действителност с измислицата, с фантазията, с играта на индивидуалното въображение. Липсата на спор по тези неща обаче не означава липса и на въпроси относно коварната художествена специфика, която и този път остава неуловима. Незабравимото Фурнаджиево „Конници, конници, конници, кървави конници. . .“ е едно от стихотворенията, които нямат равни в българската литература — апокалиптичните блясъци, кошмарните видения, нечовешката музика в него сякаш са образец на чистата условност, алогизъм, нереалност, болезнени фантазни порождения на потресено съзнание. Известната късна преработка на същото стихотворение несъмнено е запазила в основни линии условността и фикционалността на „първообраза“ и въпреки това днес ние възприемаме втория вариант като творба със силно накърнена художественост. Защо? Но да кажем художествеността е била ошетена тук именно поради „намаляването“ на условността и фикционалността (едва ли обаче пълното им премахване) чрез скучните обясняващи и „уточняващи“ поправки: вместо „моя родино и пламнало мое небе“ — „втурнати лудо под нашето родно небе“, вместо „петя бесилките“ — „скърцат бесилките“ и т. н. Не бяха ли обаче и късните прояви на символизма у нас с несъмнено крайно „увеличената“ им условност и фикционалност обект на откровения и справедлив смях на Гео Милев? Скритите съмнения, че условността и фикционалността сами по себе си или чрез количествени натрупвания могат да създадат художествеността на образите, а чрез образите — и на творбата въобще, водят до опити да се изведе художествеността на самите условност и фикционалност от някакви особени качества на въображението, притежавани от творческата личност. Вярно е, че още Хегел счита творческата фантазия за „водеща художествена способност“. Но философът я определи като водеща, защото тъкмо във въображението като процес той виждаше пътя, възможността(!) художникът да се издигне над сетивността, да свърже тази сетивност със своята духовност и чрез духовността да отразява действителността не в абстрактни понятия, а в конкретни сетивни образи. Дали обаче тази възможност ще се реализира — това е нещо, което зависи не само от едното въображение: Хегел неправилно слива във въображението сетивното и рационалното; в творческия процес съзерцанието, преживяването, мисленето и пр. в цялата сложност на взаимоотношенията им с въображението и помежду си също участвуват в раждането на художествеността. Затова впрочем и определянето на такива „особени качества“ на въображението на художника, уж обуславящи художествеността на създаваните от него образи и творби, като „интензивност“, „сила“ или „обективност“ (тук се има пред вид това, че творецът мечтаел „не за себе си, а за конкретния свят, който го окръжава, сякаш превъплъщавайки се, отричайки се от себе си, от своите

лични интереси“) с нищо не помага. Ако оставим настрана интензивността и силата, които никакъв художествен силомер не може да улови, обективацията на творческата индивидуалност в образите на произведението (която вероятно се има пред вид в подобни твърдения) е характерна и за откровено слабите литературни разтвори, чиято художественост изветрява още със създаването им. Плодовете на въображението, условността, фикционалността, реализирани в произведението, могат да се окажат последица от такива субективни „теоретизации“ върху характера на претворяваната действителност, че творбата да се превърне в буквална пародия на художественост, в „поетика без поезия“, където развихреното въображение откровено и с претенциозна до комизъм сериозност кичовизира „материята“ си до степен, която би смутила и най-толерантния вкус...

Художественият образ, чиято несъмнена важност в битието на творбата изобщо не се каня да отричам, с привлекателността на мираж в пустинята приковава погледите на прежаднелите търсачи на художествеността, увлича ги след играещото отражение вместо към реалния, но далечен извор. Иначе казано, художествеността на произведението се свежда до художествеността на образа, а тя на свой ред се търси единствено в неговия произход. Безспорно, мисълта да се потърси зрънцето, от което пониква художественият образ, е най-съдържателната мисъл, водеща към същността на художественото — и не защото образността е най-яркият отличителен белег на художественото произведение, ярки образи има не само в художествените текстове, но защото корените на художествения образ могат да се открият само в почвата на живота, който ги отхранва. Ако творбата се състоеше само от образи — с изясняването на образната специфика въпросът би бил решен. Но... всичко едва започва с това изключително важно нещо — образа. Най-малкото, защото днес вече не можем да обясним природата му с великолепенните превъплъщения на Абсолютния дух. След Маркс вече е излишно да се доказва отново, че разликата между изкуството и науката не е само във *ф о р м и т е*, в които те „довеждат до съзнанието своя обект“, както смяташе Хегел. Изкуството и науката действително имат един и същ обект на познание — действителността, битието и съзнанието и вечния диалог помежду им — но го разглеждат от различен зрителен ъгъл (според спецификата и собствената мяра на предмета) и с различни цели (поставени от обществената практика). Науката търси обективната закономерност, закрепва я в абстрактни понятия; научната действителност е адекватна, а не вероятна на обекта и предмета си. Изкуството търси освен обективното, типичното и конкретно-субективното, нравствено, емоционално и естетически оценъчно отношение към обекта, вероятното, това, което би могло или би трябвало да бъде, а не това, което напълно се покрива с реалността. С други думи, определено житейско съдържание не може, пренесено в сферата на човешкото съзнание, да се отрази адекватно в понятие и затова необходимо „оживява“ в образ. Неслучайно Енгелс споменава, че от романите на Балзак е научил за френското общество повече, отколкото от трудовете на всичките съвременни му „професионални историци, икономисти, статистици“, взети заедно. Работата е там обаче, че от тази познавателна привилегия на образността се ползува и науката. „Когато философията започне да рисува със своята сива боя, то това показва, че някои форми на живота са вече позастарели и философията може не да ги подмлади, а само да ги разбере; совата на Минерва започва своя полет едва с настъпването на здрача...“ Никак не звучи „сухо“, нали? При това не само отделни тропи и митологични „персонажи“ в този откъс го родят с художествената образност — и като цяло той съвсем не е някаква иллюстрация, на която е отредена спомагателната роля на беден роднина, а дълбока метафора, образно обобщение на обективни процеси,

в което има и въображение, и условност. . . Но това не е, примерно, мъдрецът Гьоте, унесен над листа, очакващ появата на своя Мефистофел — това е Хегел, с фрагмент от тъй непредразполагащото към лирически отклонения научно съчинение „Философия на правото“. . . Не само у Хегел — у Маркс и Енгелс в „Немска идеология“, в „Осемнадесети брюмер“, в „Гражданската война във Франция“, в „Господин Фогт“, в „Светото семейство“ и дори в „Капиталът“ могат да се намерят не едно и две места, доказващи бляскавото образно мислене и реч (подчертавам пак — образност, която съвсем не е плоско илюстративна) на двамата велики учени и вдъхновени мечтатели. Образност, която всяко художествено произведение би приело с чест за своя, е налице, но тя живее в явно нехудожествени текстове. От друга страна, обективното познание, което черпим от Балзаковата „Човешка комедия“, съвсем не е доведено до нашето съзнание само сетивно, без опосредствувашата и обобщаваща намеса на понятията и логиката. У Алексей Толстой има много интересна мисъл: „... за нас образното мислене е само част от художественото мислене. Ако аз започна да мисля само с образи, т. е. с представи за предметите, то целият техен безброй, всичко, което ме заобикаля, ще се превърне в хаос.“ Признанието на художник с такъв опит и авторитет би трябвало да преодолее колебанията ни, че е възможно в един литературен текст художествеността да възниква не само от образи, нещо повече — че художествеността на самия образ не е единствено в него, нито се поставя отгоре му като етикет, „външно“, а се създава в *отношението* между характеристиките („свойствата“) на образа и контекста, който изявява тези свойства. Първото очертава вътрешните му граници като образ изобщо, второто очертава външните му граници като *т о з и* образ. За да придобие титлата художествен, образът не само трябва да е роден от познание, което не може да се отрази адекватно в понятия, но и трябва въз основа на рожените си белези да бъде включен в активна среда, организирана по такъв начин, че в динамиката на собственото си развитие тя да е способна да разгърне пред нашите очи този образ, чрез своята перспектива да разкрие и неговата дълбочина, да му придаде от своята жизнена сила, да фокусира в него блясъците на своята цялост. Художественият образ не е просто сетивен образ (точно тази разлика струва ми се подчертава Ал. Толстой, когато говори за „представи за предметите“, към които в процеса на художественото мислене се наслагва още нещо), сетивната форма, в която изкуството „довежда до съзнанието своя обект“, „пластичното изображение“, „сетивната конкретност“ — всичко това е „изпълнено“ отвътре с дух, Творчески, не Абсолютен, всичко това е само предпоставка, граница, в рамките на която се обективира и чрез която съществува авторовата идея, избор, оценка, преживяване, логически анализ и синтез, „дострояващо“ действителността въображение. . . Художественият образ не е картинка, а процес, съдържание, което се развива до границите, в които неговите черти и свойства го обособяват от други образи и от „не-образите“, изявява различни свои страни. Онова, което наричаме „богатство на образа“, не би могло да се разкрие за нас без това същностно „свойство“ — неговата процесуалност, относителност. Именно това го прави потенциално способен да изпълнява различни функции — а щом говорим за функция, значи вече мислим за включване на свойството в някакво отношение, вън от което то не може да се определи верно. Не наличието на образи в текста, а функцията на тези образи в текста е един (!) от определителите за художественост — *художествеността се корени не само в природата на образа, но и в отношения, организиращи текста*. Струва ми се, че само такова схващане за връзката на образа с художествеността на творбата може, без да разширява и слива художествения образ с всеки образ, да обясни защо *п р а в и л н а т а* идея, че има съдържание, което познанието не може да отрази в научни понятия, а

само в образи, не бива погрешно да продължава в идеята, че наличието на образи в един текст е достатъчно условие той да бъде обявен за художествен.

Двете безкрайности — свободното въображение на твореца, светът на неговите идеи, представи, преживявания, опит, памет, и безкраят на големия живот, природата, космосът, историята, съдбите на обществата и личностите — взаимно се ограничават и определят; животът е като океанска вълна, която скалата на времето превръща в пръски, за да я събере отново в едно, той е маса, склонна „към раздробяване“ (според проникателното наблюдение на Достоевски), докато творческото съзнание, обратно, е сякаш омагьосано да събира и споява, да обособява и обобщава, за да не се разтвори в милиардите гаснещи конкретности, а да се утвърди в светлината на преодоляването и съграждането. Сблъсъкът на двете противостоящи стихии ражда ново, обособено, особено организирано „съсредоточено единство“ (Хегел), в което като в капка е отразен целият свят. Това е светът, „усвоен в смисловата перспектива на художествената идея“, свят условен, свят на вероятности, чиито граници са ценностно обусловени, исторически проблемно актуализирани, това е магически тунел във времето и пространството, в дъното на който пролягва една мечта. . . Това е свят, изпълнен с животворящия кипеж и борба на организиращите го сили — идеи, концепции, проблеми, теми, мотиви, образи, ритми, звуци. . . На всички равнища на съществуване и взаимоотношения в творбата всяка от тези сили се стреми да наложи своя вътрешен закон, постулиран от собствената ѝ природа. Стремещт към установяване на собствената норма навсякъде се посреща от патоса на преодоляването — именно поради съвместното съществуване и функциониране на всички тези елементи върху ограничената територия на творбата. Пътят към художествената ѝ организация е труден и изпълнен с опасности: замисълът винаги клони към идеализация и спъваща нормативност, които привнасят в произведението чужда, външна нему системност; концепцията, пронизваща цялата тъкан на творбата, заплашва да се утаи в прекалено правилния кристал на една логически мотивирана цел, да се превърне в хладна конструкция („холод предначертания“ — Пушкин); всяка съществена идея сякаш се стреми да се изтръгне навън от света на произведението, да му наложи своето значение, да моделира цялото според своята мяра и да прерасне в доминанта, към която всичко останало да е илюстративно допълнение; всеки образ тежее към плътността на материалното, осезаемото, пластичката, и сякаш иска да се отцеди от облака на идеята; изобщо материалът се съпротивява на „знака“, в който се изкушаваме да го превърнем. . . Като че ли всичко напират да разруши хармонията. А художествеността е качество на единството — единство, в което всеки елемент вибрира между функционална зависимост от цялото и функционална самостоятелност, относителна свобода, обособеност в него. В художествеността наистина има някаква магия — тя като Феникс възкръсва от собствената си пепел, изгражда се върху и чрез онова, което се сили да я отрече.

Идеите, образите и т. н. трябва не просто да бъдат натрупани, а обвързани в една мултиплицираща внушенията на отделното цялост, единство. Как — това е въпросът на художественото. Отговорът е бил предположен още от Аристотел: „... единното творение е подражание на единно, и при това цялостно действие. Пък частите на събитията трябва да бъдат съчетани така, щото ако разместим или пропуснем някоя част — да се накърни или развали цялото: понеже онова, което със своето присъствие или отсъствие не обяснява нищо, не съставя никаква част от цялото.“ Но древните имат недостатъка на всяко минало да не се доизказват. И правилно — иначе какво ли биха правили потомците? . . . Потомците би трябвало да предпознат сложността на отражението, вместо Аристотеловото подражание; да мислят за система, а не просто за съ-

четане на части; да знаят, че творбата умее да говори и с онова, което премълчава, като при това никога и нищо не обяснява; би трябвало да се доверят и на Аристотеловия учител Платон, та когато разглеждат „частите“, функционално зависещи от цялото, да съзрат и самостоятелността им — да разберат, че „общото запазва единството си, като се раздвоява, за пример на което може да служи хармонията на лъка и лирата“. . . . Аристотел е съвременен в определянето на художествеността не само чрез „как“, но и с „какво“, тръгва от обекта на „подражание“; съвременен е и с виждането на художественото единство във *взаимодействието* на частите, а не просто в целостта, схваната като наличие на „начало, среда и край“. Не всяко взаимодействие създава художествено единство — а само *противостоянето*, съсредоточаването на контрасти: „... различното е същността на хармонията“ (Хегел, Ленин). Противопоставянятията в творбата са свързани според вътрешната си логика, според *своя закон*: „Ако заслужава името поет, той преди всичко ще се постарее да измисли такава поредица от причини и последици, по силата на които тия невероятни престъпления да станат неизбежни. Незадоволен с обосноваването на тяхната вероятност само с историческата им достоверност, той ще гледа. . . тъй точно да отмери страстите, съобразени с характера на всяко действащо лице, . . . че ние навсякъде да възприемаме само най-естествен, най-закономерен ход на действието; че при всяка стъпка, към която той насочва действащите лица, ние да се видим принудени да признаем, че бихме я извършили ние самите, ако бяхме в същата степен на страстта, в същото положение на нещата. . .“ (Лесинг). Следователно *функцията* на частите на творбата се обуславя от *тяхната природа*, но степената и начинът на осъществяването на тази функция са зависими от условията, в които тя действа („същото положение на нещата“), от *контекста*, вкл. на общокултурните и социално-исторически явления, които влияят върху възприемането. В текста всяка идея, концепция, проблем, мотив, образ, дума в разгръщането на своите значения става определител и ограничител на всичко, с което се докосва — ехото на отделното отеква върху свода на цялото и от това, с какво и как е построен този свод, зависи как ще прозвучи всеки отделен глас под него. Всички тези гласове могат да пеят в една обща, и всеки път различна, тоналност, но нито един от тях не бива да се откъсва от останалите по свой независим, отделен път; от тази хармония на различия се ражда художествеността. Белински пише: „Всяко художествено произведение се ражда от една обща идея, на която то е задължено и за художествеността на своята форма, и за своето вътрешно и външно единство, чрез което то е особен, затворен в самия себе си свят.“ Едва ли може да се говори за „една“ обща идея — да си припомним негодуванието на Гьоте, когато искали от него да сведе до една обща идея богатството и пъстротата на живота, възпътен в неговия „Фауст“ — по-скоро може да се говори за общо русло на движение на идеите у художника; художествеността също не е привилегия само на формата — върху тези схващания на големия руски критик все още лежи плътната сянка на Хегел. Но *принципът на организация* на съдържанието като едно от условията за художественост е вярно доловен в края на това определение. Това е същото условие за художественост на произведението, което Хегел формулира с думите: „То има цел вътре в себе си.“ Това е същото условие за художественост, на което Енгелс обръща внимание, когато казва: „Колкото са по-скрити възгледите на автора, толкова е по-добре за произведението на изкуството.“ Не противоречи ли това на марксистката идея за необходимата ясна тенденция в изкуството? Ни най-малко, напротив, води към задълбоченото, тъкмо марксистко разбиране за същността на художественото. За каква затвореност в себе си, цел в себе си, скритост и пр. става дума в същност и как се свързват те с функционалните зависимости в творбата, на

които тъй настойчиво наблягаме? Размишлявайки над художествеността, Хегел, вижда, че различните чувства и представи, които изкуството трябва да пробужда или заздравява, се кръстосват, противоречат си и се снемат взаимно — възниква въпросът как именно, в каквото единство трябва да се обединят тези пълни образувания. Целевата насоченост на произведението на изкуството вътре в себе си към „очистването на страстите“, към „поучаването“ или към „моралното усъвършенствуване“ (според Хегел) в същност нарушава художествеността. Изкуството наистина е „първият учител на народите“, то познава и носи познание, неговата образност е одухотворена с идеи, но „ако целта на поучаването изпъкне пряко сама за себе си . . . като . . . прозаична рефлексия . . . и не се съдържа само непряко, имплицитно в конкретната художествена форма тогава в резултат на такова разделение сетивната, образната форма . . . е поставена изрично само като обвивка . . . , но с това е изопачена природата на самото художествено произведение . . . , защото тогава сетивно единичното и духовно общото са станали външни едно за друго.“ За да не се получи това унищожавашо художествеността разкъсване на живото тяло на творбата, Хегел смята, че изкуството е призвано да разкрива истината във формата на сетивното, в образи, като при това сHEME в себе си противоречието между сетивно единичното и духовно общото и го изобразява като „*примирена противоположност*“ (курс. м. — С. Р.), и то „по начин, че не например противоположността и нейните страни съвсем не съществуват, а така че те са в примирение.“ И в самото изобразяване и разкриване на това примирено противоречие Хегел вижда художественото единство на творбата, нейната „крайна цел вътре в себе си . . . Защото други цели, каквито са поучаването, очистването, подобряването, спечелването на пари, стремежът към слава и чест не засягат с нищо художественото произведение като такова и не определят неговото понятие.“ В тези думи — приноси за разбиране диалектиката на художественото — просветва Кантовата мисъл за неутилитарността на естетическото съждение, внесена тук в един по-висок разред на отношения. Хегел като че ли е казал най-важното: художествеността е единство на противоположности — истината и образите на въображението, обективното и субективното, сетивното и духовното и пр. — противоположности, които в системата на творбата са снети една в друга и „примирени“ помежду си. Но Хегел не дава отговор на въпроса какво условие трябва да бъде спазено, за да се осигури това „примирение“ в творбата, за да не се разкъсва идеята от образността, да не се дестабилизира „съсредоточеното единство“ на художественото произведение и да не се излее то в система отношения с приложен характер, където то би било само средство за постигане на чужди, външни, независещи от него цели? Великият немски философ правилно разграничава художествеността като „цел“ на творбата вътре в себе си от целите, които тя може да изпълнява „навън“, но той търси художествеността с а м о там, само вътре в произведението, а обръща гръб на необходимата връзка между вътрешната организация и моделиращите я външни сили, разкъсва (антиномизира) двупосочната релация между творба и обществени условия, в които тя функционира и от които също така зависи нейната художественост или нехудожественост (средата и като материал за изкуството, и като контекст, условие за оценка на качествата му).

Дълбоката връзка между вътрешни и външни определители на художествеността може да се види само при добра опора в откритията на Маркс и Енгелс.

Човешките илюзии, условности, въздушни предначертания — с каква суровост ги наказва законът на историята, щом само се отскубнат от хладните ѝ прегръдки и предявят претенцията да я ръководят! Великите исторически

събития и личности се появяват на арената два пъти — само Маркс и Енгелс прозряха дълбокия трагизъм на първата поява, когато на страната на отиващото си е застанало „всемирно-историческото заблуждение“, само те разбраха до дъно надутия фалш, трескавото и неуверено комедианство, фарса и смеха на повторението, когато „действителните герои“ на историята са вече мъртви, а новите са още зад кулисите на сцената. „Ирония на историята“, „трагедия“, „фарс“, „драма“, „поезия“ и дори „художествено произведение“ — такива „жанрови“ имена Маркс и Енгелс намират за съвършено реални събития от историята на човешкото общество, не за да опоетизират историята, а за да историзират и социализират литературата, да подсказват, че няма по-велик драматург, комедиограф и поет от реалния живот на обществото. Затова ръката, която историята избира, за да запише чрез нея човешките пътища, падение и възход, смях и сълзи, наивни надежди и тежки победи — тя трябва да умее здраво да държи юздите на трите коня в колесницата: стихията на живота, субективността на твореца, системата на езика. Ако някоя от тези сили тегли повече към себе си, художественото произведение е обречено — историята ще го погълне, ще го заличи безследно. Именно животът, социалният живот подава, подсказва връзките и отношенията между явленията, които писателят подбира според своя метод и достъпява тъй, както му нащепва един идеал. И точно този факт на социална обусловеност на самата „клетъчна структура“ на художествения организъм изисква изкуството да положи своите „ограничения“ върху живота. Защото животът е безкрайност, склонна към разпадане, раздробяване, стихия, в която значителното е размесено в подробностите, а художественото произведение е съзнателна организация, със свои граници, с неизбежни и неслучайни начало и край, между които трябва да се обособи нещо самостоятелно, цялостно, значещо със своята определеност и завършеност. За да може произведението да завърши, да постигне художественото си единство, безусловно е необходимо *функцията на нито един градивен елемент в него да не доминира над функциите на останалите*.³ Това е условието, което нито един художник не може да пренебрегне, ако иска да „примири“ противоположностите като снемачи се една в друга в творбата. В противен случай неминуемо ще се случи едното от двете: или информацията ще надделее над внушението, съответно логиката над емоциите, идеята и тезата — над образността и пр., или „доминантата“ непрекъснато ще отваря вратите на творбата за ново и ново съдържание — тя просто не би могла да завърши (действието привлича материала, в който то може да се осъществи; иначе казано, „производството не само доставя материал на потребността, но то доставя и потребност на материала“ според Маркс). Авторът или трябва да изведе създаването си до динамичното равновесие⁴ и „примирение“ на бесовете, които е развързал

³ За този тип отношения загатва Н. Георгиев в сп. Литературна мисъл, кн. 9 от 1977 г., без да развива подробно своята теза — статията му поначало си поставя съвсем друга цел (принципите за историческа периодизация на българската литература). Като маркира зависимостите между няколко *чисто езикови* функции, авторът е справедливо ироничен към определянето на някои от тях (например самостоятелна „естетическа“ функция на езика). Към това може би трябва да прибавим още едно опасение — че ограничаването на самите тези функционални отношения върху чисто езикова основа също би било вид редукция: не всичко в творбата, което се подчинява на изведените функционални принципи, е „език“. Освен ако пък, обратно, не разширяваме прекомерно обхвата на понятието език.

⁴ Именно като *динамично* равновесие, обусловено от особеностите на съдържанието, принципът на функционалната адоминантност не влиза в противоречие с необходимия за разгръщането на това съдържание конструктивен принцип — отношенията на доминация и деформация, подчинение, в борбата на частите се „примиряват“ в границите и насоката на цялото, на творбата като динамична система. Функцията на едните фактори е да деформират другите, а функцията на подчинените фактори е да се съпротивяват на натиска и да се отклоняват от налаганата им норма. Докато тези функции са в относително равновесие, т. е. докато авторът не започне

с неразумното си желание да пише, или трябва набързо да ги напъха в чувала на някакъв фалшив и пришит завършек, който да му създаде успокоителната илюзия, че си е свършил най-сетне работата. Обратно, големият художник не ще се поколебае да скъса финалната лента там, където това повеляват вътрешните развойни закономерности на всеки поток в творбата и взаимното снемане на сблъсканите сили — един от най-чистите примери е Пушкиновият „Евгений Онегин“, блестящо завършен художествено, тъкмо защото е оставен незавършен сюжетно.

Думата функция сигурно предизвиква свещен ужас у някои ревниви пазители на литературните мъглавини, от нея сякаш се носи нишадрен лъх на формалистическа ерес. Но в същност функцията не е „формалност“, а отношение на взаимноопределяне, проява на съдържание, определено в контекста на по-общо съдържание. И дали ще наричаме това отношение функция, вътрешна логика, художествено майсторство, или божествена хармония, е въпрос помаловажен от това що за отношения сме (или не сме) видели и какво следва от тях за съдбата на произведението. Неслучайно Маркс и Енгелс толкова пъти наблягат върху условието за художественост, което се опитах да побера в понятието функционална адоминантност; при това двамата класици недвусмислено извеждат необходимостта от такова функционално уравновесяване на противоположностите от жизненото съдържание, върху което се гради творбата. В писмото си до М. Кауцка по повод романа ѝ „Старите и новите“ Енгелс обръща внимание върху диспропорцията между идеи и характери, при която доминирането на тенденцията води до накръняване на индивидуализацията и „личността още повече се разтваря в принципа“: „Аз мисля, пише Енгелс, че тенденцията трябва сама по себе си да произтича от обстоятелствата и действието без специално да се подчертава.“ Още по-ясно проличава проблемът за функционалната адоминантност като съдържателен художествен проблем в писмата на Маркс до Ф. Ласал по повод драмата „Франц фон Зикинген“: „Замислената от тебе колизия е не само трагична, но е тъкмо онази трагична колизия, която съвършено основателно доведе до краха на революционната партия през 1848—1849 г. Затова аз мога само да приветствувам изцяло мисълта да се направи тя централна точка на съвременната трагедия . . . Дворянските представители на революцията . . . не би трябвало следователно в такава степен да съсредоточават върху себе си целия интерес, както това става в твоята драма. И, обратно, представителите на селячеството (особено те) и революционните елементи на градовете би трябвало да съставляват твърде съществен *активен фон*. Тогава ти би могъл в значително по-голяма степен да позволиш да се изкажат именно най-съвременните идеи в тяхната най-наивна форма . . . Тогава волю-неволю би ти се наложило в много по-голяма степен да шекспиризираш, когато сега основен твой недостатък аз считам това, че ти пишеш по шилеровски, превръщайки индивидите в прости рупори на духа на времето“ (подч. м. — С. Р.). Дори и вярно избрана като основа, историческата трагедия не може да се преобразува магически в художествена трагедия (в жанров смисъл), когато функционалното равновесие е нарушено, когато шекспировското единение, съгласуваност на обективна истинност и вътрешна художествена правда в съдбите на героите бива подменено с тежестта на намеренията над „наивността“ (т. е. естественото „саморазви-

преднамерено да изтъква едни и да потиска други тенденции, фактори, без да се съобразява с природата, мярата, изискванията на конкретния материал (жизнено съдържание), художественото качество е постижимо. В противен случай се стига или до тематичен формализъм, умозрителност и шаблон, или до емоционална неовладаност и концептуална неснота, или до формализма на „хармоничната цялост“ — статична и насилно субективна закостенялост, подчинена на модата и конюнктурата, диктувана от литературния „салон“.

тие“ на образите според вътрешната им мяра и според историческите закони). Както в социалния живот личността, индивидуалният характер се формира от обществените отношения и се разкрива в отношение (съпоставка) с други хора, така и в творбата „образът-характер“ се разкрива само в отношение — и то противоположно, сравнително, конфликтно с други характери, носители на други концепции. Иначе доминантата на едни теиденции над други, непрекъснатото им потискане очевидно не създава възможност творбата да се развива според своите литературни, художествени закони, и нарастването ѝ се превръща в насилие на автора над материала — творбата си отмъщава веднага, като изгласва пред погледа на читателя описателството, дидактиката, механическият рупорно пресилен глас на намерението, а не дълбоката мелодия на художествеността. Колко тънък слух има за нея Мавърът! Той не само долавя скритите гласове на историята в хора на идеите в творбата, не само чувства в каква степен тези гласове звучат чисто и доколко художественото им звучене зависи от активността на фона, който ги откроява и осмисля, но не пропуска да намери гласа и на *самия художник* всред сложните взаимовръзки на художествената хармония. Отношенията авторово съзнание — исторически поток, авторово естетическо съзнание — закони на жанра и езика, автор — жизнен материал, автор — герой и пр., конкретното съдържание на тия отношения и начинът на тяхното „пренасяне“, трансформиране и организиране в текста имат най-пряко отношение към художествеността. Дълбоко вънхуван от тези проблеми на истинската, по новому разбира на художествена специфика на литературното произведение Маркс отново размишлява върху „Зикинген“ и пише: „... главните действащи лица действително се явяват представители на определени класи и направления, а следователно и на определени идеи на своето време, и черпят мотиви за своите действия не в дребните индивидуални прищевки, а в оня исторически поток, който ги носи. Но по-нататъшната крачка напред... се заключава в това, щото тия мотиви по-живо, по-активно, и, така да се каже, *по-стихийно*, да се издигат на пръв план от хода на самото действие, а аргументиращите речи (в които прочее аз с удоволствие познах вашия стар *ораторски* талант...) напротив, да станат все повече излишни... Струва ми се обаче, че личността се характеризира не само с това как в нея прави, но и с това как тя го прави; и в това отношение на идейното съдържание на драмата не би се навредило според мене, ако отделните характери биха били малко *по-рязко разграничени* и *по-остро противопоставени* един на друг“ (подч. м. — С. Р.). Функционалната адоминантност като белег на художествеността не е само „вътрешно“, нито само „формално“ явление — ето, тази именно художествена нужда от по-рязко разграничение и по-остро противопоставяне, омекотени, „снети“ и уравновесени от спонтанността, „стихийността“; тази художествена слатост, толкова чужда на ораторското аргументиране и съзнателно разграничаване на двата паралелни потока — тя е не само условие, но и резултат от онова взаимопределяне (разграничаване и оформяне) на трите стихии — живота, творческото съзнание, езика, — в което основна е „независимата променлива“ на т. нар. извънхудожествена действителност. И тук няма нищо парадоксално — тази мисъл е само една конкретизация на старата истина, че реалността е ядро на фантазията, че животът е сърцевина на изкуството. Въпросът е само как става преминаването на границите от едното към другото... Художествеността е гранично явление, тя не е върху едното или другото блюдо на везната, а в колебливото равновесие, в устойчивото движение — това, което в творе в произведението е функционална уравновесеност на подбрани контрасти, е само по-нататъшната крачка напред, преходът през границата на изкуството, излизът на неговия бряг откъм оня исторически поток от въд кориците на

книгата, в който са слети различните съдби, действителните трагедии и смешните мними драми, паденията и възходите, заблудите и прозренията . . . Може всичко да е идеално композирано, да е контрастно, раздвижено и т. н. и все пак то ще говори за не повече от добре овладяно занаятчийство, щом творбата заобикаля или засяга само повърхностно, периферно, определящото и движещото противоречие в потока на живота — защото точно то има най-голям естетически потенциал, то е социално най-богато на възможности, варианти и решения, и тъкмо затова е и художествено най-богато (именно в този смисъл е и Чеховото: „правдиво, т. е. художествено“). Тъкмо затова и Маркс видя причините за художествената несъстоятелност на „Зикинген“ не толкова в субективното неумение да се постигне функционално уравновесена структура, колкото в това, че самата тази структура е било принципно невъзможно да се създаде върху неправилно разбиране де й с т в и т е л е н т р а г и з ъ м на гражданската война в Германия. Енгелс също пише, че като е оценил невярно ролята на селското движение в революцията, авторът по този начин е „пропуснал и с т и н с к и трагическия елемент в съдбата на Зикинген“.

* * *

Художествеността е отношение, в което диалектически се снимат една в друга типологическа устойчивост и историческа подвижност. Ако функционалната адоминантност (разбирана в цялата ѝ съдържателна обемност) е устойчив общ признак на художествеността, то как да си обясним потъването на цели групи произведения в мрака отвъд осветения ѝ кръг? Историческата пулсация на художествеността е неизбежна и необходима. Художествеността е субект-обектно отношение, преминаващо през текста. Обективната реалност е относително по-независимата променлива страна на това отношение, в което развитието на едното става за сметка на другото (относително изпреварване или изоставане). Понякога творбата изпреварва възможностите на времето и средствата да поемат и разчетат естетическото ѝ послание. Друг път изискванията на епохата се сблъскват с хладната и разсеяна муза на поета, неспособна да се издигне до по-висок духовен хоризонт. Литературната история е пълна и с доста примери на двата типа дисонанси в един период и дори у един и същи творец — той се оказва чувствителен за едни гласове и напълня „глух“ за други, не по-малко съществени. Върху този труден диалог влияят не само естетическите борби между различни исторически формирани се идейно-художествени системи в една литература, но и системи от чужди literatury, действащи с привлекателната сила на непознатото, необичайното (което невинаги означава и новото, истински жизненото). Съвсем не на последно място е от значение индивидуалната способност на твореца да намери верния социален адрес на своите творчески усилия, и то още в процеса на създаването, когато социалната поръчка е предусетена и вътрешно мотивирана. Така че дали една творба ще остане извън „лъча на прожектора“, дали ще потъне в забвение, дали внезапно някоя щастлива случайност ще я възкреси за нов живот и коя нейна страна времето ще актуализира (това значи и че ще я разбира по друг начин) — всичко зависи от това какви социокултурни потребности трябва да удовлетвори произведението, т. е. какви функции ще изпълнява то сред себеподобните си (в еднородната си литературна среда от настоящето) и в сферата на извънлитературните явления; какви надежди му се възлагат и с какво то може да ги оправдае.

Проследяването на тези съответствия и несъответствия с техните причини и последици в нашата литературна история би представлявало извънредно интересна сага за ускоренията и закъсненията, трагедиите и комедиите в разви-

тието на националния художествен дух и естетическото самосъзнание. Драматични крайности в това пулсиране не липсват: Пенчо Славейков води борба срещу поетиката на Вазов — в същност срещу цяла развойна линия в литературата ни, в която Петко Славейков и Вазов са по-близо един до друг, отколкото сам Пенчо Славейков до баща си — смяната на критерия за художественост съблъсква бащи и синове! От този съблъсък се роди един отекващ и до днес трагичен мотив — „баща ми в мен“, мотивът за корените . . . Или друг показателен пример още в началото на новата ни литература: времето „насила“ разширява художествения обхват на една творба, „налага“ ѝ качества, които тя — според субективните намерения на автора — не е притежавала; така се случва с Вазовото стихотворение „Борът“, описващо една природна картина в двора на Сопотския манастир, която обаче получава неочаквано символно значение, извисява се до ролята на поетическо предсказание за възраждането на поробена България . . .

Художествеността е немислима вън от отношението ценност — оценка. Дори в *назоваването* на една творба „художествена“ има оценъчен момент. Още в *подбора* на жизнения материал за произведението има оценка (идеологическа и етическа); после в *организацията* на подбрания материал вътре в текста има оценка (естетическа, художествена — „попили“ в себе си първите две); после така формираното литературно произведение според природата си функционира като единно цяло „навън“ — в социалната сфера, съпоставя се с определени очаквания, изисквания, нужди на обществото (творбата даже предварително и неосъзнато се „съобразява“ с тези изисквания) и с това влиза в по-общо социалноценностно отношение, което именно поставя произведението в центъра, в периферията, или извън кръга на художествеността. По такъв начин виждаме, че природата — функцията — оценката на всеки елемент в художествената литературна творба и на самата творба като цяло в социокултурния и исторически контекст са свързани в единен процес на взаимомоотношения, в права и обратна връзка. По този начин ние установяваме не къде трябва да минава границата на художествеността (това би значило да създаваме изкуствени норми); а от какво се обуславя мястото и „поведението“ на тази граница. Оттук нататък може да се изследват само конкретните носители на конкретни художествени достойнства, в конкретни литературни и исторически условия.

* * *

В същност общетеоретичното разискване по въпроса, какво поставя и премества художествената граница, има смисъл тъкмо за да бъде зададен и въпросът, къде е именно минава тя в конкретни периоди от литературното развитие, от кой момент нататък границата престава да бъде опора, а се вътвърдява в унифицирана норма, „стил“, конюнктурa, в пречка на това развитие. Граничните ситуации в литературата са винаги драматични, макар че драматизмът им често си слага дремещата маска на спокойствието, затишието. В такива моменти критиката твърде заприличва на юнака от приказката, застанал пред разделящите се пътища: тръгнеш ли по единия — мечта си ще загубиш, тръгнеш ли по другия — коня си ще загубиш, тръгнеш ли по третия — главата си ще загубиш . . . Но както знаем от приказката, щастлив край и победаначало очакват само оногова, който е избрал третия път, онзи, който е готов да посвети живота си на борбата за доброто.

Нашата критика неведнъж е заставала на такива кръстопътища. И ако поставяме отново въпросите — изправени ли сме сега пред проблема за границите, в какво са признаците за граничната ситуация, какви са предстоящите

задачи на литературата, на критиката — то е защото вече навя, струва ми се, моментът да огледаме чукащите на вратата ни факти. Ние преживяваме едно нормално, спокойно литературно развитие. Но тъкмо продължителното спокойствие зазвуча като приспивна музика в ушите на критиката преди всичко (но тя поне не беше изпълнителят на сънните звуци) . . . На фона на успехите в областта на романа, както и в поезията на неколцина водещи творци, все по-настойчиво се открояват няколко нерешени проблема, чиито отговори са най-тясно свързани с преразглеждането на обема, съдържанието и своеобразието на понятието литературна граница, а това е въпрос за границите между художествено и извънхудожествено, граници между жанровете, граници във времето.

На първо място, не е случайно актуализирането на проблема за естетическите измерения на класово-партийния критерий. Въпросът за критерия никога не е отпадал от ползването на съвременната ни литература, но днес — както с натрупания естетически и художествен, а бих добавил и теоретически опит, така и с тревожно увеличилите се примери за откъсване на идейност от художественост — всичко това изисква поставянето на въпроса върху широка естетико-теоретическа основа; необходими са нови стъпки към комплексното осветляване на националния литературен модел, на специфичните за нашата литература съвременни форми и пътища, в които този модел реализира общите закони на литературния процес, а това трудно може да стане с опитване литературата „на вкус“, с разграфяването ѝ на индивидуално-тематични и регионално-проблемни парцели, без съвременно теоретично преосмисляне и обогатяване на понятието художественост.

На второ място, развитието на съвременната ни литература остро поставя въпроса за отношенията фолклор—литература, а това е въпрос и за отношенията традиционно—модерно, национално своеобразие — влияния на чужди литературни модели. И тези проблеми не са нови, но не са и решени: по един начин стояха те пред Ботев, Петко Р. Славейков и Вазов, по друг — пред Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“, пред Кирил Христов—по друг начин, различно пред Теодор Траянов, различно пред Гео Милев и т. н., но не избледня ли днес тази богата традиция на внимание към фолклора? Има ред смущаващи неща: например дали трябва да се употребяват тъй категорично насоките „от . . . — към . . .“, от фолклор към литература; трябва ли да се търси изобщо една линия на този преход, т. е. не става ли дума в същност за два паралелни потока, които винаги съществуват, самостоятелно се променят, а само периодически (но кога, защо, в какво и как) се усилва или отслабва прякото им влияние, те се „приближават“ или „отдалечават“ и на какви нужди отговаря този процес в конкретните стадии на литературното развитие? Изобщо как може и как трябва да се „възкреси“, актуализира фолклорната поетика, какви са пътищата и формите за внедряването на ценностите на миналото в модерното съзнание (това е не само проблемът за „корените“ но и за диалогичността), каква е вредата и ползата от пресичането на тази линия с чужди развойни модели и пр. — това са все въпроси, които отново чакат отговор.

На трето място, е необходимо проследяването на стadiите в развитието на художественото самосъзнание и отражението на това движение върху поетиката — нейде из литературните ми мечтания се мерзелее една история на вкуса, история на литературата от гледна точка на авторските и на читателските представи за художественост; проследяването на смените в доминирането на епос, лирика, драма, смените на „онтологическия статут“ на творбата, отношенията литературен живот—литературен процес, статута на писателя и като създател, но и като герой на литературата, художествените основи на

критическата не само аналитична, но и прогностична практика и т. н., но това вече е отделен „сюжет“ . . .

Периодическата актуализация на „граничния проблем“ е очевидна. С появата на културния феномен „българска социалистическа литература“ тази актуализация стана наложителна, а разглеждането на „теорията“ на проблема днес (макар извънредно стеснено тук, частично и със силно ограничени задачи) се представя като необходимо. Дори само най-общото определяне на едно литературно явление поставя въпроса за границите остро, макар и поради факта, че необходимите, естествени възли и разплитането на литературния процес понякога се възприемат деформирано — в нашето теоретическо съзнание реалните „гранични стълбове“ невини са по местата си. Като помним Марксовата мисъл за несъвпадането на историческо и литературно развитие, т. е. като се отчитат както влиянието на социалния контекст, така и собствените закономерности на литературния процес, и тук се налага преодоляването на механизма „от — към“, или даже „от — до“, според който приоритет получава хронологическата последователност за сметка на паралелно протичащи, противоречиви и наслагващи се един върху друг различни по същност процеси (да оставим настрана смесването на явления от литературния процес на една плоскост с факти от т. нар. „литературен живот“). Солидни трудности има в осмислянето и на борбата между жанровете — въпросът за относителното отслабване на лириката спрямо епоса (днес с жанров представител романа), въпросът създава ли съвременната лирика нови жанрове или не, променя ли старите или не, какви са причините за това и т. н. Зад многогласните вопли срещу несекващия „сив поток“ много рядко се чува въпросът — а какво подхранва този поток тъй обилно, какво става със съзнанието и критериите за граничния минимум поезия: застрашителна е масата книги, за които сякаш няма долна граница, сякаш всичко може да бъде окачествено като художествено, стойностно щом само е излязло „на книга“. Това опира до също тъй нерешения проблем за художествената комуникация, за способите на враждане на творбата в системата ценности, наречени вкус, къде, в какво най-често и защо се разминават художественият потенциал на творбата и реалното ѝ художествено въздействие и т. н. . . .

* * *

Безпощадно вярна е мисълта на Каверин, че под лупата на младото теоретизиране много неща изглеждат преувеличени, други пък въобще не попадат в нейното стъклено кръгче и всичко това навярно е така, защото младостта бърза преди всичко да назове, да определи, да си обясни видяното, а едва след това се научава и да го чувствава. И все пак в това неразумно търсене на яснотата — дори когато, уви, то стига до всеизвестното — се крие немирният дух на любопитството, жаждата за познание, благородно усилие, та макар да е усилие за преодоляване преди всичко на себе си, на собствените граници. Но това, което изглежда непосилно за отделния опит, трябва да бъде преодоляно с усилията на цялата литература, на нейното теоретическо самосъзнание. Защото мълчанието на теорията не само обрича оперативната критика на мъчително пътзене в праха на емпирията, но задържа, застава да се изразходва непродуктивно част от енергията на онзи патос на преодоляване, без който литературата е бездиханна статуя, а не жив дух — трепетен, пулсиращ, стремителен.