

ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ: КАКВО „ДА ПРОМЕНИМ“? (КРЪГЛА МАСА НА СП. „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“)

Сп. „Литературна мисъл“ препечатва от сп. „Вопросы литературы“ (1987, кн. 12) с известни съкращения изказванията на трима от участниците — С. Ломинадзе, М. Епщайн и Ю. Давидов. Основните проблеми на обсъждането са формулирани по следния начин от редакцията:

Процесът на духовно обновяване, започнал в нашето общество, естествено не може да не засегне и литературната наука, включително и нейните теоретични дялове, особено като имаме предвид високите изисквания, които се предявяват днес към теоретичните дисциплини във всички сфери на познанието. В тази връзка:

Как оценявате вие днешното състояние на теорията на литературата?

Какви са най-актуалните задачи, които се поставят пред изследователите в тази област? „Нужно е основно да се промени всичко във всички направления — и в икономическата, и в социалната, и в духовната сфери“ (М. С. Горбачов). Какво според вас трябва „да се промени основно“ в теорията на литературата?

Редакцията на сп. „Вопросы литературы“ разглежда тези въпроси като стимул за свободен размисъл, който ни най-малко не изисква „анкетна“ форма на отговор.

ТЕОРИЯТА—ДЛЪЖНИК

С. ЛОМИНАДЗЕ

Картината на днешното състояние на теорията на литературата според мен е твърде противоречива. Всъщност днес ние нямаме теория на литературата в истинския смисъл на думата, представена от що-годе ярки, изразителни концепции и направления в изследователската мисъл. Имаме много силни литературоведи, а между тях дори и родени теоретици на литературата, но фактически те отдавна са преминали към историко-литературни проучвания и дори навлизат в културно-философска и историческа проблематика. Трябва да се отбележи, че техните трудове допринесоха много за явното нарастване на духовния потенциал на нашата хуманитарна наука през 60—70-те години, като със самото си появяване разкриха перспективността на едностранно-социологическите подходи. Изобщо по отношение на духовната сфера същите тези застоини 70-ти години съвсем не бяха за нас и з-ц я л о години на застой; напротив, те бяха ознаменувани със значителни постижения и, по-конкретно, с изграждането на много по-пълна и обемна отпреди представа за корените и ценностните ориентири на нашата култура.

Но що се отнася до самата литературна теория, тук продължителният застой е реалност. Отдавна съществува дефицит от оригинални идеи в такива дялове на тази дисциплина като методологията на литературния анализ, изучаването на би-

тийната природа на литературното произведение, неговия вътрешен строеж и външни граници, неговия начин на съществуване в изменящия се свят и т. н.

Ще се спра на един от тези въпроси. Става дума за споменатия проблем за битийния статут на литературното произведение с оглед на класическото наследство, а заедно с това и за взаимоотношенията между литературата и съвременните видове изкуства, родени от НТР. При пресичането на тези проблемни линии възниква злободневният въпрос „Класиката и ние“. Литературната класика е може би най-„натоварената“ от малкото оцелели нишки, които ни свързват с дълги периоди от националната ни история. Оттук и остротата на проблема за онтологията на класическото произведение. Отдавна след литературните шедьоври се влачи шлейфът на отраженията и „повторенията“ в други видове изкуства, предопределени от литературната им специфика (пиеса, спектакъл) и непредопределени (роман-опера, роман-инсценировка и др.). Дълго време обаче тези отзвучи-отражения, често пъти сами превърнали се в шедьоври в своя вид творчество (например руската опера класика: „Евгений Онегин“, „Дама пика“, „Борис Годунов“), като правило не конкурираха литературния първоизточник, не го подменяха във възприятието на читатели — зрители — слушатели. Демонът на Лермонтов и демонът на Врубел са вечни спътници, всеки от които върви по свой собствен път. Положението започна да се променя чувствително с появата на техническите видове изкуства. Да започнем с екрана, който със своята безпрецедентна илюзия за жизнена правда, недостижима нито в живописа, нито в музиката, нито на театралната сцена, неизбежно материализира преминалото през обектива на кино-телекамерата литературно произведение.

Някога Инокентий Аненски писа за „разнообразието от Хамлети, бих казал дори на Хамлет“, ако съдим по „сценичните му тълкувания“. Самото едновременно съществуване на множество „сценични тълкувания“ на Хамлет е било за поетакритик свидетелство за несъмнената относителност, незавършеност на всяко едно от тях и за непреходната ценност на „тълкувания“ образ. Днес съотношението фактически е обратното: в епохата на тотална диктатура на режисьорския „съвременен прочит“ на литературната класика (драматургическа и др.) на практика приоритет има именно „прочитът“ и е широко разпространено мнението, че без него класиката въобще би престанала да живее дълго. Трябва да се отбележи и още нещо. Синхронното „разнообразие“ от „сценични тълкувания“, за което говори Аненски, дава поне шанс, че ако между тях се окаже някое пошло, вулгарно, превратно и т. н. „тълкувание“, то няма да бъде е д и н с т в е н о, на сцената на друг театър то може да бъде художествено оспорено, зрителят ще има възможност за избор и т. н.

На мястото на синхронния плурализъм („разнообразие“) на „сценични тълкувания“ екранът ни предлага уверено монологизъм. Вярно, че често пъти той е смеляем или дори многосменяем, в смисъл, че един монополен екранен „прочит“, след като си изиграе ролята, се сменя от друг, също така монополен.

Така или иначе, налагат се някои изводи. Едно от огромното множество субективни възприятия на класическото литературно произведение, а именно възприятието на режисьора-екранизатор, придобива благодарение на техническите възможности, с които разполага възприемащият субект, и социалния резонанс на представяното от него изкуство, изключително голямо значение. При това екранизаторът не трябва дори да обосновава своята версия на „прочит“: за разлика например от критика или литературоведа той я налага не като аргументирано съждение за произведението, а като произведението-двойник, изпълнено с материал, поразително превъзхождащ словото (първоелементът на литературата) по ефективността на непосредственото въздействие върху масовата аудитория.

Но анализът на движещите причини за разглежданото явление не може да се ограничи само в плоскостта на научно-техническия прогрес като такъв. Някъде от началото на 70-те години в насоката на настроенята на редица влиятелни западни теоретици на литературата (те са и лингвисти, философи, културолози, пси-

холози, етнолози и т. н.) се забелязва поврат, същността на който е изразена синтезирано, стегнато в заглавието на програмното есе на Ролан Барт „От Произведението към Текста“. „Както теорията на Айнщайн изисква относителността на отправните точки да се включи в самия обект на изучаване — заявява Барт, — така и „междудисциплинната активност“ на различните отрасли на съвременното знание (своеобразно изведена от съединената активност на марксизма, фрейдизма и структурализма) изисква сега „по отношение на литературната релативност на взаимоотношенията между пишещия, читателя и критика. В противоположност на традиционната идея на произведението, и досега тълкувана по Нютоновски маниер, възниква потребност от нов обект, получен след изместването и събарянето на съществуващите категории. Този обект е Текстът.“¹ Текстът „съществува единствено като изказване“, от което следва, че: „Текстът се познава само в активност, в процеса на произвеждането. Следователно текстът не може да се спре на края на библиотечната полица например; „конститутивното движение на Текста е пресичането; той може да пресича едно или няколко произведения“ (с. 75). Те могат да принадлежат на различни автори, на различни времена и народи, за „текста“ това не е преграда. Смята се, че „произведението“ е плод на „процеса на филиация“ (с. 78), т. е. то е произлязло отнякъде и запазва родствена връзка с това, което го е породило, но това предположение се основава на три остарели постулата: „обусловеността на произведението от външия свят (народ, история)“, „последователността на появяването на самите произведения“, „закрепването на произведението за неговия автор (с. 78). „Текстът, напротив, се чете без бащин подпис“ (с. 78); „текстът е сирак“ според друг виден основател на новата теория на „текста“ Жак Дерида (вж. с. 37). Тезисът, че текстът „пресича“ няколко произведения, означава, че човекът, който чете (да предположим) текста на „Макбет“ от Шекспир, има право да заяви, че по такъв начин той чете и текста на „Леди Макбет от Мценски уезд“ от Лесков, написана три и половина века по-късно.

Сливането на „икономически“ и поетически „текстове“ в единен текст отговаря напълно на трактовката на този текст, като роден от споменатата „междудисциплинна активност“, от „разнообразните специализирани клонове на знанието“. Ясно е обаче, че такава „ценена днес“ (с. 73) активност не може да бъде задоволена от скромното разширяване на „текста“ до размер, годен не за едно произведение, а за няколко. На помощ идва понятието „интертекст“. „Всеки текст, който представлява интертекст на друг текст, от своя страна принадлежи към интертекстуалността“ (с. 77). Интертекстът е цялото безкрайно множество от съществуващи и съществуващи някога текстове (представящи всички сфери на живота, културата, знанията, всички възможни „кодове“, равнища и т. н.), разбираан като някакво единство. Всеки текст (от лат. *textus* — тъкан — напомня етимологията Барт) неизбежно е „вплетен в неговата глобална „текстура“ и не е възможно да се определи обективно нито практически, нито теоретически къде свършва „текстът“ и започва „интертекстът“.

Издоният тезис за принципната незавършеност на „текста“ се разкрива в нов аспект. „Читателят на Текста — пише Барт — може да се оприличи на шляещ се субект, дал воля на своето въображение по време на разходка в екзотична речна долина. Това, което той вижда, е сложно и неразчленимо, то възниква на различни равнища и произлиза от субстанции, разнородни и разделени: светлини, цветове, растителност, горещина, въздух, взривове шум, тънички птици гласове, детски викове откъм отсрещната страна на долината, пътечки, жестове и дрехи на местни жители, видени отблизо и отдалече. Всички тези неща са частично идентифицирани: те се отнасят към познати на субекта кодове, но тяхната комбинация

¹ Цит. по английския превод: Roland Barthes. *From Work to Text*. — In: *Textual Strategies. Perspective in Post-Structuralism Criticism*. Ithaca, New York, с. 73, 74. По-нататък посочените в текста страници са от същото издание.

е уникална и придава неповторимост на разходката, която може да бъде повторена само като неповторимост.“ Така е и с „Текста“: „той може да бъде самия себе си само в своята неповторимост (което не означава в своята „индивидуалност“), четенето му е полуслучайно. . . , но въпреки това изцяло изтъкано от цитати, препращания и отзвуди. Това са езичите на културата (а кой език не е от тях?), стари или нови, които пресичат текста открай докрай в безбрежна полифония (с. 77).

Мисля, че посочените извадки вече свидетелствуват за поразителното съответствие между западното теоретизиране на тема „произведение“ и тема „текст“ и много черти на нашата практика на „прочит“, на класическите произведения от критиките, а най-вече от автори на инсценировки, екранизации и т. н. Твърде често например „сценаризирането“ на класика се осъществява фактически именно по метода на „полуслучайното“ „комбиниране“ на съвсем „разнородни“ „цитатни“ елементи. Нашата теория е явно длъжник по отношение на цялата тази проблематика, значението на която според мен е извънредно голямо.

„Метафората на Текста (за разлика от „произведението“) не е „организъм“ с неговия „растеж“, „развитие“ и т. н., а „мрежа“, която се разтяга с помощта на „ефекта на комбинирането“ (вж. с. 78). При положение, че липсват каквито и да било обективни параметри, обуславящи границите и конфигурацията на разтягането (освен забраняването на абсолютна „нечетивност“ — вж. с. 75), изборът на модела на този конкретен „текст“ от безкрайното преплитане на „вече прочетени“ някога от някого „анонимни цитати“ се предоставя на самия читател. Трябва да кажем, че за „комбинирането“ се открива наистина необятен простор. А главното е, че този, когото сме свикнали досега да смятаме за автор на произведението (и на неговия текст), се оказва (дори да е три пъти класик) всичко на всичко съставител на първата „комбинация“, при това този негов приоритет не задължава с нищо читателите. Та нали първата („авторска“) комбинация за тях не е обективна дадена, както и хиляда и първата, разтваряйки се невидимо в интертекста. Т. е., за да получи авторския текст, читателят трябва да започне от нулата — отново по собствено усмотрение да го извлече от интертекста, трябва сам да сглоби „авторската“ комбинация — от цялото това неизброимо множество изходни „анонимни цитати“. Накратко казано, за да възприеме авторския текст, читателят неминуемо ще трябва да го замени със свой. Това означава, че Барт не е напълно последователен, когато в тезиса си подчертава, че „текстът“ налага премахване на дистанцията между писането и четенето, тяхното сливане в „единен“ процес; ако „произведението“ се чете „потребителски“, то читателят „играе“ с текста и в текста (с. 79), освен това той „свири“ текста — като изпълнител-интерпретатор на съвременна „постсериална (алеаторична) музика, като в известна степен става съавтор на партитурата, която той по-скоро завършва, отколкото интерпретира“ (с. 79, 80). Съавторството предполага взаимни задължения, а такива, отново подчертавам, не са заложили в самата същност на концепцията във връзка с отношенията на читателя с автора и с неговия „текст“. Функцията, която изпълнява авторският текст, се изразява единствено в, така да се каже, „поканата за „игра“.

Не може отново да не отбележим, че практическият опит от интерпретирането на нашата класика изобилства с примери, които сякаш илюстрират тази теория. Обстоятелство, което впрочем ни подтиква да се заемем сериозно със същото теоретично осмисляне на извършващото се. Още повече, че духовният смисъл на явлението, струва ми се, ни кара да го възприемаме далеч не в игровия аспект.

В обзорната уводна статия към теоретичната антология „Textual Strategies“ редакторът и съставителят на антологията Дж. Харари смята за явно „предимство“ на „концепцията за текста в съвременното му разбиране“ (Барт, Дерида и др.) като нова „методологическа“ „стратегия“ това, че тя „бие по традиционните различия между четенето и писането“. Става дума не за преход от „теория на литературата към теория на четенето“, „стратегията“ е насочена към достигане на такова равнище

на възприемане на литературния обект“ (който, разбира се, вече не е „обект“), при което „писането и четенето се осъществяват съвместно“ (с. 39).

В заключение Дж. Харари отново подчертава, че литературният текст не притежава „автономност“, че „критиката не е просто приложение към така наречения първичен текст, а непрекъсната активност, вътрешно присъща на текста и разширяваща го навън. Оттук и изводът: критикът също е производител на текста“ (с. 70). Нещо повече, критиката днес е „достигнала такава зрялост, при която тя открито отправя предизвикателство към първенството на литературата. Критиката се превърна в независима операция, чието значение в производството на текстове е първично“.

Това, което в случая се разбира под „критика“, според нашите критерии, често може да бъде и теория. Засега ние нямаме теория за независимостта на критиката от литературата. Но критиката, която под формата на „прочит“, тълкуване и т. н. по необходимост неизбежно присъства във всеки акт на „материализиране“ на словесното изкуство в киното, на сцената, по радиото и телевизията и т. н. — тази критика и у нас отдавна вече отправя предизвикателство към литературата и преди всичко — към класиката.

Накрая искам да спомена за предпоставките, които откриват днес пред нас изключително благоприятна перспектива за развитие на теоретичната мисъл, а заедно с това и на такава важна дисциплина, каквато е теорията на литературата. В заключение искам да се спра само на два момента, за да аргументирам своя оптимизъм. Това е утвърждаващото се днес мнение за приоритета на общочовешките ценности пред всички останали и предложеният неотдавна от А. Н. Яковлев тезис за принципно неаксиоматичния характер на социалното познание.²

ТЕОРИЯ НА ИЗКУСТВОТО И ИЗКУСТВО НА ТЕОРИЯТА

М. ЕПЩАЙН

Когато подчертаваме неаксиоматичния характер на хуманитарните знания, можем да се усъним в нещо, което до неотдавна се смяташе за аксиома. Щом марксизмът е „наука за всеобщите закони на развитие на природата, обществото и мисленето“³, възниква въпросът, доколко правомерно е „пренасянето“ на тези „всеобщи закони“ върху такива конкретни области на познанието, каквито са теория на стиха, теория на тропите, теория на сюжета. Ние помним опитите да бъде създадена марксистка биология, които доведоха до унищожаване на генетиката. Означаваше ли това, че академик Лисенко е създавал „не точно онази“ марксистка биология, а друга, академик Мар — „не точно онова“, а друго марксистко езиковедство, но иначе задачата си струва усилията? Едва ли това отговаря на критериите за наука.

Що е марксистка теория на литературата, в какво се изразява и как се обосновава тя — това, струва ми се, никой днес не знае.

Търсенето на единствено правилна и безпогрешна методология води обикновено до теоретичен застои, тъй като то изключва живото взаимодействие между различни, съревноваващи се, допълващи се един друг методи, всеки от които действа в своя област, на свое равнище на изучаване на предмета. Литературата е изкуство на словото: това означава, че при нея можем да приложим лингвистични методи. Литературата е рожба на фантазията, резултат от творчески процес: значи към нея са приложими психологически методи. Същото може да се каже и за социо-

² Правда, 10 април 1987 г.

³ Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 344.

логическите, феноменологическите, семиотическите методи, които само в своята съвкупност могат да възпроизведат цялостната същност на изучаваното явление. Всички методи са добри, освен войнстващите. Както всеки предмет, и литературата не съществува изолирано, а е включена в извънредно сложната система от духовни и материални отношения, обхващащи всички равнища на планетарното битие (психосфера, идеосфера, семносфера, ноосфера, софносфера) — а е известно, че във всяка част се оглежда цялото.

Това означава, че всеки предмет може да бъде опознат с всевъзможни методи — но нито един от тях няма привилегията да измества или подчинява останалите.

Следователно методите и понятията, създадени на основата на изучаване на литературата, също могат да се прилагат и за опознаване на различни области от действителността. Самата специфика на литературата, границата, която я отделя от не-литературата, е подвижна; теорията има изплъзващ се обект и тя се обновява до голяма степен благодарение на подвижността на своите граници. Нещо литературно: сюжет, жанр, метафора, може да се намери в явленията на самата действителност. Оттук и възможността за прилагане на литературоведските методи и категории при изучаване на разнообразни исторически колизии, социални фантоми, научни концепции и парадокси, идеологически клишета, жанрове на речево поведение и обществена комуникация. .Щом литературата е целият свят, то вярно е и обратното: целият свят е литературата. Малкото се намира в голямото, а голямото в малкото. Както литературата може да се изследва с помощта на социологически, психологически, лингвистични методи, и състоянието на обществото, борбата на мирогледи, вътрешният свят на хората могат да бъдат изследвани по литературоведски път. В това именно се крие живият познавателен интерес: да разкрива взаимовръзките и взаимното проникване на различни явления: същността на едното — в обвивката на другото, да се изследва „литературното“ извън неговите рамки, „социалното“ — извън рамките на битието на индивидуалното. Целият свят може да бъде предмет на литературознанието, така както и литературата може да бъде плодотворно изучавана от всяка една наука. Този познавателен принцип може да се характеризира като подвижна съотнесеност между предмета и метода. Методите (концепциите, категориите), които възникват при изучаване на даден предмет, могат да се разпростират и върху други предмети, като надстройват върху всяка от частните дисциплини съответна свръхдисциплина като трансцендираща границите между предметните области: трансестетика, транспоетика, транспсихология, транслингвистика и т. н. Предмет на транспоетиката са тези свойства и компоненти на литературните произведения (образи, тропи, стилистични фигури, мотиви, рими), които се разкриват извън пределите на литературните произведения, в структурата на самото мироздание.

Теорията на литературата е жива със своите прониквания извън границите на теорията и извън границите на литературата — в историята, психологията, бита, езика, мита, етикета, съдбата на културата: именно там, съотнесени с други равнища и слоеве на реалността, истински задълбочено, проблемно работеха и традиционните литературоведски категории. Но сега, струва ми се, е настъпило времето за обратно въздействие на тази многообразно разбрана и преосмислена реалност върху теорията на литературата. Тя се опитваше да избяга от застоя, като бягаше от самата себе си, от собствената си „теоретичност“ и „литературност“, в рамките на които не се очакваха никакви промени. Сега е очевидна необходимостта от нейното решително обновяване или дори второ раждане: преминавайки в нещо друго, да се върне към себе си, да заприлича на зърното, което няма да възкръсне, ако не умре.

Но как може да се обнови теорията на литературата? Струва ми се, че тази познавателна област е твърде тясна сама по себе си, за да може да намери източник на обновяване в собствените си граници. Теорията на литературата е по-скоро мост, прехвърлен между две огромни субстанциални области: философия и литература. И нейното обновяване може да се извърши само в резултат на радикални промени

и паралелни движения както от едната, така и от другата страна. Същност теорията на литературата е област на взаимно координиране, на творческа среща или сблъсък между обобщаващата мисъл и художественото слово.

В редица случаи — при Аристотел, Хегел, Хайдегер — теорията на литературата е била като рожба на голямата философия, една от приложните точки на обща, всеобхватна теория. Последната по време подобна теория е структурализмът, по отношение на който у нас се е натрупала много взаимна горчивина и неразбиране. Сега, струва ми се, е вече ясно, че дори да може да се надрасне структурализмът, той не може да се заобиколи. Необходимо е да се вживеем в логиката на историческото движение, доведе до структурализма, да му се доверим и да се придвижим напред. Следващата стъпка се състои в разкриване на непреодолимото разминаване между всяка предполагаема структура на явлението и неговата конкретна и вечно изменяща се същност, т. е. да се открие неструктурируемостта в предмета чрез прилагането на най-строг структурен метод. Такова продължение на структурализма извън собствените му граници се нарече деконструкционизъм — по-свободно можем да го наречем структур-иронизъм. Всеки обект, още повече такъв цялостен и непредсказуем, какъвто е художественото произведение, се присмива на опита на изследователя да открие завършена структура.

Деструктивното се разкрива в природата на обекта не като хаотично, а като висша форма на неговата свръхструктурна подреденост. Иронията над структурализма преминава в утвърждаване на нова позитивна ценност — метода, който може да бъде наречен континуитивен, тъй като той изследва явлението като съвкупност от свойства, които не прекъсват и то преминават едно в друго и образуват такъв континуум, в който всяка точка е различна от другата и в същото време е много близка до нея (една от разновидностите на Континуума е историята, така че на новото, обобщено равнище в теорията се възвръщат принципите на историзма).

Разбира се, всичко това са засега крайно колебливи предвестници на евентуални методически промени. Само едно е напълно ясно: отмина времето на чисто nihilisticната реакция срещу структурализма, необходима е конструктивна реакция, която взема под внимание новите теоретични възможности, създадени от структурализма, но надхвърлящи неговите рамки, стимулиращи движението му напред. А сега за другата страна на проблема — за потребността на самата литература от нова теория. Всяка теория е друго битие на своя предмет, сфера на неговото самосъзнание. Теорията се съдържа в самия предмет като възможност за неговото саморазвитие, но реално се осъществява само тогава, когато предметът се задвижва, получава способност и да се самосъзерцава, и да мисли за себе си. Литературознанието се ражда едва след като словесността напусне състоянието на самоотъждествяване, от фолклора тя се превърне в литература; и този импулс на самодвижението, който произлиза от литературата, и занаят ще определя динамиката на смяната на литературните теории. Литературознанието не е просто област на изучаване на литературата, а път за развитие на литературата чрез самосъзнаването ѝ.

В наши дни много ни липсват теоретици (а не просто критици) — активни участници в литературния процес, такива, каквито бяха А. Бели и Вяч. Иванов, В. Шкловски и Ю. Тинянов, а от чуждите — А. Бретон, Р. Барт, Т. Адорно. Теоретикът, за разлика от критика, не се насочва само към един (съвременен) пласт от литературата, а към целия неин съдържателен обем, който включва и далечното минало, и обзирното бъдеще. Теорията е действена тогава, когато не само обобщава, но и предсказва, от позициите на днешния ден разкрива по нов начин миналото и съзнателно подготвя радикални промени. У нас и досега не е определен ясно познавателният статут на такива форми като литературно-художествен манифест, програма, кредо, проект. Очевидно е, че това е най-истинската и първородна теория на литературата, само че обърната с лице към бъдещето, сътворявана по законите на въображението. Литературата се нуждае от подобни изпреварващи теории — маята

на художествения процес. И би било неправилно това изпреварващо въздействие на теорията върху литературата да се разглежда като модернистично циркаджийство на ХХ век, признак на естетическа деградация. Теорията е не само анализ, обобщение, а и предсказване, прогнозиране, не само трактат, а и манифест. Единствено с печалните особености на последните десетилетия може да се обясни фактът, че ние възприемаме теорията предимно под формата на монографии и учебници. **М а н и ф е с т ъ т** е първата дума на **о б н о в е н а т а** теория, а монографията — нейната последна дума. И ако изберем най-ярките и класически трудове в цялата история на естетиката и литературознанието, в тях ще намерим едновременно черти и на манифеста, и на трактата. В „Песетическо изкуство“ на Боало и „Лаокоон“ на Лесинг, в „Парадокс за актьора“ на Дидро и в „Писма за естетическото възпитание на човека“ на Шилер, в предговорите на Уилям Уирдсуърт към „Лирични балади“ и на Юго към „Кромвел“, в „Защита на поезията“ от Шели, в „Литературни мечтания“ на Белински и в „Естетически отношения. . .“ на Чернишевски се провъзгласяват нови принципи на художествено мислене и благодарение на това се откриват неизвестни по-рано свойства и закономерности на литературата като такава, раждат се теоретични понятия и категории. Само времето помага да се види вечното, то се разкрива в неравенството със себе си, чрез движение, срутване и обновяване. Най-общите теоретични въпроси се поставят в самата художествена практика, като нени замисъл за своето бъдеще, като перспектива пред растящото самосъзнание и самопреодоляване.

Ето защо въображението е едва ли не най-нужната дарба за теоретика, още повече когато той е свързан с изкуството. И днес утвърждаването на обществен статут на въображението е също така необходимо, както и запазването на признатия вече обществен статут на паметта. Би било пагубно тези способности да се противопоставят, едната да зачерква другата — само заедно те гарантират царственото достойнство на човешкия дух, неговата независимост от мимолетните капризи на властта и модата, неговата отвореност за цялата съвкупност от бъдещи и отминали времена. Някога изказванията в защита на паметта изискваха твърде много мъжество — та нали миналото се зачеркваше в името на криворазбраното бъдеще. Но съществува опасност да не се поучим от този горчив урок и под знака на една преобърната ценностна система — вече от името на миналото — да тръгнем в настъпление към бъдещето, като заровим в почвата на традициите безценния талант на въображението.

Подобна психологическа нагласа е разбираема: твърде дълго ние познавахме само една, изродена форма на въображение — абстрактната утопия, и сега, след като се опарихме, станахме прекалено предпазливи. Въображението е една от основните освободителни сили, тласкащи човечеството напред, но когато към него се прикачват, като вагони към локомотив, такива архаични инстинкти, каквито са жаждата за власт или всеобщата уравниловка, тогава въображението се превръща в утопия, поставя пред себе си преграда, изобразява една единствена, непоклатима и абсолютно „правилна“ картина на бъдещето. Утопията е самоубийство на въображението: като призовава масите към променяне на света, тя ги превръща в гробокопачи на своето бъдеще. Сега настъпи времето да очистим въображението от елементите на тълпата и злобна утопичност, да го изведем от задънената улица на закостенели фантазии, да върнем фантазията в собствената ѝ свободна стихия — стихията на творчеството, а не на принудата. Време е да се разбере, че въображението е дар божи и народно съкровище, загубата му е също така непоправима, както и разхищаването на природни богатства. Нация, която се е лишила от въображение, загубва способността да твори бъдещето, да отговаря на неговите нужди и интереси и постепенно слиза от историческата сцена.

Целият комплекс от естетически дисциплини, в това число и литературознанието, играе изключително важна роля в работата по прочистване на въображението и утвърждаване на неговия авторитет в обществото. Та нали в произведенията на

изкуството са най-чистите извори на въображението, още неразмътени от намесата на външни, користни сили. Художествената фантазия крие в себе си енергията на освобождаващата власт над умовете и задача на теорията е да зарежда с тази енергия цялото движение на обществената мисъл, като разкрива зад измислицата свят на висша духовна реалност, неограничавана от изкуството.

Но по какъв начин теорията на измислицата може да изпълнява своя дълг пред тази висша реалност, след като измислицата се смята за категорично противоположна на теорията, след като тя (теорията) цялата е омотана в десетки методологически забрани.

Доскоро например съществуването на няколко родени от традициите „изми“ беше пречка за въвеждане на нови терминологични образувания, които да отразяват съвременните процеси и течения в изкуството (допреди година в пресата не можеше да се срещнат такива термини, като „метареализъм“ и „концептуализъм“ и не само в положителен, но дори и в научно-неутрален текст). Изобщо множество понятия, особено често използваните в чуждите хуманитарни науки, се характеризират у нас с еднозначни и категорични оценки, които нямат нищо общо със самите понятия. Думи като „авангардизъм“, „психоанализ“, „херменевтика“, „сюрреализъм“, „подсъзнание“ предварително предполагат едва ли не гримаса на отвращение на лицето на този, който ги произнася. Твърде внушителният списък на тези понятия съвпада почти по своя обем и съдържание с речника на хуманитарните дисциплини от XX век (философия, естетика, социология и т. н.). Не е ли време в края на нашето столетие да се реабилитират повечето от неговите художествени и теоретични направления, които бяха подложени на незаслужени оценъчни репресии — в противен случай ние ще навлезем в XXI век интелектуално победни, отколкото други народи.

Да се възпита в теорията вкус към разнообразие, вариантност, съревявание между различни концептуални и терминологични системи — това именно означава да се открие пред нея светът на въображението, който е затворен в самата нея и който се откликва особено близко и радостно на творчески съзвучния свят на изкуството. За да може измислицата да се отразява в теорията, самата теория трябва да се променя от измислицата. Ще цитирам забележителните думи на философа В. Асмус: „Както в природата растението е принудено да разпръсква десетки хиляди семена, а рибата — да мята десетки и стотици хиляди зрънца хайвер, за да може в крайна сметка да израснат няколко нови дървета и риби от същата порода, така и измислицата трябва да „играе“, да създава хиляди, в по-голямата си част може би нелепи и фантастични варианти на предполагаемо или възможно битие, за да може в резултат на тази „игра“ да бъдат разрешени една или две задачи на теоретичната мисъл.“⁴

Историята на науката показва, че много от идеите, които са обновявали научната картина на света, са се появявали не в съзвучие с известните факти (още повече с традиционните), а в резултат на рязко стълкновение с тях. В тази връзка големият съвременен методолог на науката Пол Фойербенд формулира правилото на контраиндукцията, „което ни препоръчва да издигаме и разработваме хипотези, несъвместими с добре обоснованите теории или факти“.⁵ Това означава, че фантазията представлява самостоятелна ценност за теоретичното мислене, когато тя по-скоро се дистанцира от фактите, отколкото да се доближава до тях. Понятията, категориите и термините са също такъв материал за творческото въображение, както са боите в живописата или думите в поезията. Целта на теорията е у еличаване на идеалните съществувания, които частично могат да се преплитат със съществуващите факти, частично да се разминават с тях,

⁴ В. Ф. Асмус. В защиту вымысла. — В кн. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 33.

⁵ Пол Фейерабенд. Против методологического принуждения. — В кн.: Избранные труды по методологии науки. М., 1986, с. 160.

като образуват многостранно пространство от възможни светове. По такъв начин се повишава степента на духовна свобода, „неприсъствие“ на човека спрямо околния свят. Теорията трябва да се отнася към фактите по принципа на дължителност, а не на съответствие — да предлага алтернатива на тяхната едностранчивост, към наличното да добавя възможното и със самия факт на своето съществуване да го превръща в действително. Като се разминава с познатите факти, теорията сама става факт, непознат още на никого, и заедно с другите факти стимулира създаването на нови теории. „Познанието не е низ от непротиворечиви теории, доближаващи се до някаква идеална концепция. То не е постепенно приближаване до истината, а е по-скоро нарастващ океан от взаимно несъвместими (а може би дори несравними) алтернативи, в които всяка отделна теория, приказка или мит са части от едно цяло, които се стимулират взаимно за по-прецизно разработване; благодарение на този процес на конкуренция всички те имат принос за развитието на нашето съзнание.“⁶

Казаното дотук засяга теорията на литературата и изкуствата повече от всяка друга теория, тъй като закономерностите на самия предмет, пречупени и развити в теорията, изискват от нея да създаде концептуални системи по законите на творческата фантазия. В този смисъл теорията на изкуствата може да оглави движението на научното съзнание така, че то да стане изкуство на раждането на теории.

Някой може да помисли, че предложеният принцип на неограничено увеличаване, „пролиферация“ (Фойерабенд) на алтернативни идеи и теории унищожава възможността за тяхното сравнително оценяване — излиза, че всяка посвоему е добра. Но това съвсем не е така. Един от критериите при познанието, който сега излиза на преден план, не е степента на съответствие на идеята на извънредните факти, а степента на несъответствие на идеята на обичайните представи за фактите. С други думи, идеята е плодотворна дотолкова, доколкото е способна да учудва. Най-удивителните идеи съвсем не са тези, които отхвърлят или деформират, които тълкуват произволно фактите, и не са тези, които строго и еднозначно съответстват на фактите, а онези, които имат мъчителни, противоречиво-дълготелни отношения с фактите, едновременно се и потвърждават, и отхвърлят от тях, фактите ги правят и по-ясни, и по-загадъчни. Вероятността да се изкажат такива идеи, на пръв поглед оригинални спрямо плоскостта на фактите, е много малка и това означава, че тяхната съдържателност е най-голяма. Още Аристотел определя учудването като изходен момент на познанието. „Защото и днес, и преди удивлението кара хората да философстват... недоумяващият и учуденият смятат себе си за незнаещи.“⁷ Това не означава, че в процеса на познанието се изчерпва и изчезва първоначалният импулс на учудването, така че в края на краищата получаваме правото да кажем: „Сега всичко е ясно в светлината на разума, повече няма на какво да се учудваме“. Не, истинският процес на познанието не е такъв: то преминава от една изненада към друга, то не само се поражда от учудване и е то, но и в своите кулминационни моменти самото то го поражда — тайната се изяснява, но отвъд тази ясност се крие още по-дълбока тайна. Трябва да учудва не само отправната точка на познанието, но и неговият резултат. В резултат на триумфалното развитие на науката през ХХ в. светът изглежда сега още по-удивителен и тайнствен, отколкото преди 100 години, когато всичко в него се е смятало за очевидно, обяснимо и малко скучно.

За съжаление нашите науки, и преди всичко хуманитарните, все още са в плен на остарели познавателни парадигми, ориентирани към правилност и непротиворечивост.⁸ На практика това води до натрупване на тавтологии и трюизми, които

⁶ Пол Фейерабенд. Против методологическото принуждение, с. 162—163.

⁷ Аристотел. Сочинения в 4-х тома. Т. I. М., 1975, с. 69.

⁸ Горчивият парадокс се състои в това, че нашите науки, без да изключваме и литературознанието, все още не са се научили да вземат под внимание и да обобщават всички налични факти,

пораждат само една реакция — скука. Възприятието не иска да възприема това, което не може да бъде възприето. Неволното чувство на скука е неподкупен свидетел на безсъдържателността на редица теоретични работи, при които проверената методология не помага, а пречи да станат явления в съвременната наука. Идеята може да е правилна и непротиворечива и точно затова да не взаимодейства с фактите, а да лежи върху тях като мъртъв товар. Това се отнася най-вече, казано условно, до авторитетните идеи („нравствено задължение“, „социална отговорност“ и т. н.), които се прилагат безразборно към огромно количество факти (постъпки, произведения), като по този начин ги лишават от всякаква самобитност и вътрешна тайна, дават предсказуем отговор на не поставен въпрос. Авторитарността на тези идеи в методологически план подронва техния авторитет в етичен и социален план.

Ето защо ми се струва, че критерият „удивителност—скупност“ при оценяване на научните идеи и публикации е по-радикален и по-продуктивен за обновяване на нашата теория, отколкото традиционният логически критерий „истинност — лъжливост“. Може безкрайно да се защитава истинността на една или друга идея, да се превърща в догма или абсолюти, но ако тя не разширява рамките на утвърдените се представи, не изумява ума, то тя не притежава свойството на жива истина. Бедата е в това, че ние сбъркахме истината с правилността и я направихме скучна, автоматично следствие от някаква безпогрешна методология, превърнахме етикета „лъжливост“ в оръжие срещу всяка идея, която се разграничаваше от фактите в името на свободното боравене с тях. Истината (ако тя наистина е такава) не може да не учудва. Ако иска правилно да отразява света, идеята трябва да поразява въображението. Та нали светът крие в себе си не по-малко загадки, отколкото въображението догадки, и би било наивно да се мисли, че действителността е по-бедна и по-пласка от най-смелите ни измислици. Когато днес разсъждаваме за разнообразните методи в литературознанието, не бива да пропускаме главния критерий: дсколко една или друга теория прави света на литературата по-чудноват и тайнствен, отколкото ни се е струвало преди това, дсколко тя прибавя към знанията ни по литература свещено незнание.

Надявам се, че казаното дотук ще обясни конкретните предложения, които бих искал да направя на редакцията на списание „Вопросы литературы“. Целта е да бъдат стимулирани интелектуални търсения в сферата на литературознанието и граничните му хуманитарни дисциплини, да се поощри издигането на самобитни теоретични идеи и да се помогне за тяхното обективно преценяване и своевременно публикуване. Би било добре да се създаде в рамките на списанието банка за нови идеи и термини и периодически да се печатат материалите, които се пазят в нея. Идеите и термините могат да се преценяват от група експерти въз основа на изпратените кратки експозета (от 3 до 10 машинописни страници за идея и от 1 до 3 страници за термин — цифрите, разбира се, са условни).

Работата е в това, че жанрът статия (или обзор, рецензия), който е приет в списанията, и експозета и идея са принципино различни неща. Много често статиите не съдържат никакви нови идеи или тези идеи са изложени така, че не може да се определи степента на тяхната новост — всичко се губи в екстензивния начин на изложение. И тъй като идеите не са открити, не са систематизирани и не са свързани с определен „вносител“, създава се възможност за тяхното многократно повтаряне, „въртене“ във все нови и нови стилистични варианти, лишени от всякаква оригиналност. В науката се създава своеобразна фолклорна ситуация на блуждаещи мотиви, а това не допринася за творческа продуктивност: синонимичните езикови средства са безкрайно разнообразни и една и съща идея може да бъде предадена по десетки различни начини, като се паразитства върху нейната неуловимост, лип-

не са стигнали до границата на позитивното мислене, а съвременната методология изисква вече да се прекрачи тази граница, да се отказваме от принципа на верифициране в полза на принципа на алтернативността.

сата на ясна определеност. Много идеи нямат определени автори, а това води до нещо друго: много автори нямат определени идеи. Така се създава механизъмът на интелектуално боксуване.

Въпросът за създаване на информационни банки сега се решава ускорено в много научни области, за което има дял и инициативата на съответните списания като: „Техника-молодежи“, „Химия и живот“ и др. Хуманитарното знание се намира обаче в особено трудна ситуация, която изисква бързи решения, тъй като при него критериите при диференциране и преценка на идеите далеч не са ясни и на практика никога не са били обсъждани, поне в литературознанието. Ще споделя опита от работата на Банката за нови идеи и термини, създадена при научно-художествения клуб „Образ и мисъл“ (Москва, 1986). Целта на Банката е да допринесе за развитието на нови методи на мислене във всички области на съвременната култура, да създаде условия за разработване, оформяне и разпространяване на оригинални идеи, издигани на границите на различни професии, научни дисциплини, типове обществено съзнание. Банката приема идеи, които са в значителна степен нови, своеобразни и могат да въздействат плодотворно върху културното и интелектуалното развитие на обществото. Експертният съвет на клуба, който се състои от представители на различни професии, обсъжда и регистрира идеите. Създадена е система от параметри за преценка на идеите (използва се десетобалната скала):

1. Удивителност, неочакваност: в каква степен дадена идея взривява обичайна теоретична парадигма, нарушава установения начин на мислене.

2. Новост, оригиналност: доколко дадена идея се различава от другите идеи, които са формулирани по-рано в същата област на знанието. Ако първият параметър съпоставя идеята с общите модели на мислене, вторият я съпоставя с конкретния материал и историческото развитие на дадената наука.

3. Доказателственост, убедителност: доколко дадена идея се съгласува с предложените факти и последователно и логично се развива от собствената си основа.

4. Изразителност, пластичност: какви са естетичните свойства на идеята, изящество и съразмерност на отделните ѝ компоненти и стадии на доказателство, хармония в съотношението между дедуктивното и индуктивното начало, обемност и нагледност, достъпност на интелектуалното съзерцаване, съгласуваност със законите на възображението.

5. Глобалност, вместимост: какъв е обемът на материала, обхванат и преработен от идеята, мащабът на закономерностите, които той разкрива.

6. Продуктивност, евристичност: какъв е мисловният потенциал на дадена идея, възможността ѝ за развитие извън рамките на използвания материал, нейната разрешаваща способност в други области на знанието.

7. Осъществимост, възпроизводимост: доколко дадена идея може да бъде реализирана в тези форми и с тези средства, които се обуславят от конкретните условия за нейното развитие. Ако петият параметър характеризира тематичния мащаб на идеята, шестият — теоретичния, гносеологичния, седмият е свързан с практическия мащаб, насъщността, актуалността, възможността за възплътяване на различни равнища на реалността.

Във всеки случай очевидно е, че всяка нова идея се нуждае от обществено обсъждане и може да бъде призната или отхвърлена едва след него, а не преди него. Общество, което се лишава от приток на нови идеи, е обречено на загниване и изграждане.

СЪДБИНИТЕ НА НАУКАТА И ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ

Ю. ДАВИДОВ

Най-напред бих искал да споделя някои мисли във връзка с проблема, който вече беше предмет на обсъждане: съотношението между теория на литературата и самия литературен процес. Бих искал да се ограничи с въпроса за зависимостта на това съотношение от това, как се разбира науката въобще и конкретно хуманитарната наука (която включва и науката за литературата). Работата е в това, че подобно разбиране невинаги е било тъждествено на себе си, както не е самотъждествена и науката като цяло. Макар самосъзнанието на учените понякога да е изоставало от историческите промени, които е претърпявала самата наука, особено в периода на прехода от средновековието към новото време (и съответно от традиционното общество към съвременното). През този период науката е претърпяла толкова решителна и с толкова голямо значение метаморфоза, че много историци на науката или престанаха изобщо да смятат за научно знанието, с което са оперирали учените мъже да речем до Галилей, или започнаха да говорят за (най-малко) две науки: от една страна, науката за новото време, която включва и нашата съвременност, а от друга — античната наука (развиваща се и през средните векове).

Този поврат, чийто епицентър беше естествознанието, не можеше да не засегне хуманитарното знание, и изкуствознанието и литературознанието като негови съставни части. Но щом като дори естествоизпитателите са осъзнали истинското значение на този поврат изключително трудно, то хуманитарните учени го осъзнават още по-трудно, и досега те не са осмислили окончателно въздействието, което е оказала върху тяхната област научната революция през XVII в., за която така много говорят и пишат науковедите след излизането на книгата на Т. Кун „Структура на научните революции“.⁹ В какво всъщност се е изразявал смисълът на тази научна революция, ако погледнем на нея през призмата на най-общите резултати, които науката на новото време постигна в края на XX в.? И в каква степен могат да се разглеждат в светлината на тези резултати приключенията на литературната теория, които стават пред очите ни?

Науката на новото време достигна до третото хилядолетие на нашата ера с наистина апокалиптични резултати — заплахата от ядрено самоунищожение на човека, от „компютърно“ манипулиране с неговото съзнание или от „генетичната“ му трансмутация. Тези резултати разкриват един и същ смисъл на научната революция от преди три века. За разлика от нейните предшественички, с които са се сблъскали „традиционните“ общества — античното или средновековното — науката „в съвременния ѝ смисъл“ се интересуваше от самото начало не толкова от това, което съществува извън нея, независимо от нея, колкото от това, какво може тя да „създаде“, като по такъв начин постави сътвореното в зависимост от себе си, от своя волеви, преобразователен стремеж. Кант изрази дълбоко патоса на науката на новото време, като изпревари чувствително самосъзнанието на учените от неговата епоха, които наивно смятаха (в духа на традициите на отминалите епохи), че изучават реалността сама за себе си. Той провъзгласи, че човек може да опознае точно толкова (и нито на йота повече), колкото може да създаде, да конструира, да сътвори въз основа на ограничения си разум и на „материала“ от своите впечатления и възприятия. Но как истината, сътворена от човека, се отнася към Истината на самата действителност — към „нещо в себе си“ — този въпрос не е решен от кьонингсбергския мислител.

⁹ Книгата се появи на Запад в началото на 60-те години.

На пръв поглед може да изглежда, че подобна метаморфоза, в резултат на която възниква естествознанието на новото време, не е засегнала хуманитарното знание, че то, както и по времето на Аристотел, продължава да се опитва да разбере смисъла на реално съществуващото, без да се занимава с изобретяването на технически чудовища, разположени някъде между световите, между истинската реалност и света на „чистата фантазия“; че днешната литературна теория може със спокойна съвест да апелира към „Поетика“ на Аристотел, наистина достойна да бъде наречена емпирична теория на литературата, която се опира на осмислянето на фактите от „литературния процес“, събрани от самия Стагирит. Не е случайно още и това, че Вилхелм Дилтай, който реши да допълни Кантовата критика на „чистия разум“ с критика на „историческия разум“ (т. е. на хуманитарно насочения), се опита да отдели „науките за духа“ от „науките за природата“. Първите (за разлика от вторите, изтъквани в кантовски дух) според Дилтей са свързани със самата реалност, непосредствено дадена на човека чрез вътрешните му преживявания; при тях директно се разкрива смисълът-истината на човешкото битие. Що се отнася до вторите, то те са сбор (и гробище) от хипотези, свързани с това, което е дадено на човека във външните чувства, т. е. не непосредствено, а опосредствено, тези науки трябва да бъдат нещо далечно от истината и следователно технически-инструментално — вече, така да се каже, по определение.

Може би не е необходимо да се променя индиректният път за откриване на ролята на хуманитарните науки в общия процес на ориентиране на научното знание, отказало се от търсене на Истината в полза на нейното „творчество“, „съзидание“, „конструиране и т. н., ако учените, които търсеха у Дилтай „истински научен“ начин за обосноваване на „науките за духа“, се насочеха към първоизточниците на неговата „критика на историческия разум“ — имам предвид немските романтици и Фр. Нише, своеобразно синтезирал техните основни мирогледни търсения. Известно е, че романтичното предпочитане на създаването пред създаденото, на изменчивото пред устойчивото изрази същественото противоречие между светоусещането на новото време, от една страна, и на античното и средновековното време — от друга; късният Нише стигна до умозаклучение, което гласи, че няма битие, а има само вечна борба на сили (воли, влечения, желания), която не може да бъде включена в категорията „битие“. Това, което хората наричат „битие“ и разбират като нещо съществуващо само за себе си, независимо от волята на живите същества, е илюзия, фантом, мит. В края на краищата това са продукти на фантазията, която преследва една единствена цел: да засили волята на живото същество за живот, т. е. за власт над други живи същества. Тъй като късният Нише както преди (по времето на ранната си книга „Раждането на трагедията от духа на музиката“) смята естетичната същност на фантазията за нейна специфична същност, то и „светът“, който се ражда отново и отново на мястото на отсъстващото „битие“, намира своето оправдание само като естетически феномен — полезна илюзия, родена от „волята за власт“.

Същността на това волунтаристко активизиране, което започна да се налага решително от времето на романтиците (ако не засягаме въпроса за техните ренесансови предшественици) и в литературната теория, и в литературно-художествената практика, се изразява в подмяна на проблема за Истината отначало с проблема за субективното ни отношение към нея, а по-късно — с проблема за преобразуването на Истината съгласно нашите партикуларни желания и стремежи; а това е било вече важна крачка към трансформиране на въпроса за това, което е, което съществува вечно и изисква от нас определено отношение към себе си, съвсем различен въпрос: въпросът за техниката в най-широкия смисъл на думата. Техниката е особен механизъм на човешката цивилизация, с чиято помощ се създават средства, и всичко, което попада под него, губи ценността и смисъла си и се превръща в „ценностно-неутрален“ материал, който именно създава тези средства.

Аз неслучайно не отбелязвам разликата между отношението на естествознанието на новото време към своя „обект“, от една страна (независимо от начина, по

който отделни естествоизпитатели са осмисляли това отношение), и „науките за духа“, включително и литературознанието и теорията на литературата, от друга. Откакто те бяха въввлечени в процеса, започнал от научната революция през XVII в., тази разлика загуби своето съдържание и смисъл, тя се оказа чисто формална, свързана повече със самосъзнанието на хуманитарните учени, отколкото с реалното отношение на хуманитарното знание към своя „обект“. И тъй като реалното отношение на „науките за духа“ към своя „обект“, който в дадения случай, а това е много съществено, е не природното, а специфично човешкото битие, противоречало на самосъзнанието на традиционно смислите хуманитарни учени, то самото противоречие трябва да отразява (както сами се убедихме, то действително отразява) посоченото отношение. Това обстоятелство намира своя най-точен израз вече в романтичната идея за бога-художник, творещ и разрушаващ светове така, както правил това с плодовете на фантазията си романтичният Ироник. Тук бог е загубил смисъла и значението си на субстанциално, съществуващо в себе си начало на Истината, той се е превърнал в чиста проекция на волята на художника-романтик за самоутвърждаване и самообожествяване. Само че при него инструмент на волята за власт е не интелектът, както при учения, а фантазията.

Всъщност и тази разлика между естествознанието и изкуството (тук влиза и литературата) и съответно между „науките за природата“ и „науките за духа“ (чийто образ на културата се изгражда в значителна степен по „модела“ на изящните изкуства) се заличава през последната трета на XIX в. и особено през целия XX в. Да си спомним с каква безогледна решителност учените-естествоизпитатели издигат на преден план интуицията като едва ли не основно средство за научно познание. Да си спомним носталгията по „безумната идея“, помогнала така много на търсенията на физиките-теоретици (и не само на тях) в средата и втората половина на нашия век; а тази идея трябваше да се изрази със стихия, различна от „стихията на понятието“, която още Хегел смяташе за единствено адекватна на „стихията на истината“. Накрая да си спомним водещата философска тенденция на XX в., която все по-решително и категорично утвърждаваше примата на естетическите пътища за достигане на истината пред интелектуалните, докато неомарксистите (например Т. Адорно) не направиха последния извод: изкуството е органон на истината и единственият адекватен начин за достигането ѝ може да бъде начинът, по който се разбира изкуството, по-точно начинът, с помощта на който изкуството разбира света. Виждаме, че и тук истината има своето оправдание единствено като „естетически феномен“, защото само истинският художник може да я покаже на света и да направи това той може чрез акт, при който е невъзможно да се различи истината от самоизразяването на художника, от неговото отношение към нея, от неговото „самопроектиране“ върху нея, в крайна сметка от използването на истината като инструмент за самоутвърждаване, т. е. като средство, което води до подмяна на истината с техниката на нейната „утилизация“.

Неизбежна последица от заличаването на разликите между „понятието“ и „фантазията“, тенденция, при утвърждаването на която хуманитарните науки явно изпревариха естествознанието и стигнаха много по-далече от него (да си спомним идеята на Шпенглер за „точната фантазия“, която така раздвижи въображението на някои наши литературоведи, че те побързаха да я „асимилират“) се оказа премахването на съществуващата противоположност между науката и утопията, върху която учените решително акцентираха доскоро. Още Н. Бердяев е констатирал, че утопията (той е имал предвид преди всичко социалните утопии, повечето от авторите на които са били естетически ориентирани към хуманитарните знания, а и самите са били „донякъде поети“) се превърнала в кошмара на XX в., тъй като през този век човечеството достигна такова могъщество, при което може да осъществи на практика всяка утопия, колкото и скъпо да му струва това. Същата мисъл, но изречена през 60-те години на XX в., вече не е песимистична, а с възторжено-ентусиазирана интонация от неомарксиста Х. Маркузе, който доказва, че поня-

тието „утопия“ има днес само класово-идеологически смисъл: то служи единствено за „реакционни“ цели — да „наложи табу“ на революционните потенцици, да попречи на осъществяването на нещо неудобно за управляващите, за „къснокапиталистическия истеблишмънт“, и всеки, който днес иска да бъде истински революционер, трябва да „наложи табу“ на самото това понятие, тъй като за масите, обладани от революционен порив, няма нищо утопично и нищо невъзможно. „Бъдете реалисти — искайте невъзможното!“ — такъв е един от основните лозунги, издигнат през май 1968 г. от парижките студенти, които са искали омръзналият им разум да предаде властта си на Въображението. Ултраконсерваторът О. Шпенглер намери своя продължител в лицето на ултрарадикала Х. Маркузе и на свръхреволюционно настроените парижки студенти, решили да извършат във Франция „културна революция в духа на Мао“. Общият знаменател на тези така различни величини бил все същият стремеж на отишлите далече напред хуманитарни учени да заменят определеността на теоретичното понятие с „точността“ на разрешаващата всичко фантазия, да пренасочат хуманитарното знание от науката към изкуството.

Науката на новото време започва да се грижи все повече (докато това не стане всеобхватна грижа) не за истинността на понятието, която се определя от това, доколко адекватно се разбира субстанциалната същност на неговия предмет, а за неговата „евристичност“ — способността да произвежда все нови и нови идеи, откриващи възможност за все нови и нови подходи към предмета, все нови и нови начини за оползотворяване на понятията, които артикулират тези подходи. Та нали не самият предмет, изразен чрез отношението към самия себе си (а именно то според Хегел е фиксирано в съответно понятие — „стихията“ на неговата истина), а именно отношението му към нашите потребности, както и към потребностите на самата наука — ето какво днес интересува преди всичко учения, като го кара да се отнася към понятието не толкова като към стихия, в която открива себе си истината за предмета, колкото като към „стимул“ за „научно производство“. В качеството си на такъв стимул обаче понятието не само се изравнява с ефектно представената „интуиция“, изместила научното търсене от логическата в естетическо-метафоричната плоскост, но се и оказва в много по-неблагоприятно положение от нея. Метафората с нейната многозначност и същевременно и неопределеност притежава много повече „асоциативни“ възможности, като създава впечатление на обединеност на онова, което е изглеждало необединимо, от строго определеното понятие, детерминирано от определеното отношение към своя предмет.

Днес ние започваме да разбираме, че „утопичността“ на утопията се крие не толкова в нейната практическа неосъществимост, колкото в непредсказуемостта на това, до което ще доведе осъществяването ѝ в близко или по-далечно бъдеще, какви последици ще има то за самите нас — участниците в нейното реализиране („в метал и камък“), или за нашите деца и внуци. А тази „непрогнозируемост“ е от своя страна повече или по-малко далечна последица от това, че утопията се е родила като чист продукт на фантазията, въображението „завзело властта“ над интелекта на нейния създател (и на тези, които са повярвали в нея като във висша истина), като резултат от стремежа да се преобразува реалността, по-точно да се създаде свършено нова (изкуствено конструирана, отгледана в колбата на Гьотевия Вагнер) реалност — стремеж, по-силен от необходимостта да се разбере нейната истина, вслушвайки се в собствения ѝ глас.

А не сме ли се сблъскали с подобен „кошмар на утопията“ и в изкуството и литературата на новото време и особено на най-новото, датиращо от последната трета на XIX в.? И не повлия ли пагубно този кошмар и на нашата литературна теория? Откакто изкуството и литературата се присъединиха към научно-техническия прогрес на новото време — към техниката на масовите тиражи на произведенията, представена в XX в. във вид на глобална система, системата на масовите комуникации, обединила в едно цяло печата, радиото и телевизията, — този въпрос престана да бъде безобиден, разкри се неговият застрашителен аспект. Днес, когато

аудиторията на изкуството и литературата във всяка страна наброява милиони — десетки, дори стотици милиони читатели, зрители и слушатели, по принцип е невъзможно да си представим такава естетическа утопия (в литературен, кинематографичен или музикален вариант), която да не може да намери многохилядна аудитория от възторжени почитатели, разпръснати по цялата страна и намиращи своите съмишленици единствено чрез радиото и телевизията. Проблемът тук е само от организационен характер: ще успее ли авторът на дадена „утопия“ да „пробие“ в широкия печат, радиото и телевизията, или няма да успее.

Там, където една или друга утопия („безумна идея“), да речем на някакъв лидератор, поражда „маса“ почитатели, на които вече може да се позове нейният автор, не е изключена и появата на съответна „литературна теория“, способна да „прекрон“ целия „литературен процес“ според мерките на утопията така, че тя да бъде представена като негова „крайна цел“ или „висше постижение“. А въпросът за утвърждаването на „научния статут“ на тази „литературна теория“ се оказва отново организационен на „менеджмънта“, както биха казали американските социолози): необходимо е да се организира както трябва реклама, за да бъдат склонени съответните „инстанции“ да отделят финансови средства за „по-нататъшното разработване“ на тази „теория“ — многообещаваща дори само поради това, че е нова и оригинална. И колкото повече „средства“ бъдат вложени в разработването на тази „литературна теория“, колкото повече учени бъдат впрегнати в този процес, толкова повече основание има да се предположи, че „научният статут“ на новата теория е гарантиран и ще се смята за висок доста дълго време — в най-добрия случай, докато не слязат от сцената тези, които са го утвърдили.

Но може би това е преувеличение? Ни най-малко. Да си припомним футуристичната, конструктивистката, или другата „линия“ — сюрреалистичните естетически утопии от първата четвърт на нашия век, въз основа на които са се появили съответните литературоведски и изкуствоведски теории, разпространили своите „безумни идеи“ (желаещите могат да прочетат това словосъчетание не в оценъчен, а в „неутрален“, по-точно позитивно-оценъчен аспект, както някога постъпват физиките-теоретици) върху целия литературен, целия художествен и дори целия културен процес, върху цялата история на човешкото развитие. Да не забравяме и това, че някои от тези естетически утопии, например футуристичната (да вземем дори само нейния италиански вариант) се вляха, при това съвсем органично, в едно от най-черните политически движения на ХХ в. „Литературната теория“ в този случай се оказва твърде близка на определена политическа техника, като още веднъж продемонстрира вътрешната връзка между науката и техниката дори в хуманитарната област.

Любопитно е да си припомним също как са възникнали тези утопии, тези „безумни идеи“ на литературата и литературната теория. Съвсем очевидно е, че те не са се появили така, както са се появили идеите на античните трагедии и теоретичните обобщения на „Поетиката“ на Аристотел. Ако във втория случай ние виждаме най-напред обекта на литературната теория, а след това самата теория, то в първия случай е точно обратното. Отпред е каруцата, а зад нея — конят: отначало се появява „теорията“ (или нейната „скица“ — литературният манифест), а след това по нейната „схема“ или „модел“ се създават вече съответните произведения: започва процес на „художествено производство“, разсъдъчно-технологично конструиран (сякаш насмешка над „безумието“ на идеята, залегнала с основата му) „литературен процес“. И за да се изведе „литературна теория“ от него, вече не е необходимо да се извършва интелектуален акт на обобщаващо абстрахиране: та нали той самият е произлязъл от абстракцията на литературния манифест; трябва само да си спомним „възловите“ фрази на тоя манифест, и скелетът на новата литературна теория, която се опира на „нови факти“ в литературния процес, ще е готов.

Бързам да направя една уговорка. Аз съвсем не мисля, че характеризиранията от мен традиция за превръщане на литературния процес в „литературно производ-

ство“, в което „дава тон“ технико-технологичната линия, е единствената и всеобхватна тенденция в литературата на нашия век. Продължава да съществува и диаметрално противоположна тенденция, ориентирана не към изкуствено конструирани митове, т. е. утопии, които влияят по така наречения „директивен“ път върху литературния процес и неговата „теория“, а към изначалните структури на човешкото битие и междуличностното общуване, които не могат да бъдат предварително „проектирани, както се проектира например междуконтинентална балистична ракета или атомна електроцентрала и затова изискват не „съвременен“ конструиращ, „съзидателен“ подход, характерен за науката на новото време, а подход, присъщ повече на „традиционната“ наука, например Аристотеловата. Става дума за подход, който изисква висока степен на уважение към това, което е, което съществува (сега в този случай е прието да се говори за „инвариант“) в човешкото битие и се разбира не според това, доколко се поддава на нашата обработка, на нашето прекомбиниране, да не говорим за възпроизвеждане, на нов, „идеален“ модел (той именно е утопия), а обратното — според това, доколко сме способни да му подражаваме, да се отъждествяваме с него, да го приемем за образци: истински съществуващото, съществуващото само по себе си, „самосъществуващото“ и прекрасното именно поради своето съвършенство, което не се нуждае от някаква „надбавка“, за да съществува.

Този подход е и реалистичен в най-широкия смисъл на думата, той води началото си от „мимезиса“ на Аристотел, ако под него разбираме подражаване на космоса — но това съвършено и самоизчерпващо се цяло, подчинено на собствените си нерушими закони, а не на други, намиращи се извън него. Този смисъл на понятието „реализъм“ се е съпротивлявал по-рано — и продължава да се съпротивлява! — на плоскопозитивисткото тълкуване, според което реално е само това, което можем да пишем, да фиксираме като „емпиричен факт“ (колкото и мимолетен да е той и колкото и да зависи от създадените от нас инструменти за „фиксирането“ му) и т. н.

Такъв реализъм е бил винаги против суетния и тщеславен стремеж да се изменя реалността (самата реалност, т. е. ако се има предвид същинската човешка реалност, условията за съществуване на човека като човек), като бърза да ѝ натрапи поредната недомислена „схема“, „безумна идея“ и т. н. За него е бил и си остава непокланен „приоритетът“ на реалното, неговата „първичност“, но разбираंना във висшия ѝ смисъл, а не в позитивистко-сенсуалистичния, който затваря „първичното“ изцяло в границите на „усещането“. Този реализъм е еднакво характерен както за реалистичното направление в литературата и изкуството на ХХ в., така и за съответното направление в литературознанието и теорията на литературата. Не може да не отбележим, че в нашия век истинският, а не плоско-позитивисткият, идеологизираният и превърнат в кич реализъм е бил решително изтласкан от литературно-художествени (и съответно теоретични) направления, които, апелирайки за „съвременна наука“, се противопоставяха на истинската съществуваща реалност, която може да се конструира, „построява“.

Доколкото у нас все още съществува подобно противопоставяне (и у нас може би много по-силно изразено, отколкото на Запад, където постмодернизъмът е вече поврат, макар и плах, в диаметрално противоположна посока), дотолкова отново и отново възниква въпросът, преследвал науката на новото време от момента, в който стана ясно, че тя се стреми не към разбиране, а към „сътворяване“ на реалността: а къде е критерият за истинността на това творчество?¹⁰

М. С. Горбачов напомни в речта си „За безядрен свят, за хуманизъм в международните отношения“ (16. I. 1987 г.), че най-големите руски учени са се замисляли над този въпрос още през първата четвърт на нашия век: „Нашият

¹⁰ Наля там, където съвременните „производителни сили“ позволяват да се въплътят в живота едва ли не всичко, „сътворено“ от науката, техническото осъществяване на нейните утопии пре-става да бъде критерий за тяхната истинност.

велик учен Владимир Иванович Вернадски още през 1922 г. (помислете само — преди 65 години!) предупреждаваше: „Не е далеч времето, когато човек ще получи в ръцете си атомната енергия, такъв източник на сила, който ще му даде възможност да строи новия живот така, както той поиска. . . Ще съумее ли човекът да се възползва от тази сила, да я насочи към добро, а не към самоунищожение? Дорасъл ли е той до уменията да използва тази сила, която неизбежно трябва да му даде науката? Учените не бива да си затварят очите пред възможните последици от своята научна работа, от научния прогрес. Те трябва да се чувстват отговорни за последиците от своите открития. Те трябва да свързват работата си с по-добрата организация на цялото човечество.“

В. Вернадски поставя въпроса за отговорността на учените, за „всички последици“ от техния „безогледен“, както се изразява М. С. Горбачов стремеж да „подчинят силите на природата“, т. е. за „моралната страна на науката“; този въпрос според учения „идва на дневен ред“.

„Този въпрос — продължава мисълта си В. Вернадски — е подготвен от дълго, още ненаписана и дори неосъзната история.“ И веднага следва допълнение: „Странно, но много често ми се случва да чувам, че науката не знае нито добро, нито зло... както не ги познава и природата ...Доброто и злото също са създаване на ноосферата (биосферата, която под влияние на „научната мисъл“ и човешки труд преминава в ново състояние — б. м., Ю. Д.), както и всичко останало.“ Този въпрос, пророчески твърди В. Вернадски, „се превръща в действена сила и все повече и повече се налага да се съобразяваме с него. В. Вернадски решително го разграничава от „така наречения научен морал, който се опитват да създадат например total laïque на френската държава, превърнал се в социално и философско учение със сложно и твърде отдалечено отношение към науката, ако анализираме съдържанието му, и съвсем различно от проявите на морален елемент в научната работа“. С други думи, става дума за морални принципи, иманентни на „научната работа“, но в същото време определящи позицията на учения не като специалист („научен морал“, в рамките на който етически позволеното съвпада с „практически полезното“ за научното развитие), а като човек на „ноосферата“ — най-високото равнище на развите на всичко живо („биосферата“). По този начин проблемът за критерия на „научното творчество“ — проблемът за неудовлетвореното чувство на „морална отговорност“, свързан „с най-дълбоките прояви на личността на учения, с основните нейни подбуди за научна работа“, в същото време излиза извън рамките на „науката като професия“¹¹ и се разкрива като общоморален, общочовешки проблем. (Трябва ли специално да се обяснява какво значение има всичко това в контекста на този наш разговор?)

Самият В. Вернадски не е намерил цялостно решение на този проблем, пред който хуманитарната наука на ХХ в. се стъписа, както естествознанието. Предвиденото в плана на неговия ръкопис „Научната мисъл като планетарно явление“ (който ние току-що цитирахме) допълнение „За морала на науката“ не е било написано. Макар самата постановка на въпроса явно да звучи днес като предчувствие за световния исторически поврат, необходимостта от който науката на новото време започва да осъзнава едва към края на ХХ в. Извън специалното научно знание обаче проблемът за етичните критерии на интелектуалното творчество е поставен максимално остро и последователно. Най-силното доказателство за това е идеята за новото мислене, а централният въпрос при нея е въпросът за оцеляване на човечеството пред опасността от „вселенска трагедия“: въпрос на въпросите, от чието решение зависи подходът към всички останали проблеми на съвременността — и глобални, и по-частни. В светлината на такава постановка на въпроса най-висшият принцип от морално и в същото време дори от „онтологично“ естество е битието на човечеството, човеш-

¹¹ В. И. Вернадски и. Размышления натуралиста. М., 1977, с. 68.

кото битие като такова. Това битие, разбрано като висша етична ценност, вече определя скалата, цялата йерархия на ценностите, която ни дава възможност да осмислим както резултатите от нашето творчество в науката или изкуството, в естествознанието или в хуманитарната област, така и самото това творчество, неговата обща насоченост, а значи и „човешкото качество“.

Естетическият критерий — критерий за „новост“ и „оригиналност“, проправил си път и в науката на ХХ в. (пленена от мечтата за „безумна идея“), и в културата като цяло — се оказва принуден да ограничи „империалистическите“ си претенции. Естетиката, която претендираше вече за мястото на „първа философия“ и като такава за ролята на „наука на науките“ (като им предлага „метод“ за производство на „безумни идеи“ или научни утопии), е принудена да се свие, за да освободи мястото на етиката. Това е свидетелство за радикалния поврат, който трябва да се взема под внимание, когато днес се говори ако не за изкуство, то за изкуствознание, ако не за литература, то за литературна теория, която трябва да се откаже накрая от простата (повече или по-малко призрачна, в зависимост от темперамента и вкусовете на един или друг теоретик) каталогизация на „новите идеи“ и да премине към техния анализ по същество. Някога Л. Мартинов справедливо отбеляза, че „огънят бие не по абстрактна цел, а по живо същество“. В центъра на мишената, с която са свързани „науките за духа“ (тук влиза и литературознанието с неговата теория на литературата), се намира човекът, човешкото битие — това обстоятелство можеше да се игнорира, като се превърне в „игра на стъклени перли“ дотогава, докато не е станало ясно: човечеството може някой път да „свърши игрите“ и тъкмо затова неговият „игров“ (естетически) подход явно се е „изчерпал“ и в теорията, и на практика, където „безумните“ („безумно красиви“?, „безумно оригинални“?) идеи се изпитват върху главата на недоумяващото човечество като каменен дъжд от „немотивирани“ убийства и други „по-малко очевидни“ престъпления.

А за да се разбере, макар и в общи линии, какво означава подобна постановка на въпроса по отношение на литературознанието и по-конкретно на теорията на литературата, ще се позова на една от последните публикации на М. Бахтин — незавършена работа, напечатана в ежегодника „Философия и социология на науката и техниката“ (Москва, „Наука“, 1986) със заглавие „Към философията на постъпката“. В тази своя работа, от която се е запазила само по-голямата част от увода и малък откъс от първата част, М. Бахтин развива идеята за онтологичната етика, която е близка по замисъл до основната идея на новото мислене — идеята за отговорната постъпка на човека, разбрана като поемане на отговорност за цялото битие, частица от което е той. Внимателното четене на материалите от незавършеното съчинение, посветено на нравствено-философска проблематика, с които ние разполагаме (благодарение на публикацията на С. Бочаров), ни позволява да открием най-общите контури едва ли не на всички най-важни проблеми, които след това ще решава М. Бахтин в строго литературоведски, теоретично-литературен план. Рамката на широко замислената нравствена философия, изразител на самостоятелното осмисляне на всичко направено в тази насока както у нас, така и на Запад, в която се оказаха изначално „ограничени“ решаваните от него литературоведски и теоретико-литературни проблеми, не само не е попречила на тяхното във висша степен плодотворно осмисляне, а обратно, е била „условие“ за подобно осмисляне.

И има нещо дълбоко знаменателно в това, че именно днес, благодарение на новата публикация из „ранния Бахтин“, ние проникваме най-после в най-дълбокия нравствено-философски слой на миросгледа на нашия голям литературовед и теоретик на литературата, който открива нова перспектива да бъде разбран както неговият собствен принос в теорията на литературата, така и новите задачи, които стоят пред него в края на ХХ в.

Преведе от руски: Юлиа Басмаджиева