

РАЗМИСЛИ ЗА СИСТЕМНИЯ АНАЛИЗ НА ЛИТЕРАТУРАТА

М. Храпченко

1

Системният подход към природните и обществените явления привлича изостреното внимание на учени от различни области на знанието. За неговата същност и пътищата на прилагането му се водят оживени дискусии, разработват се и се задълбочават теоретическите му принципи, въз основа на него се правят конкретни изследвания. Наред с горещите поддръжници на системното изучаване на социалните и природните процеси съществуват и скептици, а има и такива, които негативно оценяват неговите методологически предпоставки и възможности.

Някои учени-социолози са на мнение, че под прикритието на нов подход към социалните явления излиза в същност отдавна известният структурализъм в някои съвременни негови модификации, структурализъм, от прилагането на чиито принципи не са постигнати каквито и да било съществени научни резултати. „Да се обновява“ марксистко-ленинската методология — твърдят тези изследователи, — като се използват структуралистски идеи, е не само неоснователно, но и вредно.

Обаче съществува и друго мнение относно системното изучаване на обществените процеси. То се състои в следното: дълго преди появата на структурализма като определено течение във философската и научната мисъл Маркс, Енгелс и Ленин правят задълбочени изследвания на структурата на различни страни и явления от обществения живот и на техните системни връзки. Ето защо няма никакви основания системният подход да се разглежда като завоевание на съвременния структурализъм и негово достойние.

Очевидни са принципните различия между системния анализ, извършван въз основа на марксистко-ленинската методология, и анализа, провеждан в духа на „ортодоксалните“ структуралистски концепции. Това, което може да се нарече марксистически системен подход, не е нов метод, а е конкретизация и по-нататъшно развитие на принципите, разработени от основоположниците на марксизма-ленинизма, конкретизация и развитие, които се съобразяват с новите процеси и проблеми на съвременната социална действителност.

Второто становище ми се струва по-близко до истината. При оценяването на различните мнения за системните изследвания трябва да се вземе под внимание обстоятелството, че изучаването на структурата, на системните връзки е важно направление в различните области на естествените науки. Това подчертава не само взаимодействието, съществуващи между обществените и естествените

науки, но и някои общи тенденции в тяхното развитие, които, разбира се, ни най-малко не приглушават своеобразието на отделната наука.

Поставянето и разработването на методологическите проблеми, включително и въпросите на системния анализ, имат в литературознанието свои специфични особености. Известно е, че лингвистическият структурализъм отдавна и упорито се стреми да разшири своето доминиращо влияние върху изследването на литературните явления. Структуралистките трудове в областта на литературата у нас и в някои социалистически страни се подлагат периодически на критическо разглеждане, което обаче невинаги е достатъчно обосновано и дълбочено. Наред с това системният анализ на литературата се отъждествява със структуралисткия подход към нея. На това се дължи до известна степен и обстоятелството, че въпросите на марксисткия системен анализ в литературознанието се разработват слабо. Литературоведите стоят в същност настрана от тези горещи спорове, които се водят около новите проблеми в другите области на обществените науки, по-специално във философията, политическата икономика и социологията.

Струва ми се обаче, че работата не е само в това. Една от важните особености на системния анализ е разкриването на вътрешните връзки на една или друга съвкупност от явления, на връзките на отделните компоненти на различните социални феномени и изследването на тяхното структурно единство. Но знае се добре, че вътрешната цялостност на художествените произведения е станала предмет на внимателно изучаване едва ли не още от времето на Аристотел. Естетиката, литературознанието, критиката на XIX в. придават първостепенно значение на това явление. Да си припомним например трудовете на Шелинг, Хегел, Белински. И в това няма нищо случайно. Сред множеството човешки творения произведенията на литературата и изкуството се отличават навярно с най-голяма вътрешна „стегнатост“, съразмерност и цялостно вплътяване на идеите и образите.

Обаче представите за литературните произведения или, да речем, за литературните направления като определени системи или по-точно системи на системите съвсем не се свеждат до наблюдения и размисли за тяхното вътрешно творческо единство. Днес на първи план трябва да се постави разкриването на вътрешните съотношения в едни или други структурни образувания, съотношенията между различните им съставни части и компоненти. При това става дума не само за взаимодействия на компонентите, но и за тяхната съподчиненост, тяхното място и роля в общата функция, която изпълнява литературното явление.

Дълбоките връзки на реалното функциониране на художествените произведения с тяхната структура, съотношенията на структурата с идейните начала на творческите произведения, с образното усвояване на действителността — при всичките постижения на нашето литературознание остават и досега малко осветлени. И това без съмнение обеднява анализа на литературните явления и освен това поражда всякакъв род произволни по същността си теории.

Понякога — без да има достатъчно основания — се изтъква някой от компонентите на художественото произведение и му се придава генерализиращо значение извън реалната му връзка с другите елементи или — което се случва по-често — разглеждането на един-два компонента подменя изследването на произведението като цяло.

С доста широка известност се ползува предложената от Е. Добин формула: „сюжетът — това е концепцията за действителността“. При това обаче остава неясно главно — защо именно в сюжета, а не в другите компоненти на литературното произведение се изявява общият поглед на художника за света. Откъде и по какви причини сюжетът има приоритет в този план? Очевидно е, че

в сюжета така или иначе се отразява концепцията за действителността, но несравнимо по-широко и ясно тя се отразява например в образната система, в идеята на творбата.

Същевременно сюжетът в литературното произведение изпълнява своя специална роля, присъща само на него — той показва взаимоотношенията и връзките между действащите лица, разкрива тяхната жизнена история, определя общото им подреждане. В тази си функция сюжетът се намира във взаимодействие и съподчинение с другите компоненти на произведението. Ето защо няма основание той да се изтъква като носител на общия поглед на художника за живота, да се „товари“ с неприсъщи за него „задължения“.

Досега в критическата и литературоведската практика заема значително място — независимо от снизходително-ироничното отношение към него — т. нар. идейно-тематичен анализ, както и едно от неговите разклонения — проблемно-тематическият анализ. От целия толкова сложен комплекс от естетически значими величини, каквото е художественото произведение или писателското творчество, критикът, литературоведът подбират при такъв подход само темите или проблемите, които привличат вниманието на художника, идеите, които той е вплътил в своите съчинения. Предполага се, че е избрано и анализирано най-същественото. Но едва ли трябва да се доказва, че това е чиста илюзия. Истинското богатство на голямата художествена творба остава в случая извън разглеждането. Вместо критически анализ се поднася една сравнително елементарна негова имитация.

Разкриването на проблемите, на идеите, които вълнуват писателя, често се съчетава с обстоятелствен анализ на художествените образи и характери. И това, разбира се, съществено разширява критическото, научното осмисляне на литературните произведения, на писателското творчество. Но понякога дотук и приключва тяхното аналитическо разглеждане. По-нататък нерядко като привидно допълнение следват бегли наблюдения и размисли, засягащи композицията на произведението и езика на писателя. Поради това, че тези наблюдения и размисли са съвсем слабо свързани с предшестващия анализ, те допринасят малко за изясняването на литературните явления.

Искам да подчертая, че имам пред вид тук не сериозните изследвания, които значително обогатяват съветското литературознание и критика, а работите на „средно“ равнище, които между впрочем се публикуват у нас в доста голямо количество. Но дори в сравнително добри изследвания почти отсъства анализ на интонационния строй на художествените произведения, на свойствената им доста разклонена система от емоционални проекции, отношения към жизнените явления, емоционално-експресивни акценти и нюанси, на системата, извън която впрочем и не съществува естетическо усвояване на света.

Аналитическото разглеждане на интонационния строй на литературните произведения е в състояние значително да разшири и обогати представите ни за вътрешния им строеж и съдържание. То дава възможност по-дълбоко да се разбере характерът, обемността на художествените обобщения. Разкриването на системата от емоционални проекции и отношения, приложена в крупно литературно произведение, дава възможност наред с това по-ясно да се види многостранността на неговите връзки с действителността. До това тясно се доближава и разкриването на творческия потенциал, който притежават големите художествени произведения.

Поетическият език в неговите общи качества, думата в контекста на литературното произведение се изследват често от литературоведи и критици. Постигнатите тук завоевания обаче не могат да прикрият нашите реални недостатъци и грешки. В много трудове езикът на произведението се разглежда най-вече като обикновено съответствие на изобразяваните явления от действителността и характерите. Без големи усилия изследователят установява, че лексиката на про-

изведението разкрива качествата на действащите лица, чертите на социалната среда. При това се изяснява, че лексиката на авторската реч и думата в езика на персонажите се намират в динамическо съотношение.

Освен това понякога се разглеждат синтаксическите форми, които писателят предпочита да използва. Установява се, че синтаксисът подобно на лексиката съответствува на съдържанието на произведението и отразява особеностите на действащите лица.

Обаче ролята на езика в литературното произведение не се състои в пасивно фиксиране на едни или други черти от живота и психологията на човека, а в това, че той активно създава художествени обобщения. Разкриването на основните качества на хората, на заобикалящия ги свят изисква целеустремен, действен и икономичен подбор на езикови средства. Само точно намерената дума, изразително конструираната фраза, само отличаващата се със свои специфични белези поетическа реч са способни да отразят характерното в социалната действителност, в духовния живот на хората. Думата-понятие, която притежава качества, на известна всеобщност, придобива в художественото произведение ярка индивидуална окраска и възплъща онова съчетание на особеното и неповторимото което съдържа в себе си значителният художествен образ.

Но това е само един от аспектите в изучаването на езика на литературните произведения. Поетическата дума е в съотношение с различните силови полета на художественото цяло. Бидейки средство за възплъщение на конкретния образ, думата наред с това активно „участва“ във формирането на тоналността на определено звено от произведението, отличаващо се по своя емоционален колорит от другите негови части, във формирането на тоналността на отделните епизоди. Освен това тя е в съотношение с общата идейно-естетическа насоченост на художественото произведение, с неговата „свърхзадача“ и неговите жанрови особености.

Очевидно е своеобразието на словесната тъкан, да речем, в трагедията и социално-битовия роман, комедията и епопеята. Поетическата реч на произведение от един или друг жанр отразява своеобразния вид естетическо усвояване на действителността, специфичния строй на художествените образи. Общо взето, това ни се струва доста ясно. Обаче, ако говорим за по-конкретни и по-дълбоки взаимовръзки между жанра и поетическия език, не можем да не отбележим, че те все още не са достатъчно осветлени в изследователската и критическата литература.

И макар въздействието на жанра върху поетическия език да е без съмнение значително, също както и на речта върху формирането на жанра, особеностите на езика на отделно литературно произведение, взети като цяло, съвсем не могат да се сведат до спецификата на жанровите образувания. Основно значение тук има преди всичко своеобразието на онези явления от действителността, които са станали предмет на художествено обобщение, а също и общият замисъл, творческата концепция на литературното произведение.

При това едното и другото се изияват не обособено, те представляват от себе си живо единство, своего рода сплав. Това единство предопределя основните характерни черти на поетическата реч на произведението, нейния общ колорит, съществуващ при цялата ѝ вътрешна диференцираност. На тази основа възниква активната „съпричастност“ на поетическата дума към осъществяването на общите цели, на творческата „свърхзадача“ на произведението, първостепенната роля на думата във въздействието на последната върху читателя. Всички тези съотношения на думата с другите компоненти на литературното произведение изискват обаче широко изучаване, което ще позволи да се видят както общотипологическите им черти, така и различните особености, присъщи на творчеството на отделни художници на словото.

Естетическите системи, както и всички други, имат свои основни начала, характеризират се със своя специфична доминанта. Наред с това на отделни компоненти на естетическите системи е присъща известна самостоятелност. Ако имаме пред вид художественото произведение или творчеството на даден писател, то въпросът за доминантните начала отдавна е широко осветлен. Особено значение за нас в този смисъл има теорията на Белински за творческия патос.

Според мнението на критика творческият патос включва в себе си общата идея на произведението или комплекса от идеи, които обаче се извяват не в своя абстрактно-логически вид, а в жива връзка с емоциите, със страстта на художника. Това е съединяване на общия поглед на писателя върху явленията от действителността с определено отношение към тях. Подобно разбиране на творческия патос е изразил великолепно в поетическа форма М. Ю. Лермонтов:

На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нивжуются слова.

Днес литературоведите предпочитат да говорят и пишат за творческата концепция на произведението, за художествената концепция на света в творчеството на един или друг писател. Закономерното по същество понятие „художествена концепция“ понякога обаче придобива съвсем неясен характер. Недостатъчно ясно се очертават връзките, съотношенията на художествената концепция със структурата на отделното произведение, неговите съставни компоненти с различните произведения на писателя.

А понякога на художествената концепция по непонятни причини ѝ се определя роля на всевластен демиург, могъщ властелин над много индивидуални творчески съдби. В този план привличат вниманието становищата, развити от В. Борщуков. В книгата си „История литературы и современность“ той пише: „Характерът на всяка литература се определя преди всичко от концепцията за света и човека, лежаща в нейната основа. . . Концепцията за света и човека придобива във всеки нов исторически етап нови черти и качества. Като се развива и обогатява, тя оплодотворява литературата и творчеството на всеки писател поотделно. И колкото по-оригинално и по-ярко тя се проявява в най-хубавите произведения, толкова по-богато и по-многоностранно става нейното съдържание, толкова по-голяма въздействена сила има тя.“¹

На художествената концепция за света и човека тук се придава толкова голяма и всеобща значимост, че заради нея до голяма степен изчезва социалната действителност, която е източник на творчеството и определящо начало в неговото развитие. И концепцията за света се развива сякаш спонтанно, преди всичко по силата на своите вътрешни потенции. Във всеки случай характерът на доводите на автора позволява именно така да се разбират неговите разсъждения. Очевидна е необосноваността на това — трябва да предположим неволно — и все пак криещо отрицателни последствия обособяване на художествените концепции от движението на социалния живот.

Освен това получава се така, че творческата концепция за света и човека не се създава, не се изработва от писателите, а съществува преди появата на техните произведения. Сформирала се независимо от тях, неизвестно по какъв начин, тази концепция е плодотворна за творчеството на всеки един писател. После, намирайки израз в най-хубавите литературни произведения, именно тя обуславя тяхното значение и стойност.

¹ В. И. Борщуков. История литературы и современность. М., 1972. с. 229.

Но знае се, че талантливият писател не получава и не може да получи в готов вид творческа концепция за действителността и нейното образно разбиране. Иначе той не би бил създател на оригинални художествени обобщения, на значителни естетически ценности, а би бил обикновен подражател и занаятчия. Силата на големия майстор се състои не в това, че той възприема готови концепции и ги превъплъщава, а в неговите самостоятелни търсения на дълбоко правдивото и ефектно отражение на действителността, в самобитното разкриване на нейните нови страни, на нейния развой.

Оценявайки важната роля на водещите, доминиращите начала в естетическите системи, нужно е да подчертаем наред с това, че те далеч не трябва да се абсолютизират. И самите системи, разбира се, в никаква степен не трябва да се разглеждат като нещо затворено в себе си. Работата не е само в това, че и художественото произведение, и творчеството на писателя, и литературните направления отразяват социалния живот и са генетически свързани с определени обществени условия, но и в това, че те изпълняват активна, при това често нееднозначна, социално-естетическа функция.

В тази връзка изниква въпросът за степента на вътрешната споеност на отделните компоненти в художественото произведение, както и на другите естетически системи, за относителната самостоятелност на най-важните от тези компоненти. Досега господствува мнението, че значителното литературно произведение винаги представлява своего рода идеална цялостност, максимално възможното хармонично единство на всичките му съставни части.

Обаче това мнение не се съгласува с много историко-литературни факти. Нещо повече, то в определена степен не съответствува на природата на художественото творчество. Без съмнение истинският художник винаги се стреми към това, неговото произведение да притежава вътрешна цялостност и дълбоко единство. С това е тясно свързана въздъждяващата сила на неговата творба върху читателите. Но наред с това пред художника на словото неизменно възниква и друга, съществено различна от първата проблема — релефно и изразително да предаде богатството на действителността и нейните колизии. Непрекъснатият поток на живота влиза в известно противоборство с пълната завършеност на самото произведение. Стремешът към вътрешната му хармония се сблъсква с отражението на противоречията на действителността и нейното сложно многообразие. И колкото по-широко, по-остро писателят разкрива тези противоречия, толкова по-недостижима, незадължителна става идеалната цялостност, пълната хармония на структурните съотношения в произведението.

Това естествено далеч не означава, че писателят, като изобразява дълбоките конфликти на живота, така или иначе се отказва от стремеша да създаде цялостно произведение, пропито от единен замисъл, от обща творческа идея, съразмерно и убедително в своето вътрешно развитие, в отделните си части. Съвсем не. Съпротивлението на материала увеличава усилията на художника. Наред с това възплъщението на разнообразието, на противоречията на действителността прави самото единство и целостността на художествените творби динамични, далечни от застиналите канони и неизменните „вечни“ норми.

Относителната самостоятелност на най-важните компоненти на художественото произведение или на отделни негови части особено ясно се откроява при паралелното развитие на действието, когато писателят използва вмъкнати новели, епизоди, а също и при изтъкване на преден план предимно на един от героите на произведението. В „Ана Каренина“ паралелно се развиват жизнената съдба на Ана и на Константин Левин. И това е характерна особеност на творческия замисъл на Толстой. Писателят се е гордее с това, че е успял да съвбере тясно, да слее в едно повествованието за различни герои на романа — „сводовете са направени така, че не можеш и да забележиш дори къде са сглобени“.

И въпреки това относителната самостоятелност на разказа за Ана Каренина и Левин е очевидна. Вътрешното им съпоставяне непрекъснато се чувства, но то не нарушава обособеното до известна степен разкриване на характерите на всяко от двете действащи лица, разкриване, което тясно се докосва до обрисовката на различните по своите качества процеси от действителността. Ето защо не е чудно, че отделно взетата жизнена съдба на Ана е послужила за основа при инсценировката на романа, осъществена на сцената на Московския художествен театър.

Паралелното и същевременно преплитащото се развитие на отделни линии в повествованието е обикновено явление в мащабните художествени произведения. И тук често може да се види как отделните части придобиват относителна самостоятелност. При широтата и дълбочината на замисъла „Животът на Клим Самгин“ и дори навярно благодарение на тези му качества в романа-епоса на Горки са обрисувани немалко сцени и епизоди, които се открояват като специално отделени негови звена, получили до известна степен самостоятелно звучене. Такова е например описанието на мирната манифестация през януари 1905 г. и редица други епизоди. Струва ми се, че това далеч не се дължи на някакво „опущение“ на писателя, а е резултат на негови съзнателни творчески намерения и търсения.

В още по-голяма степен различията между отделни звена на повествованието и тяхното своеобразно отдалечаване едно от друго се открояват, когато писателят си служи с вмъкнати новели и епизоди. Има много произведения в световната литература, построени на този принцип. Не само т. нар. плутовски романи от рода на „Историята на Жил Блаз от Сантиляна“ на Лесаж, но и социално-нравствените романи, като „Историята на Том Джонс, незаконородения“ на Филдинг, социално-философската повест на Волтер „Кандид“ и други съчинения с аналогична структура. Тук трябва да прибавим и „Дон Кихот“ на Сервантес, „Странстванията на Вилхелм Майстор“ на Гьоте — произведения, в които вмъкнатите новели играят голяма роля.

Имайки пред вид такъв род литературни явления, Виктор Шкловски на времето си излезе с теория, според която романът представлявал сборник от новели. Схващайки вярно особеностите на някои форми на романа, тази теория обаче не може да се приложи към много други негови видове в отделните литератури. Наистина и в съвременната литература периодически се появяват романи, които представляват няколко събрани повести, новели, повече или по-малко фрагментарни обрисовки. Но те далеч не могат да служат като убедителен пример за истински творчески завоевания специално в жанра на романа.

При една или друга изява на центробежните начала в художественото произведение е интересна не толкова сама по себе си относителната самостоятелност на неговите отделни части, колкото изразеното в тях образно съдържание и тяхната тоналност. Аз съм писал вече по въпроса, че вътрешното богатство на крупната художествена творба, разнообразието на тоналностите, изпълнени в нея, имат важно значение за нейната социална функция.¹ Тук трябва да подчертая, че характерът на отделните компоненти на естетическата система в немалка степен предопределят и особеностите на онази нейна „пренастройка“, която се извършва в процеса на историческото ѝ съществуване.

Отделни компоненти или части на художествените произведения придобиват относителна самостоятелност не само при центробежната структура, но и при концентриране на повествованието предимно около един или няколко главни герои. В случая е в сила обстоятелството, че героите се намират в епицентъра на действието, разкриването на логиката на техните характери има свой осо-

¹ Вж. моята статия *Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений* — *Знамя*, 1974, кн. 1

бен смисъл и значение за реализирането на „свърхзадачата“ на произведението. Тези герои се оказват обособени както в структурно-композиционно отношение, така и в семантичен план. Да си припомним например „Фауст“, „Дейвид Копърфийлд“, „Евгений Онегин“, „Герой на нашето време“, „Мадам Бовари“, „Обломов“, „Рудин“ със силното акцентирание на значението на образа на главния герой, с подчертаното разкриване на неговата смислова „натовареност“. В тази връзка може да се посочат и много други големи произведения в световната литература.

Абсолютизирането на доминантните начала на художественото произведение нерядко води до невярно разглеждане на важни вътрешноструктурни връзки и съотношения, които се отнасят не само до мястото и ролята на отделни художествени обобщения в единната естетическа система. Много изследователи са склонни например да смятат, че стилът, съставните му елементи са обикновена проекция, огледално отражение на творческия метод. Но фактите опровергават това. Връзките между стила и творческия метод често се оказват много подвижни и опосредовани.¹ И в това няма нищо чудно, ако разглеждаме художественото произведение, творчеството на писателя, литературното направление като динамическо единство и взаимодействие на много начала и компоненти. Опростенчески трябва да се смята подходът, при който изследователят характеризира литературното явление изцяло като производно от едно ядро, което било способно да породи и придаде енергия на огромната съвкупност от съставлящите го елементи. При това се изпуска пред вид, че най-важните му компоненти получават движещия си импулс преди всичко от реалната действителност. Наред с това вътре в естетическата система съществуват доста ясно обозначени функционални съотношения. Историческото битие на художественото явление е невъзможно без преплиташите се помежду си различни линии на взаимодействие на неговите компоненти, при което всеки от тях се намира на своето „място“ и изпълнява своя специфична функция.

С широко разпространение и признание продължава да се ползува теорията, която разглежда литературното произведение като своеобразен организъм, теория, която има сравнително стар произход и води началото си най-малкото от немската класическа естетика. Защищавайки нейните основни положения, В. Кожинов пише: „... Голямото произведение представлява от себе си своего рода организм, т. е. нещо способно за самостоятелно битие и развитие. Трябва още веднъж да подчертаем, че това е непосредствено обусловено от вплътената жизнена необходимост: включвайки я в себе си, произведението става като че ли малка „вселена“, защото то носи в себе си „закона“ на живота подобно на самия живот (разбира се, този „закон“ авторът на произведението е почерпил и „пренесъл“ в своето произведение от реалното битие).“²

С тези разсъждения са тясно свързани и мислите, че върху значителните литературни произведения, върху крупните характери, вплътени в тях, и дори върху римите лежи отпечатъкът на самозараждане, на неръкотворност. „Така в най-малката клетчица на поезията се проявява общият закон на художественото творчество, защото същото може да се каже и за „Евгений Онегин“ като цяло, както и за „Мъртви души“ или „Тихият Дон“. В характера на Григорий Мелехов е вплътена необходимостта, той сякаш не може да не съществува, но това означава също, че той оставя силно впечатление за неръкотворност, той е самият живот, едно от неговите създания.“³

Трудно е да се съмняваме в това, че например „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле, „Пътешествията на Гъливер“ на Суифт, „Микромегас“ на Волтер,

¹ Тази тема е разгледана по-подробно в книгата ми „Творческа индивидуалност писателя и развитие литературни“. М., Советский писатель, 1972, вж. глава трета.

² В. В. Кожинов. Защо изучава литературно произведение? — В: сб. „Контекст — 1973“, М., 1974, с. 189.

³ Пак там.

„Островът на пингвините“ на Франс, „Машината на времето“ и „Борба на световете“ на Уелс са големи и дори изключителни произведения. Но същевременно едва ли може да се каже за тях, че са самият живот. Връзките с действителността в редица значителни произведения на литературата и фолклора са доста сложни, което не им пречи обаче да възплащават дълбоко художествени обобщения. Ако се излиза от принципа „самия живот“, лесно може да се отхвърлят като незначителни или просто неинтересни забележителни творби на класиците, романтиците, да не говорим за литературата на древния свят и Средновековието, за паметниците на епическото народно творчество, в които фантастиката заема обикновено важно място.

Неплодотворна ми се струва и тезата за самозараждане на художествените произведения, за тяхната неръководност. Но на тази теза и на други подобни на нея на идеите противостоят фактите, свидетелстващи за огромния труд на великите художници на словото, за напрегнатите търсения на герой, на пътяща за най-сполучливото възплъщение на творческия замисъл.

Леонид Леонов изказа интересна мисъл, получила популярност: „Истинското произведение на изкуството, словесното произведение по-специално, е винаги изобретение по форма и откритие по съдържание.“ Тази мисъл е вярна пред всичко затаво, защото подчертава ролята на творческите търсения на художника, неговите целенасочени и същевременно често съпроводжани с дълбоки съмнения, неизключващи интуицията, усилия, които водят до създаването на свършено художествено произведение. Нито изобретението, нито откритието могат да се появят самопроизволно. Без съмнение вярна е Леоновата характеристика за същността и своеобразието на произведенията на литературата и изкуството. Тяхната социално-естетическа функция в значителна степен се определя от художествените открития, които съдържат, от майсторството, отразено в тях като специфичен вид изобретения.

Именно поради това, че истинското художествено произведение е удивително създание на човешкия талант и ум, неоснователно е върху него да се пренасят качества, присъщи на организма. Самата семантика на думата „произведение“ ясно подчертава, че то се появява като резултат от творчество и труд. Уподобяването на художествената творба с организъм не само принизява творческото, преобразуващото начало, лежащо в основата ѝ, но и намалява нейните идейно-естетически качества и спецификата на въздействието ѝ. Функционирането на произведението и животът на организма са съществено различни помежду си явления, въпреки че, като си служим с метафората, ние говорим за „живот“ на произведенията на изкуството. Докато организмът живее съобразно със законите, които природата е вложила в него, художественото произведение функционира съобразно с качествата, които му е дал творецът, живее, подчинявайки се на закономерностите на социалното развитие.

Понякога се разглеждат като еднозначни органичността на художественото произведение и уподобяването му на жив организъм. А това не е едно и също. Органичността наистина е присъща на художественото произведение и тя обикновено се разбира като естественост, дълбока правдивост, убедителност на художественото повествование, на лирически изказ, на драматическото действие. Естествеността и правдивостта намират израз не само в обрисовката на отделни образи, но и в разкриването на техните съотношения, в съвкупността от детайли и компоненти, които използва художникът на словото. Уподобяването на художествената творба с организъм има съвсем друг смисъл. То означава признаване на стихийността като определящо начало за появата на художественото произведение, независимостта на неговата структура, на всичките му компоненти, включително до римите, от волята и намеренията на писателя.

Съотношенията на съставните части в естетическите системи от различни равнища не са еднакви. Някои изследователи твърдят, че както не може да се оцени значението на един или друг компонент на художественото произведение, откъснат от цялото, също така е невъзможно да се разбере вярно отделното произведение извън неговата връзка с творчеството на писателя, извън литературния контекст на епохата, извън контекста на националната литература и т. н. Това е вярно, но само до известна степен. Без съмнение, ако се разглежда едно литературно произведение, като се съпоставя с другите творби на същия автор, това допринася изследователят по-добре да покаже не само общите им черти, но и да изтъкне своеобразието на всяко от тях. Обаче за читателя литературното произведение съществува най-вече като отделно и самостоятелно явление. За да възприеме жизненото, естетическото богатство на „Война и мир“, за него не е нужно да чете „Детство“, „Юношество“, „Младост“ или „Възкресение“. Писателят създава своята творба, имайки пред вид, че тя обикновено се разглежда независимо от другите му съчинения, ако впрочем не става дума за диалогии, трилогии или серия от произведения, свързани помежду си с едни и същи герои и сюжет.

Възприемането и разглеждането на литературните съчинения сами за себе си подчертават факта, че вътрешните връзки, присъщи на цялостното творчество на даден писател, имат различен характер от връзките, присъщи на структурата на отделни негови произведения.

И въпреки това творчеството на писателя представлява системно единство. Системно преди всичко поради това, че всеки талантив писател се отличава със свой кръг от теми, идеи и образи. Това е вярно и тогава, когато този кръг е много широк, когато художествените търсения на писателя се отличават със своеобразна универсалност. Творчеството на талантивия писател притежава системни свойства и поради това, че върху всички създадени от него произведения лежи изразителният отпечатък на неговата художествена индивидуалност. Колкото и остри да са противоречията, показани в процеса на еволюцията на крупния майстор, те обикновено не разрушават единството и системността на неговата творческа дейност. Сами по себе си противоречията в този случай са характерен признак за специално литературно явление, отличаващо се от другите художествени феномени.

В историята на литературата се наблюдават обаче и факти на значителни изменения в творческото развитие на художниците на словото, на преходи от едни принципи и форми на естетическо усвояване на действителността към други, отличаващи се със съвсем нови черти. Това най-често се случва в преломни епохи на социалния живот, в периоди на големи преходи в развитието на литературата. Такъв род преходи са характерни например, когато става смяната на романтизма с реализъм. По това време големи писатели, като Пушкин, Гогол, Лермонтов, Шевченко, Мицкевич, възприемат в своите произведения принципите на едно или друго направление, запазвайки обаче несъмненото вътрешно единство на своята творческа дейност. И това е тясно свързано с обстоятелството, че в техните произведения ясно е изразена закономерността, необходимостта от смяна на едно направление с друго. Поради това съчетанието на нееднородни художествени принципи в творчеството на тези писатели не само не води до еkleктизъм, но представлява едно органично по същество явление, което е важен етап в развоя на националната литература.

Още по-дълбоки творчески придвижвания се наблюдават по време на формиране и развитие на социалистическия реализъм, в процес, когато на неговите творчески позиции преминават представители на други направления. Произве-

денията например на Ал. Толстой от втората половина на 20-те години много се различават от неговото дореволюционно творчество. Тук с пълно основание можем да говорим за различни естетически системи, създадени от писателя. Обаче и в този случай е неправилно да се подчертава само моментът на разрива. Вътрешните връзки съществуват и тук. Те се обясняват със съзряването на предпоставки за формиране на ново творческо направление в предшестващата литература. Знае се, че далеч не всички, дори най-крупните представители например на критическия реализъм са разбирали неизбежността от появата на социални отношения и идеи, които бележат обновителни процеси в обществото. Ал. Толстой принадлежи към тези талантили майстори на културата, които остро усетиха дълбоката криза на „стария“ социален порядък и настойчиво търсеха — с колебания и грешки — нови идейни и творчески пътища.

Своеобразието в творчеството на талантливия писател като естетическа система се състои в това, че всяко негово ново произведение носи в себе си образно разкриване или на още неизследвани от художниците жизнени процеси, процеси от духовния свят на човека, или на нови важни страни от онези явления, които вече са били обект на художествени обобщения. Значението, стойността на новите творби на писателя се определят поради това не от близостта им до предишните му произведения, а по-скоро от това, доколко те не приличат на тях, иначе казано, от мащаба на онова ново, общозначимо, което е изразено в тях. И всичко това не само не е препятствие за съществуването на общото цяло, но е необходима негова основа.

В немногочислените засега трудове, засягащи въпроси на системните връзки в литературата и изкуството, се набелязват различни тенденции. Д. Лашманов например е на мнение, че художественото произведение, също както видовете и родовете изкуство, е целесъобразно да се изключи от сферата на системното изучаване поне на даден етап от научните търсения. „По всяка вероятност — пише той — прерогатив на философско-естетическото изследване не може да бъде конкретно художествено произведение в цялото си многообразие и богатство на детайлите. Както ни се струва, би било преждевременно да се изостря спецификата на системно-естетическия анализ и чрез такива обекти като „видове“ или „родове“ изкуство.“¹

Според Д. Лашманов „за извявяване на системните характеристики на художественото произведение като „конструкт“ добре е да се разглеждат определени съвкупности от произведения във вид на множества, чрез които е реализирано обединяващото ги „системообразуващо отношение (или свойство)“. В ролята на подобни свойства (отношения) могат да се използват такива изследователски принципи като „образа на автора“, „гледната точка на художника“, „стиловия тип на произведението“, „диспозиционност на художествената семантика“ и др.²

Трябва обаче да отбележим, че естетическите системи не са произволно създадени модели, а реално съществуващи явления. Може да се изтъкнат немалко различни „изследователски принципи“, въз основа на които ни изглежда целесъобразно да се групират литературните и художествените факти. Но далеч не всички умозрително конструирани модели са достатъчно адекватни на функциониращите естетически системи, които изпълняват определена роля в историята на художествената култура. От тази гледна точка „образът на автора“ например не може да бъде „системообразуващ“ фактор. Дори ако се абстрахираме от дискусийността на това понятие, несъмнено си остава, че „образът на автора“ намира израз в произведения на съвсем различни художници на словото, в напълно различни помежду си естетически системи. Поради това и моделът,

¹ Д. Лашманов. Системный подход в исследовании искусства. — В: Искусство и научно-технический прогресс. М., Искусство, 1973. с. 351.

² Искусство и научно-технический прогресс, с. 352.

изходен принцип на който ще бъде „образът на автора“, ще се окаже непригоден да изяви системните връзки в литературата и изкуството. В еднаква степен това се отнася и за такива категории като „гледната точка на художника“, „диспозиционност на художествената семантика“ и т. н.

Понякога се изказва мисълта, че широка естетическа система представляват от себе си взетите като цяло, в единство: процесът на изграждане на художественото произведение — от замисъла до пълното му осъществяване, самото произведение и накрая възприемането му от читателя. Въпреки известната си привлекателност тази мисъл предизвиква обаче съмнения и възражения. Преди всичко замисълът на произведението, както и различните фази на неговото осъществяване все още не представляват естетическо явление в истинския смисъл на тази дума. Освен това читателят, особено ако се вземе под внимание продължителното функциониране на литературното произведение, се оказва съвсем нееднородна или, по-точно казано, разнохарактерна величина. Системата се образува от части, компоненти, които имат някои постоянни „параметри“ и заедно с това не изключват както развитието на системата като цяло, така и на отделните ѝ части. Поради това творческият замисъл, произведението, читателят — въпреки динамичните взаимоотношения, които съществуват помежду им — едва ли могат да бъдат охарактеризирани като естетическа система.

Тук е важно да подчертаем разликата между системните връзки и типологическите съответствия. Докато системните връзки предполагат определена общност на генезиса на литературно-художествените явления и техните функции, типологическите съответствия обозначават общността на едни или други качества на художествените феномени — извън зависимостта от техния произход и особеностите на тяхното функциониране. Едни и същи явления може и трябва да се изучават както в плана на типологическата близост, така и от позицията на системните отношения.

Ако изследваме например литературните направления от типологическа гледна точка, ние характеризираме техните видове и разновидности или в отделната национална литература, или в мащаба на световния литературен процес. При това реалният исторически контекст на тяхното развитие няма съществено значение. Основното тук е да се определят типове художествено мислене, пътищата и формите на образното творчество.

При системния подход на пръв план стои осветляването на литературното направление като определено естетическо единство, възникващо и функциониращо в конкретни исторически условия. Нерядко литературните явления, включително романтизмът и реализмът, се разглеждат само въз основа на обикновен анализ на общото съдържание на тези понятия. Настрани остава разкриването на обществено-естетическата потребност, която поражда дадено литературно направление, неговите съставни части, компонентите, които го образуват, естетическата система като цяло. Без да се изясни всичко това, своеобразието и особеностите на литературното направление в същност не могат да бъдат характеризирани.

Така, ако говорим за социалната потребност, извикала на живот романтизма, според мен би трябвало да отбележим широкото вътрешно съпротивление на новите буржоазни отношения между хората, противопоставянето им, което съществува в различни слоеве на обществото в периода на изграждането на капитализма. Същевременно е важно да се характеризират и високите, благородни идеали, надеждите за обновяване на човечеството, появили се в епохата на големи социални промени. И съпротивлението, и надеждите са нееднородни. Оттук идва и нееднородността на самия романтизъм, която не престава да учудва изследователите и да ги поставя понякога в безизходно положение.

Очевидно е, че са напълно закономерни не само вътрешната диференциация на романтизма, но и връзките, съществуващи между отделните му течения, връзки, които позволяват да се говори за него като за тип творчество, като за определена естетическа система. Едното не изключва другото. Докато при разглеждането на романтизма като естетическа система става дума преди всичко за концентриране на вниманието на художника върху личността, върху сложните колизии, свързани с нея, върху нейните индивидуални и социални стремежи, върху известно „освобождаване“ на човека от временните, конкретно-исторически особености и черти заради открояването на неговите постоянни, „вечни“ качества, то при анализа на вътрешната диференциация на романтизма постоянно се отбелязва, от една страна, че художниците-романтици остро чувствуват противоречията на света, изтъква се тясното съприкосновение на романтизма с развоя на националното самосъзнание, с националноосвободителната борба, а, от друга — стремежът на редица писатели-романтици към възплътяване на „отвъдното“, иреалното. Както е известно, съществуват и други разновидности на романтичeskото изкуство. Но всички те имат общи социални извори, присъщи са им близки, родствени черти в типа творчество.

Трудно и навярно е невъзможно системното изучаване на литературните направления да се отдели от историческото им изследване. Разглеждането на системните връзки, считаме, трябва да се включи в общата характеристика на генезиса и развитието на литературно-художествените феномени. Защото в реалното движение на литературата се появяват и действуват не безформени, хаотични мъглявости, а притежаващи достатъчно висока (а често и съвсем висока) степен на вътрешна организираност и системност художествени творби, които влизат в определени динамични връзки и съотношения помежду си и с по-преди съществуващи литературно-художествени явления. При това, струва ми се, е важно да се изследва не само структурата на изградените естетически системи, но и процесите на тяхното формиране.

На сегашния етап от развитието на нашата наука не е достатъчно да се ограничим с обикновено установяване на зависимостта на творческата дейност на писателя, на литературните направления и течения от особеностите на историческата епоха. Нужно е да се покаже зараждането и развитието на естетическите системи, тяхното взаимодействие помежду им и същевременно техните противоречия и сътълкновения.

В предложените на читателското внимание размисли са засегнати само някои въпроси на системния подход. Съществуват и редица други проблеми. Така би било интересно да изясним системните връзки в сферата на жанровете, в рамките на националната литература, в развитието на световната литература и т. н. И проблемите, които са характеризирани тук сравнително бегло, без съмнение се нуждаят от по-широко обсъждане. Но главното все пак се състои в това да се опитаме да използваме възможностите на системния подход в литературоведческата и критическата практика, в конкретно-аналитическите изследвания на литературните явления.

Прев. от руски М. Блажева