

ПО ВЪПРОСА ЗА ПРИРОДАТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД

Николай Николов

В последно време в Съветския съюз и у нас оживено се обсъжда, както е известно, въпросът за същността на социалистическия реализъм и перспективите на обогатяването и развитието му. Израз на посоченото повишено внимание на литературоведите-марксисті към този винаги актуален въпрос е и международната среща на критиците в редакцията на сп. „Вопросы литературы“.¹

Плодотворното обсъждане на изключително трудния и многоаспектен въпрос за същността на социалистическия реализъм предполага наличието на редица предпоставки. Една от тези необходими предпоставки е адекватното разкриване на природата на художествения метод. Това е безусловно необходимо поради обстоятелството, че социалистическият реализъм е (независимо от своеобразието си) тип художествен метод. То е необходимо, малко по-иначе казано, защото и в този случай е в сила положението, че частта носи в себе си в диалектически снет вид природата на природното цяло.

Изтъкнатото предполага и обяснява в много голяма степен едно усилие за обосноваване постановка на въпроса за природата на художествения метод.

* * *

Всеки, който по някакъв повод и в някаква връзка се е занимавал с въпроса за природата на художествения метод, знае, че той се поставя и изследва в публикациите само на „чистите“ естетици и на литературоведите. Теоретиците на останалите видове изкуства обикновено гледат на художествения метод като на нещо разбиращо се от само себе си (макар че това не е така) и използват най-често готови, създадени от естетиците-теоретици, определения-формули, чиято научна стойност невинаги е на необходимото равнище.

Визираното състояние би могло да се разглежда все пак като половин беда, ако предлаганото от литературоведите по въпроса за природата на художествения метод беше в своя обобщен израз безспорно и убедително. За съжаление обаче то не е.

Много от литературоведите-теоретици, които биха се съгласили с направената оценка, вероятно ще възразят веднага, че това състояние има своето обяснение и оправдание в редица факти. Те ще изтъкнат по всяка вероятност, че въпросът за същността и спецификата на художествения метод беше поставен в съветската естетика и литературознание едва в края на 20-те години, като се тръгна

¹ Вж. И вновь — проблемы метода. — Вопросы литературы, 1977, №7, с.16.

от философското разбиране за метода като такъв, за метода като специфичен феномен на съзнанието. Няма да пропуснат да отбележат може би и това, че още в началото на своето формиране понятието „художествен метод“ изпита неблагоприятното влияние на теоретичите-вулгаризатори, изхождащи от основните идейно-естетически принципи на Пролеткулта и РАПП.

Въпреки безспорността на изтъкнатото обаче би могло да се очаква, че в литературознанието е вече налице едно еднозначно и удовлетворено решение на въпроса за същността и спецификата на художествения метод. Това би могло не само да се очаква, но и да се изисква от литературознанието. А би трябвало да се изисква от него, защото пет десетилетия в рамките на нашия динамичен век не са чак толкова кратък период и защото Пролеткултът и РАПП са минали отдавна в историята, а марксистко-ленинската философия е издигнала много интересни и плодотворни теоретико-методологически съображения за същността на метода като такъв, които би могло да бъдат използвани като изходна основа за изясняване същността и спецификата на художествения метод.

Назависимо от това обаче марксистското литературознание и до днес все още не е предложило едно достатъчно обосновано *еднозначно* решение на въпроса за природата на художествения метод. Между впрочем тази констатация е направена и в литературната енциклопедия. „... в съветското литературознание — се изтъква там — не е достигнато единно отношение към метода (към художествения метод — Н. Н.) като към необходима научна категория.“² А отсъствието на споменатото „единно отношение“ намира израз покрай другото и в недостатъчното разграничаване или даже отъждествяване на термина „художествен метод“ с термините „литературно направление“ и „литературна школа“, съответно на явленията, означавани с помощта на тези термини, независимо от това, че те не са тъждествени.

Посоченото необходимо „единно отношение“ към художествения метод не е достигнато все още (наред с някои други причини) и поради наличието в изкуствознанието и в литературознанието в частност на един с нищо необясним и в болшинството случаи безплоден емпиризм, и на един сектантски херметизъм, който намира израз най-често в игнорирането на резултатите от изследванията във философията и логиката по въпроса за същността на метода. Изтъкнатият херметизъм намира израз в наличието на едно нежелание (продиктувано от болезнен стремеж за подчертаване на от никого неоспорваната специфика на изкуството и на художествената литература специално) и по-рядко неумение от страна на повечето литературоведи, занимаващи се с този въпрос, да се съобразят с простия и безспорен факт, че изясняването на въпроса за метода (значи и за същността на художествения метод) е от компетенцията на философията и логиката, а не на естетиката и изкуствознанието. Необяснимо защо на повечето от тях им е трудно да разберат, че от компетенцията на естетиката и изкуствознанието са въпросите за *спецификата* на художествения метод и още по-специфичното му функциониране в различните в момента съществуващи изкуства, въпроси, достатъчно сложни сами по себе си, разработката на които в никой случай не е по-маловажна от решаването на въпроса за същността на метода.

Във връзка с гореказаното би било несправедливо да отминем и да не споменем някои, макар и все още малобройни, плодотворни опити за обоснована постановка на този въпрос, опити, в които се отчита обстоятелството, че процесът на по-нататъшното задълбочаване на диференциацията на науките се съпътства от процеса на тяхната все по-многогранна интеграция, осъществяваща се при това на една много по-висока теоретико-методологическа основа. Малко по-конкретно казано, в случая имаме пред вид опита на някои наши из-

² Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М., 1967, с.805.

тъкнати литературоведи да обърнат вниманието на активно и специално занимаващите се с въпросите на литературознанието изследователи, че за разработката на повечето от основните въпроси на литературознанието са необходими (поради тяхната сложност и многоостранност) обединените усилия на учени от различни области на знанието и във всеки случай — на литературоведи, философи, социолози, психолози и кибернетици.³

Вярна в основата си и плодотворна мисъл, но за съжаление засега тя има характер все още само на методологическо пожелание. А като се има пред вид практиката на мълчаливо игнориране от страна на болшинството литературоведи на пожелания от подобен род, може с основание да се предположи, че то ще си остане още дълго време, макар и конструктивно, но само пожелание.

Споменатият херметизъм, присъщ в твърде голяма степен на литературознанието, би бил половин беда, ако литературните критици и занимаващите се с теорията на литературата вземаха под внимание поне резултатите от изследванията на естетиката по този въпрос, които са далеч по-убедителни, отколкото резултатите от собствените им изследвания, но и това се наблюдава много рядко.

Впрочем, за да не бъдем обвинени в голословност, ще приведем разбиранията на някои от водещите съветски литературоведи по този въпрос. При това ще започнем с източници, които имат не частно значение, а характер на почти задължителни за изучаване учебни пособия. За Ф. М. Головенченко например художественият метод е „... основен начин, най-важен, основен принцип за художествено изобразяване на действителността в изкуството и литературата“, или, което е все същото, той представлява съвкупност от „... общите за редица писатели принципи за подбора, изобразяването и оценката на явленията на действителността и от принципите на типизацията“⁴. А Г. Л. Абрамович, който също не се интересува от генезиса на художествения метод, е още по-лаконичен. Художественият метод представлява според него „съвкупност от най-общите принципи за изобразяване на живота, присъщи на писателите от една епоха, близки по своите естетически възгледи“⁵.

Почти същото разбиране за природата на художествения метод развива и Л. И. Тимофеев в едно от последните издания на своя многократно преиздаван учебник по теория на литературата. „Методът в последна сметка — обобщава той — това е естетическото отношение на изкуството към действителността, което се формира в даден исторически период, в дадена историческа среда като осъществяване на общите свойства на изкуството в индивидуална историческа обстановка... Художественият метод в изкуството — завършва своята мисъл Л. И. Тимофеев — се проявява в исторически обусловеното единство на творческите принципи на редица писатели, изразяващо се в общата трактовка на основните проблеми, които възникват пред изкуството във всеки и в даден исторически период...“⁶

По аналогичен начин се поставя и решава въпросът за същността на художествения метод в Кратката литературна енциклопедия и в Речника на литературните термини. А това са издания, които поради характера си претендират да унифицират съществуващите в литературознанието схващания за художествения метод. „Най-употребяваните съвременни определения на метода — се казва в енциклопедията — са: „начин на отражение на действителността“, „принцип на нейната типизация“, „принцип на развитието и съпоставката на образите, изразяващи идеята на произведението, принцип на разрешения на образни ситуа-

³ Вж. А. Натев. Литературознание и изкуствознание. С., 1969, с.136, 152; П. Данчев. Трудната мисия на критиката. — Народна култура, бр.26, 24 юни 1972.

⁴ Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. М., 1964, с.298.

⁵ Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1965, с.288.

⁶ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1971, с.107—108.

ции“ „... само самият принцип на подбора и оценката от писателите на явленията от действителността“⁷.

Интересуващият се от разглеждания в статията въпрос читател, пожелал да се осведоми как той се изяснява в Кратката литературна енциклопедия, ако не е достатъчно внимателен, може да се заблуди и да допусне, че авторът на статията за художествения метод в енциклопедията е поставил и осветлил и въпроса за генезиса, а оттук и за характера на художествения метод, понеже той изтъква, че „съвременната марксистическа концепция за метода изхожда от основите на теорията на отражението и от достиженията на прогресивната естетическа мисъл“⁸. От контекста обаче става ясно, че авторът на статията в енциклопедията има пред вид само безспорното за философите, естетите и литературоведите-марксиста положение, че художествената литература е специфично отражение на действителността, положение, което е безспорно само по себе си, но няма пряко отношение към същността на художествения метод.

Както отбелязахме вече, почти по същия начин се изяснява въпросът за същността на художествения метод и в Речника на литературните термини. Там художественият метод се разглежда като „Подход за изследване на действителността или произведенията на изкуството . . . система от исторически обусловени творчески принципи, от които група писатели, близки по идейно-естетически позиции, се ръководят при подбора, обобщаването и оценяването на жизнените факти и при създаването на литературни произведения“⁹.

Логически завършек на тези твърде общи и абстрактни разсъждения за художествения метод е бъдещото, меко казано, недоумение възражение против безспорното положение за връзката между художествения метод и предмета на изкуството. Разглеждайки художествения метод като „... естетическа категория, означаваща начина на познанието и отражението на действителността“¹⁰, И. Б. Астахов възкликва: „... Художественият метод се разглежда не като начин на естетическо отношение на изкуството към действителността (познание и отражение), а като нещо обусловено от самия предмет. Колкото предмети, толкова и начини!“¹¹

Не може да се каже, че приведените разбирания на литературоведите-марксиста по въпроса за характера на художествения метод са изцяло погрешни, че в тях няма частица истина. Частица истина в тях има, но тя почти се удава в абстрактността и едностранчивостта на разсъжденията им. По повод именно на такива и подобни на тях разбирания Т. Павлов още в края на 30-те години писа: „Повечето автори, в това число и някои материалисти, определят научния метод като *съвкупност от средства и начини* (курс. м. — Н. Н.), посредством които се постига или, което е едно и също, се осъществява научното познание.

В това определение на метода несъмнено се съдържа известна част от истината, но несъмнено е също, че то се явява твърде общо и формално, така че всеки идеалист би се подписал под него с двете си ръце.“¹²

Смисълът на бележката на Т. Павлов, чиято концепция за метода споделя безрезервно такъв изтъкнат наш литературовед като Г. Димов,¹³ се заключава в това, че той решително възразява против игнорирането на въпроса за генезиса, източника на метода и на художествения метод в частност. Той възразява про-

⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М., 1967, с.801.

⁸ Пак там, с. 804.

⁹ Речник на литературните термини. С., 1970, с.566—567.

¹⁰ И. Б. Астахов. Творческий метод и мировоззрение. — В: Эстетика сегодня (актуальные проблемы), сб.2, под ред. И. Б. Астахова. М., 1971, с.6.

¹¹ И. Б. Астахов. Цит. ст., с. 7.

¹² Т. Павлов. Избрани произведения. Т.5. С., 1962, с.478.

¹³ Вж. Г. Димов. Тодор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика. С., 1974, с.101—103, 123—126.

тив това, че в такава едно разбиране не е фиксирана действително съществуващата връзка между метода и обекта за изследването или художественото отражение, на който той се използва. С други думи, такава едно разбиране за природата на метода не съдържа в себе си отговора на въпроса за неговия произход и следователно за неговата същност — дали той е *отражение* на иманентните закономерности на обекта, приложено съзнателно и целенасочено обратно за по-нататъшно изследване или художествено възпроизвеждане на този същия и други обекти (диалектикоматериалистическо решение на въпроса), или пък е чисто логическа конструкция, *априорно* присъща на съзнанието на съответния изследовател или художник (идеалистическо решение на въпроса).

Изобщо предлаганото от цитираните литературоведи решение на въпроса за характера на художествения метод е едностранчиво поради това, че те се опитват да направят, образно казано, втората крачка, преди още да са направили първата. Опитват се да разглеждат художествения метод *само* като начин, *средство* (оръдие) за изследване на действителността или за нейното художествено възпроизвеждане, забравяйки при това, че той е *резултат* от това нейно изследване или художествено възпроизвеждане, забравяйки, още по-точно казано, че той (методът) е резултат от *отражението* на действителността. А забравянето или игнорирането на това обстоятелство има изключително (ще се опитаем да покажем това по-нататък), бихме казали, съдбоносно значение за изясняване природата на метода и на художествения метод специално.

На игнорираната от болшинството литературоведи страна на въпроса за художествения метод обръща внимание (макар и в малко абстрактна и неопределена форма) най-напред съветският естетик В. Муриан, изхождайки от мисълта на Т. Павлов, че „... художественият метод подобно на научния в същност съвсем не би бил метод, ако не се определяше преди всичко и главно от самите обективно реални закономерности, обусловени от закономерностите на съществуване и развитие на обективно реалните обществени и природни неща и явления“¹⁴. „Методът — пише В. Муриан — е осъзнаване на формите на вътрешните закони, според които се развива и движи съдържанието. Методът отразява вътрешните закони на движението на съдържанието, закони, намиращи се не вън от съдържанието, а вътре в него и съставляващи част от самото съдържание на дадена област от явления.“¹⁵

От тази гледна точка подхожда към метода и Ю. Б. Борев, като акцентира специално на безспорно съществуващата връзка между метода на изкуството и неговия предмет. В същност И. Б. Астахов полемизира с него против добросъвестното констатиране на изтъкнатата взаимовръзка. „Художественият метод — подчертава Ю. Б. Борев — е аналог на предмета на изкуството... Предметът на изкуството, взет в светлината на практиката, обуславя неговия художествен метод. Но художественият метод не е резултат от огледално отражение на предмета. Предметът на изкуството е жизнена основа за неговия художествен метод. Художественият метод е *резултат* (курс. м. — Н. Н.) от активното, творческо отражение на предмета на изкуството, възприет през призмата на общия философско-политически мироглед на художника.“¹⁶

Същото разбиране (в малко по-разгърната форма) защитава и О. В. Лармин. Изтъквайки, че художественият метод е „начин на познание“ и „начин на преобразуване на действителността“¹⁷ (това според него е една от общите черти

¹⁴ Т. Павлов. Некоторые методологические вопросы эстетики. — В: Проблемы эстетики. М., 1958, с.21.

¹⁵ В. Муриан. Эстетический идеал и художественный метод. — В: Творческий метод, под ред. В. А. Разумного. М., 1960, с.148.

¹⁶ Ю. Б. Борев. Основные эстетические категории. М., 1960, с. 375.

¹⁷ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. М., 1964, с. 32.

на научния и художествения методи), О. В. Лармин се присъединява безрезервно към издигнатата и защитавана от Т. Павлов, А. Караганов и Ю. Боров теза, че характерът на художествения метод е обусловен от предмета на изкуството.¹⁸ Освен това той на много места в книгата си изтъква, че художественият метод се проявява в подбора на фактите за художествено пресъздаване, в тяхната естетическа оценка и обобщаване и в окончателното създаване на художествената творба.¹⁹

М. С. Каган не прибавя почти нищо ново в своите иначе много интересни „Лекции по марксистко-ленинска естетика“ към казаното от неговите предшественици-естетици по въпроса за природата на художествения метод, ако не се смята опитът му да подходи към изясняването на въпроса от семиотическа гледна точка. „Представлявайки познание и оценка на действителността, изкуството — пише М. С. Каган — е същевременно особена система от знаци, призвана да предава на хората влаганото в нея духовно съдържание. Оттук следва, че методът на художественото творчество трябва да има и семиотична страна, т. е. да бъде определен начин на „кодиране“ на добиваната от художника информация.“²⁰

Изтъкнатото разбиране на част от съветските естетици по въпроса за характера на художествения метод представлява несъмнено крачка напред в сравнение с разбирането на болшинството литературоведи по същия този въпрос. Основанието за такава оценка се съдържа във факта, че имайки пред вид почти всичко, на което обръщат внимание литературоведите, естетичите акцентират специално на зависимостта на художествения метод от предмета на изкуството (нещо, което част от литературоведите не само че нямат пред вид, но дори и оспорват), разглеждайки метода като аналог на действителността, като специфично отражение.

Независимо от изтъкнатите достойнства решението на въпроса за същността на художествения метод, предлагано от естетичите, също не може да бъде разглеждано според нас като напълно удовлетворително в този си вид. То не доволно явява напълно, защото в него не се съдържа отговор на редица по-частни, съставни въпроси, чрез които в същност съществува по-големият въпрос за характера на художествения метод.

Става дума главно за това, че споменатите естетици не извличат всички произтичащи от постановката им следствия. А още по-точно казано, подчертавайки с основание, че методът, художественият метод в частност, е *отражение* на закономерностите на предмета на изследване или на художествено отражение, те не правят необходимата съпоставка между теорията и метода. А такава съпоставка е повече от наложителна, тъй като и теорията е отражение на своя предмет. Споменатите естетици и мислещите като тях освен това не са достътъчно убедителни, когато правят опит да изяснят въпроса за формата, в която съществува отражението, означаващо с термина „метод“. Твърдението им, че методът съществува само във формата на регулативни *принципи*, т. е. само във формата на нещо, което има чисто *теоретичен* характер, може според нас да бъде оспорвано. И накрая в решението на споменатите естетици не се съдържа обяснение на инструменталния характер на метода, макар всички те (заедно с лите-

¹⁸ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. М., 1964, с.36—37.

¹⁹ Ако се съди по идентичния подход, по еднаквата структура на изложение и по аналогичното решение на въпроса, а така също и по съвпадението на годината на издаването, О. В. Лармин е автор и на статията за художествения метод в Краткия речник по естетика (повторена почти буквално в основната ѝ част в Речника на литературните термини), в която художественият метод се разглежда като „... съвкупност от исторически обусловени принципи на художествения подбор, на обобщението, на идейно-естетическата оценка на действителността от позициите на определен естетически идеал и съответстващите на тях начини на художествено отражение на действителността в изкуството“ (Краткий словарь по эстетике. М., 1964, с.193).

²⁰ М. С. Каган. Лекции по марксистко-ленинска естетика. С., 1969, с.643.

ратуроведите) да признават и да твърдят, че той е средство, инструмент за познание или за художествено отражение. „Изобразяване“ на действителността или на отделни нейни страни.

* * *

Като изходна основа за обосноваване постановка на въпроса за природата на метода и на художествения метод в частност може според нас да бъде използвана една мисъл на Т. Павлов. Да бъде използвана мисълта му за това, че „... научният метод е вътрешна закономерност на движението на човешкото мислене, взето като субективно отражение на обективния свят, или, което е едно и също, като „пресадена“, „преведена“ в човешкото съзнание обективна закономерност, използвана съзнателно и планомерно като оръдие за обяснение и изменение на света“²¹.

Приведената мисъл на Т. Павлов може да бъде използвана като изходна основа за едно защитимо изясняване на разглеждания въпрос, защото в нея като във фокус е събрано основното, което диалектикоматериалистическата гносеология и логика са казали по него. Във всеки случай главните достойнства на това негово разбиране намират израз в няколко взаимосвързани момента. На първо място, за разлика от повечето литературоведи и естетици (подходящи твърде често, както показахме, едностранчиво към изясняване на разглеждания въпрос) Т. Павлов подхожда към разкриването на най-дълбоката, интимна природа на метода съобразно със собствените ѝ същностни особености, т. е. многостранно. А това по-конкретно означава, че той разглежда метода едновременно и като *резултат* от отражение на действителността (като отражение), и като *средство*, инструмент за нейното по-нататъшно познание и евентуално изменение.

Второ, Т. Павлов разглежда метода като закономерност, а не като нещо случайно и несъществуващо. При това пояснява, че когато говорим за метод, ние имаме пред вид не обективната по съществуване закономерност, а обективната само *по съдържание* и субективна по форма, по съществуване закономерност. С други думи, той има пред вид, макар и имплицитно, неявно (в други свои работи обаче изтъква това експлицитно, изрично), че в обективната природна и социална действителност няма и не може да има методи, т. е. той има пред вид, че методът е елемент на съзнанието. А тъй като съзнанието е отражение на битието, то и методът, представляващ функционираща по специфичен начин закономерност на съзнанието, ще бъде отражение на иманентно присъщата на определени страни на битието *обективна по съществуване и по съдържание* закономерност. Присъща на онези страни на битието, които вече са станали, стават и ще стават предмет на научно познание или на художествено отражение.

И накрая Т. Павлов, разглеждайки метода като оръдие, средство (инструмент) „за обяснение и изменение на света“, обръща специално внимание на характера на неговото функциониране. Обръща внимание и на другата страна на метода, в която в същност намира израз неговата специфика, тъй като, взет само със своята първа страна (като резултат от отражение), той трудно може да бъде отличен от теорията, представляваща също отражение, а по-точно — резултат от отражение. Иначе казано, Т. Павлов в този случай обръща внимание на характера на функционирането на метода, на използването на това отражение, означавано с термина „метод“, подчертавайки, че то винаги е съзнателно, целенасочено и планомерно.

Мисълта на Т. Павлов наистина може и следва непременно да бъде използвана като изходна основа за изясняване природата на метода и на художествено

²¹ Т. Павлов. Избрани произведения. Т.5. С., 1962, с.480.

вения метод специално; но именно *само като изходна основа*. Това е така, защото въпреки присъщите ѝ изтъкнати от нас достойнства и в нея не се съдържа достатъчно конкретен отговор на първите два от въпросите, на които не отговарят и естетичните. И в неговата мисъл не се съдържа достатъчно конкретен отговор на въпросите: а) за съотношението между теория и метод; б) за формата, в която съществува отражението-метод. А без тези отговори въпросът за същността на метода си остава все още неизяснен докрай.

Когато говорим за формата, в която съществува отражението-метод, ние имаме пред вид, че диалектикоматериалистическото уточнение на разбирането за същността на метода, съдържащо се в съответните публикации, фиксирайки основното за метода — това, че той е *резултат* (и процес) от субективното отражение на обективните иманентно присъщи закономерности на обекта, — не отчита една също така съществена особеност на метода, нещо, без което самият той и неговото взаимоотношение с миросгледа в творчеството на художника трудно могат да бъдат разбрани. Става въпрос за това, че в общоприетите определения на метода, където той е основание се разглежда като отражение, се приема като нещо разбиращо се от само себе си, че *принципите* (представляващи основен елемент на теорията) са *единствената форма*, в която може да съществува това отражение. С други думи, почти всички, пишещи за метода, го разглеждат само като нещо *теоретично*, само като функционираща по специфичен начин теория. И като допълнение към това тогава, когато става въпрос за спецификата на художествения метод към съществителното „принципи“, се прибавя прилагателното „творчески“. Известно е обаче, че за метод става въпрос най-често при научни търсения (изследвания), чиято цел е достигането на истината. Но ... без „човешки емоции“ никога не е имало, няма и не може да има човешко *търсене* на истината“, защото ... историята на идеите е история на смяната и *следователно на борбата на идеите*“.²² А борбата е немислима без емоции и чувства.

Тази много често цитирана мисъл на В. И. Ленин се привежда обикновено в подкрепа на тезата за единството и взаимодействието на интелекта, разумното мислене и емоциите в духовната и практическата дейност на човека. И това е правилно. Привеждането на тази Ленинова мисъл в подкрепа на изтъкнатата теза е уместно и основателно, но тя има и много по-дълбок смисъл. Във всеки случай повече от очевидно е, че В. И. Ленин, обобщавайки фактите в това отношение, разглежда човешките емоции и чувства като *средство* за духовно усвояване и евентуално художествено възпроизвеждане на действителността, т. е. *като елемент на метода*. Друг въпрос е вече това, че образните и необразните елементи на метода имат наред с общото (това, че са отражение на действителността) и някак специфични функционални особености.

Че именно в това се заключава най-дълбокият смисъл на мисълта на В. И. Ленин, се вижда и от нейния контекст. Тя е извлечена от една рецензия на В. И. Ленин за книгата на Н. А. Рубакин „Сред книгите“, в която нейният автор заявява, че той „никога през живота си не е участвувал в никакви полемики, смятайки, че в огромния брой случаи полемиката е един от най-добрите начини за замъгляване на истината чрез всякакъв вид човешки емоции“.²³ Именно на това разбирание на Н. А. Рубакин за функциите на емоциите изобщо и в процеса на полемиката по-специално В. И. Ленин възразява веднага, подчертавайки, че той е на противоположното мнение по въпроса за функциите, за ролята на човешките емоции и чувства, и е дълбоко убеден, че „... без „човешки емоции“ никога не е имало, няма и не може да има човешко *търсене* на истината“, че следователно те са средство за постигане на истината и в качеството си на такива са елемент на метода.

²² В. И. Ленин. Съч. Т. 20. С., 1953, с.263.

²³ Пак там.

Предвиждаме възражение в смисъл, че Т. Павлов (и изхождащият от друга негова мисъл В. Муриан), чиято постановка разглеждаме и приемаме като възможна изходна основа, разглежда метода като закон, закономерност и по-точно — като „вътрешна закономерност на мисленето“. Вярно е, че той разглежда метода по такъв начин. Но в случая е важно не толкова това, че методът е закономерност на мисленето, а това, че той е *закономерност* на мисленето. Малко по-иначе казано, първостепенно значение в случая има това, че *методът е закономерност*. И вече на второ място — това, на какво той е закономерност. Според нас той е закономерност не само на мисленето, а — на *цялото съзнание*.

Между впрочем в самата мисъл на Т. Павлов се съдържа възможност за преход от постановката „закономерност на мисленето“ към постановката „закономерност на съзнанието“, тъй като в началото на мисълта си той отъждествява метода с „вътрешната закономерност на движението на човешкото мислене“, а в края ѝ разглежда тази вътрешна закономерност на мисленето като „предадена“, „преведена“ в *човешкото съзнание* (курс. м. — Н. Н.) обективна закономерност. С други думи, Т. Павлов не държи на живот и смърт на мисълта си, че методът е закономерност *само* на мисленето, а разглежда (макар и имплицитно) като възможен и другия вариант — че методът е закономерност на *цялото съзнание*. Но това е вече друг разговор. Щом методът е закономерност на цялото съзнание, представляващо система от образно и необразно отражение, а не само на мисленето, което, както е известно, е част от образния елемент на съзнанието, то той (методът) ще бъде закономерност и на *емоциите и чувствата*, изчерпващи заедно с волята необразния елемент на съзнанието.

На евентуалното възражение пък, че емоциите и чувствата не са и не могат да бъдат елемент на метода, понеже техните закономерности не са отражение на закономерности от обективната природна и социална действителност (поради това, че емоциите и чувствата не са образно отражение), бихме отговорили, че по-важното в случая е това, че тяхното формиране, функциониране и въздействие се подчинява на определени закономерности. А знанието и съзнателното, целенасочено и планомерно използване на тези закономерности от изследователя и художника (особено от художника) за по-нататъшно познание или художествено възпроизвеждане на действителността ги прави вече част от метода, ги прави метод. Не бива де се забравя освен това, че не само закономерностите на емоциите и чувстватата нямат аналог в обективната действителност. Много от закономерностите на мисленето (например някои от неговите психологически закономерности) също нямат аналог в обективната действителност, макар че то е елемент, форма на образната част на субективното отражение, на образната част на съзнанието.

Изказаните дотук съображения и направените уточнения представляват, струва ни се, достатъчно основание методът да бъде разглеждан като *резултат* (и процес) *от отражение* на обективните иманентни закономерности на определени страни на действителността, съществуващ в главата на субекта на отражението във формата на система от регулативни принципи, идеи, идеали и чувства, прилагана от нейния носител съзнателно и планомерно като *средство* за по-нататъшно изучаване и изменение или художествено възпроизвеждане на тези и други страни на действителността. Другояче казано, резултатът от вече осъщественото субективно отражение на определени страни на действителността, съществуващ като цялостна система от *интелектуални, теоретични* (регулативни принципи, понятия и идеи) и *емоционални* елементи (заедно със своите закономерности, разбира се) става метод, започва да функционира като метод, когато като нещо известно се използва от изследователя или от художника съзнателно, целенасочено и планомерно за откриване на още неизвестното в обекта, за него-

вото по-нататъшно опознаване, изменение и евентуално художествено възпроизвеждане.

Както споменахме и по-горе, интелектуалните и емоционалните елементи на метода имат свои специфични функционални особености. Откъде трябва да се тръгне при един опит за разкриване характера на тези техни специфични особености? От една постановъчна мисъл на известния съветски психолог С. Л. Рубинщайн според нас, отнасяща се до специфичното място на интелектуалните и емоционалните процеси във функционирането на съзнанието като цяло. Изтъквайки, че съзнанието, като цяло изпълнява *регулативна* роля по отношение на практико-духовната дейност и поведението на своя носител, С. Л. Рубинщайн специално подчертава, че тази негова регулативна роля се диференцира на: а) регулативно-подбудителна, регулативно-мотивираща; б) регулативно-изпълнителска. При това той веднага уточнява, че подбудителната, мотивиращата част се изпълнява от „афективните“ процеси, т. е. от емоциите и желанията, а изпълнителската част — от интелектуалните процеси на съзнанието.²⁴

Визираната мисъл не се нуждае според нас от специално аргументиране, тъй като от само себе си се разбира, че щом емоционалният и интелектуалният елемент на съзнанието изпълняват посочените съответни страни, части от функцията на съзнанието винаги те ще я изпълняват и в качеството си на елементи на метода. Отнесено специално и само към метода, казаното означава, че неговият емоционален елемент ще мотивира научноизследователската и художествено-творческата дейност и следователно ще функционира по-интензивно *в началото* на тези видове дейност.

Тази констатация не бива да бъде абсолютизирана, разбира се. От нея не следва, че в процеса на изпълнението на тези дейности емоционалният елемент отсъства. Той е налице и тогава, но заема обикновено *подчинено* положение. Като казваме обикновено, имаме пред вид, че съотношението, относителната тежест на интелектуалните и емоционалните елементи на метода ще зависи, първо, от това, дали за чисто научен или за художествено-творчески метод става дума, и, второ, в каква форма се извършва научноизследователската работа с помощта на научния метод — в спокойна експериментално-лабораторна и кабинетна обстановка или чрез дискусия.

Близко до ума е, струва ни се, че и в процеса на *изпълнението* на научноизследователската работа с помощта на някакъв научен метод неговите емоционални елементи може не само да не са на втори план, но дори и ще доминират, ако тази научна дейност се осъществява във формата на полемика, на дискусия. А още по-леко ще се досети читателят, че емоционалните елементи на художествено-творческия метод никога не са на заден план — нито в началото на художествено-творческия процес, нито в отделните негови моменти.

Естествено, за да функционира като основа, средство, т. е. като метод за изследване или художествено отражение на определени страни на действителността, фундаменталната система от регулативни принципи, идеи, идеали и чувства трябва да претърпи съответна трансформация. Ако тя наистина има фундаментален характер, трябва да бъде трансформирана така, че на преден план да изпъкне нейният *приложен* аспект. Освен това, ако тази система е била дескриптивна (описваща), тя трябва да бъде трансформирана в прескриптивна (одобряваща или осъждаща и предписваща). Трансформирането на това фундаментално статично отражение-система става с помощта на определени логически форми, правила и процедури, които след това стават неотделими от него и функционират като правила и процедури на приложението на трансформираната в метод система

²⁴ Вж. С. Л. Рубинштейн. Бытие и сознание. М., 1957, с.265—266.

С казаното отговаряме и на въпроса за съотношението между теория и метод. Теорията във вид на система от идеи, концепции, регулативни принципи и идеали, бидейки субективно отражение на действителността, става (заедно с емоциите) след реализирането на посочените изисквания метод. Накратко методът това е *функциониращата* по специфичен начин система от теория (познание) и емоции. С други думи, основните елементи на познанието заедно със свързаните с тях емоции стават метод, започват да функционират като метод, когато се използват като средство, като изходна основа за придобиване на ново познание, за изучаване на още неизвестни закономерности и свойства на обекта, от който самите те преди това са били извлечени, или на други сродни обекти и евентуално — за художествено творчество.

* * *

Развитите дотук позитивни съображения за същността на метода като такъв, на всеки метод се отнасят и до художествения метод. Въпросът за *спецификата* на художествения метод обаче въпреки това си остава открит. Това обстоятелство ни задължава да обърнем внимание поне на някои основни особености на тази специфика.

Ключът към спецификата на художественотворческия метод се крие в много голяма степен в ролята на неговия емоционален елемент, а оттук — в съотношението между него и интелектуалния елемент на метода. Има основание според нас да се приеме, че емоционалният елемент на художествения метод във вид на различни по степен на дълбочина, на интензивност и на трайност естетически емоции и чувства изпълнява не само подбудителни, мотивиращи функции, но и изпълнителски. А това означава, че в художествения метод доминира неговият *емоционален* елемент.

Емоционалният елемент на художествения метод може да доминира и доминира в него, защото предметът, а оттук целта и функциите на изкуството като цяло и на отделните известни досега негови видове са различни, както е известно, от целта и функциите на науката. Става въпрос, малко по-конкретно казано, за това, че изкуството има полифункционален характер. А това означава, че то дава на своите консуматори не само познание, но и естетическо наслаждение. Изкуството освен тези две изпълнява още и идейно възпитателна, и комуникативна функция. В случая следва да се има пред вид и това, че познанието, което изкуството дава на своите консуматори, може и да не е ново, да не е непознато за науката. Достатъчно е то да бъде поднесено чрез система от художествени образи, специфична за всеки вид изкуство. Всичко това показва, че емоционалният елемент на художествения метод функционално е по-патоварен, отколкото неговият интелектуален елемент.

От значение е, разбира се, и това, за какъв тип художественотворчески метод става дума, и в какъв вид (и жанр вътре в съответния вид) изкуство се използва той. Близко до ума е, че в метода на романтизма емоционалните елементи ще доминират в много по-голяма степен, отколкото в метода на реализма, в това число и в неговия най-висш етап на развитие — социалистическия реализъм. Емоционалните елементи на художествения метод ще доминират в него в много по-голяма степен, когато с негова помощ се създава, да речем, интимна лирика, отколкото когато с помощта на същия този метод се създава примерно исторически роман или политическа драма.

С изтъкнатата специфична особеност е свързана и една друга специфична особеност на художествения метод. Става въпрос за това, че и художественият метод,

както и научният, има вероятностен и неопределен характер,²⁵ но степента на неопределеност на художествения метод е винаги по-висока, отколкото степента на неопределеност на научния метод. Тази втора негова специфична особеност се обяснява с обстоятелството, че емоциите и идеалите доминират в художествения метод, а, както е известно, тяхната степен на неопределеност е по-висока, отколкото степента на неопределеност на чисто научните интелектуални елементи на съзнанието, доминиращи обикновено в научния метод. Тази своя по-висока степен на неопределеност и по-ниска степен на вероятност емоциите и идеалите придават и на самия художествен метод.

Визираната специфична особеност на художествения метод намира израз в подбора на жизнените факти за художествено пресъздаване, в тяхното обобщаване и естетическа оценка, и в създаването и въздействието на самата художествена творба. Особено отчетлив отпечатък оставя тази особеност на художествения метод върху характера на естетическата оценка на художествено отразяваните факти и върху създаването на художествената творба, а оттук и върху характера на въздействието на творбата върху нейните квалифицирани (художествените критици) и неквалифицирани консуматори. Последната част от фразата имплицитно се основава на съображението, че полифункционалността на изкуството се реализира фактически чрез въздействието на вече създадената художествена творба. И още по-точно — на съображението, че вероятността и неопределеността на художествения метод се реализират чрез въздействието на художествената творба върху нейните потребители, тъй като той е не само средство за създаването на творбата, но след създаването ѝ частично става неин елемент, угасва в нея.

Между впрочем от многократно констатирания²⁶ безспорен факт, че идеалът и по-специално естетическият идеал е ядро на художествения метод, произтичат много следствия. Тук ние ще се спрем само на едно от тях, което има по-пряко отношение към функционирането на художествения метод. Става въпрос за функционирането на естетическия идеал в качеството му на ядро на художествения метод, в оценъчната дейност на художника (на създателя на художествена творба), представляваща необходим момент в художественотворческия процес.

От особено значение в случая е обстоятелството, че естетическият идеал функционира като допълнителна част на основата за оценката на жизнените факти не в чист вид, а обикновено чрез естетическия (художествения) вкус на художника. Самият художествен вкус, разбираан като специфична способност за отразяване на естетическото в действителността, е едновременно абсолютен и относителен, единичен и общ. Освен това в него чрез идеалите намира израз естетическата мяра на носителя му.

²⁵ Когато говорим за вероятностните измерения на метода и на художествения метод в частност, ние имаме пред вид много неща. Във всеки случай изхождаме от безспорния факт, че отделното нещо, отражението на което може да съществува и съществува при наличието на определени условия и като метод, е вътрешно противоречиво. То може да съществува и съществува едновременно и като относително обособено отделно нещо, и във вид на единица на някаква статистическа съвкупност или, което е почти същото, като единица на някакви масови явления, които имат, като правило, случаен характер.

Както се вижда, тук става дума за масовидност, случайност и възможност, т. е. за неща, които с основание се свързват с обективната вероятност (намираща се в обратно пропорционална зависимост с обективната неопределеност), разбираана и разглеждана обикновено като количествена мяра на възможността за настъпването (реализирането) на дадено случайно масово събитие. Оттук именно следва, че знанието ни за механизма и особеностите на този процес (представляващо тяхно субективно отражение) има също вероятностен характер. То се разглежда в съответната литература обикновено като вероятностно знание, разполагащо се в интервала от 0 до 1, в противоположност на достоверното знание, свързвано с необходимостта и ориентиращо се като правило около 1.

²⁶ Вж. П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, с.59—60, 64, 65.

Изтъкнатите особености на художествения вкус намират израз в редица моменти на оценъчната дейност на неговия носител. Така например единичността, относителната индивидуална неповторимост на художествения вкус намира израз в различието между оценките на художниците относно един и същ обект, относно един и същ жизнен факт в частност.

Малко по-конкретно казано, визираното различие между оценките се обяснява в много голяма степен с обстоятелството, че ролята на втора детерминанта на естетическата оценка играят многообразните потребности на оценяващия, които може да бъдат диференцирани най-малкото въз основа на признака класовост. С други думи, характерът на оценката, за която става дума, ще зависи в значителна степен от *класовия* характер на съответните потребности и интереси, играещи ролята на фундамент на основата за естетическа оценка. Оттук не следва, разбира се, че истинността на всички оценки ще бъде еднаква. Напротив, най-висока степен на истинност ще има една от всички оценки. Това може да се докаже чрез проверката на въпросните оценки с помощта на определен критерий.

Всичко това е вярно, но напълно спрямо оценката на един и същ жизнен факт от страна на художници, принадлежащи към *различни* социални групи и класи. По-труден за разрешаване е въпросът за разкриване генезиса на твърде често наблюдаваните различия в оценката на един и същ жизнен факт от художници, принадлежащи към *една и съща* социална група или класа.

Засега по този въпрос може със сигурност да се твърди само това, че посочените различия в оценките са естествени. Те са естествени и обясними, защото обществената практика на въпросните художници, изпълняващи ролята на основна част от основата за художествената оценка, в по-голямата си част е идентична, но освен от нея тази основа се състои и от естетически идеали. А те поради това, че се формират на основата на различно по своя характер *остатъчно* естетическо отражение (при всеки един от художниците поотделно), и поради това, че са резултат от *изпреварващо* отражение на бъдеща желана социална действителност, може да се характеризират с *различна* степен на неопределеност, в това число и на *субективна* неопределеност.

Не без значение в случая е и обстоятелството, че в качеството си на основа за оценката естетическите идеали се проявяват най-често не в чист вид, а чрез естетическия вкус на съответния художник, който е специфична система от общозначими и индивидуално неповторими елементи. Шансове за по-висока степен на истинност има онази оценка, за основа на която служат преимуществено *общозначими* елементи на художествения вкус на оценяващия, макар че общозначимостта сама по себе си още не е признак на истинността.

Естетическият идеал изпълнява и може да изпълнява ролята на неглавна част на основата за естетическа оценка, както изтъкнахме вече, поради това, че в него намира израз, въплътена е многостранната мяра на субекта на оценката. Мярата, функционираща като идеал, обаче може да бъде разностепенна. А малко по-конкретно казано, възможни са оптимална, максимална и екстремистка, крайна мяра.

Поради различни свои социални и психофизиологически особености художникът може да изходи при реализирането на оценката освен от различна страна на своята многостранна мяра за съвършенство още и от различна нейна степен. Близко до ума е, че в такъв случай оценките на *няколко* художници относно *един и същ* жизнен факт, макар и да са направени от позицията на една и съща класа или социална група, и характерът на обществената им практика поради това да е един и същ, ще бъдат *различни*. Разбира се, оценката само на един от тези няколко художници ще бъде най-близко до истината. Най-висока степен на ис-

тинност ще има оценката на онзи художник, чиито естетически идеали притежават най-висока степен на вероятност и най-ниска степен на неопределеност.

* * *

Тези са според нас същностните особености на художествения метод. Едва ли е необходимо да изтъкваме специално, че не разглеждаме предложеното от нас решение на този колкото актуален, толкова и сложен въпрос като окончателно и единствено възможно. Ще се радваме, ако то послужи като стимул за по-нататъшни размисли и творчески дирения от страна на интересуващите се от литературната теория.