

ЕТНИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ФОЛКЛОРА

Т. Ив. Живков

„Не устное творчество, а письменная литература является для нас привычной и наиболее известной формой творчества, и, таким образом, привычные представления эгоцентрически проецируются в сферу фольклора.“

(П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон)

1

Фолклористиката е наука, зародила се и развила се в епохата на буржоазната култура, епоха на такава диференциация на духовното производство, която се отрази силно и на художествената култура. В това отношение М. Арнаудов с присъщото му чувство за общия развой на културното творчество пише следното: „Ако на едно или друго основание XIX в. се нарича век на техниката, век на биологията, век на електрохимията, век на филологията, век на историята и т. н., все тъй право би било да се изтъкне като негова голяма придобивка оформяването и грамадният ръст на знанието ни за народа, за народната душа и народното творчество, и да говорим за век на фолклористиката.“¹ Пак той, представяйки с лекота и естественост историята на фолклористиката като наука, ще отбележи по-нататък: „Първият освежителен лъх дойде от Англия с новопробудената любов към народната песен. Когато в 1744 г. умира А. Поп, тутакси губи ореола си цялата изкуствена, дворцова и подражателна поезия, за да се оживи вкусът за Шекспир и за старите шотландски балади, издадени в 1724 г. от Allan Ramsay (Collection of Scots Songs).“² Фолклорът в интереса на предромантиците и на техните следовници е развитие на интереса им към новото изкуство. Казано по-общо, но достатъчно точно, фолклористиката се поражда в контекста на развитието на буржоазната наука и изкуство, когато се осъзнават противоречията на новата култура и по-нататък, когато се осъзнава разрушаването на относително цялостния характер на културния процес.

Преди години Крьобер и Клакхон посочиха, че за времето от 1920 до 1950 г. са предложени 157 определения и на понятието култура.³ Не знаей колко са опре-

¹ М. Арнаудов. Очерци по българския фолклор. Т. I. С., 1968, с. 11. В текста е казано „вкусът на Шекспир“.

² Пак там, с. 35.

³ A. L. Kroeber, C. Kluchohn. Cult. A Critical Review of Concepts and Definitions. Cambridge, Masshusets, 1952, p. 14. Цит. по: Э. С. Маркарян. Очерки теории культуры. Ереван, 1969.

деленията на фолклора,⁴ но и тяхното увеличаване е непрекъснато. По начало резултатите от своеобразното инвентриране на дефинициите за фолклора, предложени в историята на науката, са неутешителни, ако стремежът е да се даде нова дефиниция. Важни са идеите, които лежат в основата на един или друг подстъп към фолклора, формите и методите на мислене, чрез които се пристъпва към това явление. Както бе посочено на друго място,⁵ в историята на фолклора или по-точно в историята на неговите дефиниции практически до най-ново време господства своеобразен онтологизъм.⁶ Основното е стремежът за еднозначна трактовка на отношението между обекта и знанието, стремежът за всяка наука да се утвърди само неин обект за научно изследване. Неслучайно многобройните определения на фолклора съдържат просто едно изброяване на реални културни факти от типа на вярванията, художественото творчество на народа и пр., за да се определят демаркационните линии, да се установи точно откъде започва и къде свършва фолклорът. И след това започват уговорките за това, кое е типичен фолклор и кое не е, за да се стигне и до извода, че той е едновременно изкуство и неизкуство.⁷ Даже такъв дълбок познавач на историята и съвременното състояние на теоретичните проблеми на фолклористиката като В. Е. Гусев, след като предлага своята известна дефиниция за фолклора като комплекс от произведения на масите, които съществуват, без да се съхраняват във веществена форма, счита за нужно да добави: „Следователно не изследователският произвол, не „договарянето“ на група изследователи и даже не традициите в употребата на термина решават въпроса за границите на предмета, който се изследва, а установените от нас обективни негови признаци.“⁸ Забравя се, че тези признаци са резултат и на „авторски договор“, т. е. те са резултат от определена научна концепция, от средствата за научно познание, които „служат не само като регулатори на собствено познавателния процес, но и като оръдия за „конструиране“ на действителността, подложена на изследване, оръдия на предметно-съдържателен анализ“⁹. Самата история на фолклористиката показва, че когато фолклорът се анализира, да кажем, от литературоведски методологически позиции, „получава“ едни признаци, когато на него погледне естетиката, тези признаци са други.

Подчертавайки всичко това, не трябва да се отбягва въпросът за необходимото установяване на обективното съществуване на фолклора. Проблемата, която стои за разрешение, е, колкото и алогично да изглежда това, да се установи кои са аспектите, които интересуват фолклористиката при анализа на фолклора. Става дума за понятийната база на фолклористиката, за нейните познавателни средства и в крайна сметка за нейните евристични възможности. Когато се говори, че фолклорът е народна философия или народно изкуство, народна етика или народна традиция, фактически се имат пред вид различни начини на представяне на фолклора като нещо цяло, като някаква система. Цялостното разбиране на фолклора изисква синтез на тези аспекти. Това ще рече, че опазването на фолклора, ако той съществува или е система, не е дело на една дисциплина или на група научни дисциплини, а научен синтез. И тука вероятно е спра-

⁴ От по-новите прегледи на този въпрос вж. В. Е. Гусев. Фолклор (история термина и его современное значение). — Советская этнография, 1966, № 2, с. 2—21; Т. Тодоров. Из историята на понятието „фолклор“ и предметът на фолклористиката. — Музикознание, 1978, кн. 2, с. 71—81.

⁵ Т. Ив. Живков. Опознаването на фолклора като проблема на културата. — Български фолклор, 1979, кн. 1 (под печат).

⁶ За този тип научна рефлексия вж. по-подробно: П. П. Гайденов. Категория времени в буржуазной европейской философии истории XX века. — Философские проблемы исторической науки, М., 1969, с. 152; Н. К. Стефанов, И. В. Блауберг, В. Н. Садовски, Е. Г. Юдин. Системный подход и современная наука. С., 1974, с. 24—25.

⁷ Срв. например В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 79.

⁸ Пак там, с. 73. Разр. м. — Т. Ж.

⁹ Системный подход и современная наука, с. 29.

ведлива забележката на Р. Л. Акоф, казана във връзка с теорията и съзнателно на системните изследвания: „Ние трябва да престанем да действаме, пише той, така, сякаш природата е организирана по дисциплини подобно на университетите. Разделението на труда по дисциплини вече не е ефективно. То е станало толкова неефективно, че даже някои академически учреждения започнаха да признават този факт.“¹⁰ Следователно в един по-общ план за фолклористиката днес е важно да установи доколко фолклорът може да се определи като система и доколко тя може да работи и да се реализира в една научна ситуация, която от методолозите се определя като способност да се работи в интердисциплинарен контекст.¹¹ Разбира се, както се сочи в литературата, тази способност не обезличава отделната наука, а разкрива необходимите дълбочини и перспективи на научното познание и очертава по-ясно мястото на отделната наука в системата на научното познание.

2

Съзнателно или не някои съвременни тенденции във фолклористиката показват скрит или явен стремеж към интердисциплинарно мислене. Впрочем тези тенденции не са и толкова съвременни. Ако огрубим съзнателно историята на фолклористиката, ще видим, че самият фолклор е определян по принципа на съпоставянето. Тука основни като че ли са два подхода. Първо, фолклорът е съпоставян като явление на културата. Дори първоначалната му дефиниция, предложена от У. Д. Томс, предлага под фолклор да се разбираят нравите, суеверията, баладите, т. е. народните традиции. Самият термин „Folklore“ заедно със сродните нему „tradicion populaire“, „kultura ludowa“ и пр. насочват към едно съпоставяне на явления от общ, културен порядък. Второ, фолклорът се съпоставя с нефолклорното изкуство. Тук са термините от типа на нашата „народна словесност“, руското „народное поэтическое творчество“ и т. н. Въпросът естествено не е в термините. Първият извод, който се откроява, е, че фолклорът като култура или като изкуство се осъзнава в условията на диференцираната буржоазна култура и изкуство. Получава се една на пръв поглед парадоксална ситуация — в обществено-културни условия, при които господстваща е една култура от принципно нов тип, тази култура се съпоставя с друга, която вече като продуктивна творческа дейност не е така актуална. И затова в един по-общ план развитието на идеята за фолклора се поражда, първо, от появата на буржоазното национално съзнание, което открива във фолклора своя културен корен и, второ, от усета за разрушението на относителната цялост на културата, характерна за докапиталистическите обществени формации.

Доколкото тези общи идеи по-нататък се конкретизират, е отделен въпрос, но не е излишно да напомним, че за Маркс „противоречията в предишните общества изглеждат локални, частни, почти идилични в сравнение с гигантското концентриране на толкова антагонистични сили, които рядко увеличават материално-техническата мощ на капитализма и я противопоставят срещу развитието на човека“¹². Фолклорът е съществувал и по-рано, но неговото утвърждаване като реален факт е свързано с осъзнаването на двете култури във всяка национална култура, за което говореше Ленин. И докато в началото преобладава един синтетичен възглед за фолклора като култура на народа, която противо-

¹⁰ Russel L. Ackoff. Systems, organisations and interdisciplinary research. General Systems, vol. V, I, 1960, p. 1—8. Цит. по: Исследования по общей теории систем. — Сборник переводов. М., 1969, с. 159.

¹¹ Н. Стефанов. Учените в „голямата наука“. С., 1975, с. 108.

¹² Ив. П. Славов. Марксовото естетическо наследство — комплексен проблем. С., 1972, с. 163.

стой на буржоазната култура, то с развитието на фолклоричното познание нещата се променят.

От една страна, диференциацията на познанието, научно и оценъчно,¹³ която е непрекъснат процес, но който процес е особено активен след Ренесанса, води до търсене на аналогични съставки на фолклора. Той се възприема като знание, морал, право и пр. „на простия народ“, народни умотворения или по-общо онова, което нашите класици в етнографията и фолклористиката определяха като народоука. Без да навлизам в подробностите на проблемата, ще подчертая само, че утвърждаването на науки като социологията, психологията и пр. утвърди и етносоциологически, етнопсихологически и други аспекти в изучаването на фолклора. Така че първоначалният синтетичен възглед за фолклора постепенно изчезва, за да се наложи изучаването му фактически от цялото обществознание. Естествено е при тази диференциация на развитието на научното познание в неговото отношение към фолклора да се търсят и пътища за синтез. В началото на историята на фолклористиката този синтез бе емпиричен, синтез, който бе по-скоро общ поглед, а не аналитично вникване в предмета на изследването. С развитието на научното познание синтетичният възглед за фолклора се утвърждава в две посоки. От една страна, фолклорът не се признава за самостоятелен научен обект и фолклористиката — за самостоятелна научна дисциплина. От друга страна, съобразно с типове научни знания фолклорът се интерпретира от различни науки, които не отричат самостоятелния характер на фолклористиката. В тази връзка се очертават съответни методологически нива, на които тук няма да се спирам. Но ако се върнем към начално синтетичния възглед за фолклора, ще видим, че в процеса на диференциацията на представата за него *самостоятелно място има традицията той да се разглежда като изкуство*. Съответно на това той има свое място в естетиката и в историята и теорията на отделните изкуства. В същност най-богати традиции като наука фолклористиката има в стремежа си да дефинира своя предмет като изкуствоведска наука. На тази основа тя не от вчера се стреми да разграничи фолклорно от нефолклорно изкуство. Това разграничение се провежда или чрез съпоставка на цялото нефолклорно изкуство с фолклора, или чрез съпоставяне на отделните изкуства със съответни форми на фолклора. И в двата случая развитата система на нефолклорното изкуство в значителна степен определя характеристиките на фолклора. Казаното от П. Г. Богатирьов и Р. О. Якобсон за ролята на литературното възприятие важи и за цялостния възглед за фолклора.

Използвайки познавателните средства, разработени в другите изкуствоведски науки, фолклористиката по този път до известна степен „конструира“ своя обект на изследване, без да е решила въпроса за възможните нива на анализ и съответно на това за възможната съподчиненост на методологическите принципи, за да не се губи съответният предмет на самата наука. По този път в най-силна степен и за най-продължително време фолклористиката бе „жертва“ на литературознанието. От ясни методологически позиции на този въпрос обърнаха внимание още преди половин век П. Г. Богатирьов и Р. О. Якобсон. „Типологията на фолклорните форми, писаха те, трябва да се изгражда независимо от типологията на литературните форми.“¹⁴ Същото с не по-малка сила може да се каже за музикалните, театралните, танцовите и други форми на фолклорното и нефолклорното изкуство. За да се постигне това разграничение обаче, то трябва да има системен характер. Защото постановката на Богатирьов и Якоб-

¹³ Да приемем постановката, че на съвременния етап „познанието на обществената действителност се извършва в две основни форми: от една страна, това е науката, т. е. научното познание, и, от друга — т. нар. оценъчно познание, осъществявано в изкуството, морала, правото“ (Н. Стефанов. Теория и метод в обществознанието. С., 1965, с. 36—37).

¹⁴ П. Г. Богатирев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 381.

сон предполага очертаването на собствена система на фолклора, която принципно да се разграничава от тази на литературата. За да се получи това, е нужна методологическа база. Богатирьов и Якобсон използваха за тази цел лингвистичната концепция на Ф. де Сосюр, разграничавайки механизмите на функционирането от механизмите на развитието на обекта. Тяхната забележителна статия „Фолклорът като особена форма на творчество“¹⁵ се появява едновременно с тезисите на Пражкия лингвистичен кръжок, представени на първия конгрес на славистите през 1929 г.¹⁶ Написана също в тезисен вид, тази статия определя фолклора в духа на класическата вече дихотомия на Сосюр *langue-parole*, свързвайки го с *langue*, докато литературата, по-скоро литературното, личното творчество се свързва с *parole*. В общи линии това е старата идея на романтиците за колективното и индивидуалното творчество. Не това в случая е най-важното. Основното е, че Богатирьов и Якобсон не се стремят в духа на по-старите и не толкова старите разбирания за фолклора да разчленят цялото на изходните елементи и след това да търсят синтез на основата на една или друга комбинация. Както в тезисите на пражките лингвисти, така и тук се набляга на функционалната характеристика на фолклора, разбирана като синхронно описание на една функционираща в определени пространствени и социокултурни граници система. Патосът на тяхната статия е да разкрият специфичния начин на функциониране на тази система, както и принципите на нейното регулиране. Ударението е поставено не върху генетическата проблема, а върху характеристиката на фолклора като тип културна дейност.

За съжаление идеите, заложили в тази младежка статия на Якобсон и Богатирьов, не получаваха до най-ново време никакво съществено продължение. Вероятно не само за това, че тя съдържа и редица слаби моменти. Преди всичко, доколкото в онези години е силна тенденцията за разбирането на фолклора като част от литературата, основните теоретични постановки са изведени чрез съпоставка между литература и фолклор. Не е трудно обаче да се види, че разбирането като тип културно творчество, фолклорът се разграничава от цялата нефолклорна художествена култура. А това вече извежда проблемите за фолклора на друго методологическо ниво.

3

Трябва да се подчертае, че концепцията на Якобсон и Богатирьов и изобщо всяка концепция за системна разлика между фолклорна и нефолклорна художествена дейност поставя въпроса за вътрешната потребност на културата от развитие на тези два типа художествено творчество. Без да поставя въпроса така, марксистическата фолклористика отдавна преодолява разбирането за фолклора като реликтовое явление. За нея той съществува както в докласовите общества, така и в класовите обществени формации. Макар и с известни уговорки, тя приема съществуването и дори развитието на фолклор и в социалистическото общество. В това отношение са важни две изследвания, по-точно две концепции, предложени от съветската фолклористика в края на 60-те години. Става дума за книгата на К. С. Давлетов „Фолклор как вид искусства“,¹⁷ издадена през 1966 г., и за книгата на В. Е. Гусев „Эстетика фольклора“, публикувана през 1967 г. Тези

¹⁵ Публикувана е за пръв път на немски език: Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens — „Verzaameling van Obstellen door Oud-leerlingen in Berien de Vakgenooten“. Donum Natalicium Schrijnen 3. Mei 1929, Nimegen — Utrecht. 1929, S. 900—913. Тук се цитира по книгата: П. Г. Богатирев. Вопросы теории народного искусства, с. 369—383.

¹⁶ Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. Составление, редакция и предисловие Н. А. Кондрашова. М., 1967, с. 8.

¹⁷ К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., 1966; В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967.

книги са свързани не само за това, че съдържат изводи от многолетни дискусии в съветската фолклористика и че Давлетов многократно и невинно коректно заема критическа позиция към теоретическото наследство на Гусев.

Основополагащата категория в концепцията на Гусев е понятието „народна култура“. В тази своя книга, както и в поредица публикации, появили се преди това, той настоява на извода, че е необходимо да се има пред вид социалната природа на фолклора. Тя, тази природа не се определя от положението на труделците се в обществото, „а от обществената, производствената дейност на самите трудещи се. Социалната същност на фолклора се състои в това, че той е духовно творчество на производителите на материални ценности, непосредствено идеологическо обобщение на техния мироглед, морал, естетически вкусове.“¹⁸ За Гусев обективното условие за това творчество е „общественият характер на производството, колективните форми на производствената дейност на самите маси и колективизмът на целия народен живот“¹⁹. На тази основа е подчертана връзката на фолклора като художествена дейност с колективните форми на производствена дейност на масите, с техния бит, традиции и пр. „И затова, обобщава Гусев, фолклорът, възникнал като духовно творчество на родово-племенните колективи в докласовото общество, се е развивал като духовно творчество на експлоатираните класи и социалните групи в класовото общество и съществува като вид самодейно духовно творчество на самите трудещи се в социалистическото общество.“²⁰ Като добавим, че по-нататък Гусев ще уточни, че фолклорът е част от изкуството на народните маси, виждаме, че той разграничава в историята на художествената култура фолклорно и нефолклорно изкуство, подчертавайки, че в по-ново време фолклорното съществува като „вид самодейно изкуство“. Или общо казано, за Гусев съществува изкуство на народа, т. е. създавано от народа, част от което е фолклорът, и изкуство, което той в други свои работи определя като професионално.²¹

На пръв поглед К. С. Давлетов очертава друг подход. Той свързва своеобразния дуализъм в историята на художественото творчество с разделението на труда. Огрубявайки до известна степен диалектиката на процеса, Давлетов припомня постановката, че разделението на материалното от духовното производство води до появата на специализирано и неспециализирано изкуство. В основата на литературата и другите изкуства стои специализиран художествен труд. Появата на специализираното, на професионалното изкуство е резултат от диференциацията на общественото съзнание. Фолклорът, който хората създават като част от другата си дейност, остава форма на недиференцираното обществено съзнание. „Фолклорът, пише той, възниква и живее в съзнание, което още не знае вътрешна диференциация, т. е. при самостоятелно развитие на идеологическите форми или слабо тяхно развитие и затова той отразява целия комплекс от народни представи за обществото и за обкръжаващия ни свят.“²² Според Давлетов някак си общественото съзнание след родовообщинния строй се члени на две — недиференцирано съзнание на народните маси, което е почва за съществуване на фолклора, и диференцирано съзнание, което е основа на специализираното изкуство. „Вътрешната диференциация на обществото, пише той, и

¹⁸ В. Е. Гусев. *Естетика фолклора*, с. 16.

¹⁹ Пак там, с. 16.

²⁰ Пак там.

²¹ Трябва да подчертаем, че първоначално своята концепция В. Е. Гусев разви през 1958 г. в доклада си „Проблеми теории фолклора“, прочетен на Всесоюзно съвещание на фолклористите и публикуван в сборника *Проблеми современной фольклористики. Авторефераты докладов*. Л., 1958, с. 3—4. Заложението там идеи бяха развити в редица публикации, които в значителна степен са отразени в книгата на Давлетов, публикувана преди тази на Гусев. В известен смисъл може да се говори за влияние на концепцията на В. Е. Гусев върху тезите на Давлетов дори и в случаите, когато последният заема критично становище.

²² К. С. Давлетов. *Фолклор как вид искусства*, с. 40.

отделянето в него на отделната личност — това е дало съвършено ново, индивидуално съдържание на възникващото професионално изкуство.²³ На тази основа, обосновавайки наличието на фолклора в историята на културата като резултат от липсата на диференцирано съзнание у народните маси, Давлетов отрича вътрешната самостоятелност на фолклора. „В действителност, пише той, доколкото фолклорът по своята същност не може да се отдели окончателно от сферата на материалната практика и от другите форми на общественото съзнание, то той не получава пълна вътрешна самостоятелност.“²⁴

Тук няма да анализирам сериозните противоречия в изложението, а и в цялостната концепция на К. С. Давлетов. Ще отбележа само основните изводи, които са важни за по-нататъшното изложение. И за К. С. Давлетов фолклорът е творчество на народните маси, на онези, които по необходимост се задоволяват с фолклорното, с неспециализираното изкуство. Второ, спецификата на фолклора произтича от неговата органична връзка с материалното производство, с трудовата дейност на хората. Трето, фолклорът е преходна форма на художественото творчество, но трайно и перспективното е неспециализираното изкуство, което е валидно и за социалистическата култура.

Според мен по-верни методологически ориентири съдържа концепцията на В. Е. Гусев. Макар и лишен от подобна терминология, неговият подход предполага усет за фолклора като за културна система, „вписването“ му в една система от по-общ порядък, тази на народната духовна култура. Той разглежда явлениято както от гледна точка на неговите елементи, така и от гледна точка на неговото функциониране, отчитайки в една или друга степен историята му. Докато Давлетов подхваща само единия от тези три подхода — историческия. Концепцията на Давлетов има обаче едно подчертано достоинство — сравнявайки фолклора с нефолклорното изкуство, той, макар и ограничено поради ограничената теоретическа основа, подчертава структурното подобие и структурното различие между двете явления.

4

Казаното позволява да се твърди, че в своя стремеж към теоретично осмисляне на фолклора фолклористиката се обръща към цялата обществено-историческа практика, насочва своето внимание към отделянето на основни типове човешка дейност. Първият извод, който може да се направи в случая, е, че отделянето на фолклора било като художествена култура, било като тип художествено съзнание поставя въпроса за основните форми в развитието на културата и изкуството, за принципите на тяхното функциониране и развитие. Визираните трудове очертават в общ план насоките за търсене на адекватен отговор на въпроса, „Що е фолклор?“

Прави впечатление обаче, че опитите за определяне спецификата на фолклора малко отчитат една основна предпоставка, която би улеснила до известна степен подхода към поставената проблема. Настоявайки, че фолклорът е изкуство, синтез от изкуства, изкуство на първичния синтез и пр., фолклористите не поставят с достатъчна прецизност въпроса, дали самата природа на изкуството не лежи в основата на съществуването на фолклора като факт в културната история на всеки народ. Дали причините, които пораждат изкуството изобщо, не определят не само съществуването на фолклора, но и неговата относителна специфика. И не на последно място, дали тази относителна специфика на фолклора не разширява възможностите за опознаването на изкуството и по-специално на

²³ К. С. Давлетов. Фолклор как вид изкуства, с. 41.

²⁴ Пак там, с. 60.

неговата роля и място в обществената практика. Действително в най-груб план фолклорът е свързан с процеса на специализацията на видовете човешка дейност. За Маркс усложняващото се разделение на труда увеличава неговата продуктивност, но намалява творческата активност на човека. То превръща самия труд от обща способност в специализирана дейност. Различните склонности и дарби на хората добиват според Маркс „възможност да си намерят съответна сфера на проявление, а без ограничение на сферата на дейност не може да се извърши нищо забележително. И продуктът, и неговият производител се усъвършенствуват чрез разделението на труда.“²⁵ На основата на Марковия анализ на процеса на разделението на труда в естетическата литература се определят три типа художествена култура.²⁶ В началото стои културата на първобитния колектив, където няма професионална художествена дейност, „цялата тя има самодесен характер и е въвлечала в своята сфера всеки участник в трудовия процес“²⁷. Вторият тип художествена култура възниква в процеса на общественото разделение на труда и нейното „своеобразие се заключава в това, че художественото творчество е въвлечено в орбитата на общественото разделение на труда, превръщайки се в особен вид професионализирана човешка дейност, а по-голямата част от членовете на обществото се оказват в положението на прости „потребители“, съзрцатели на художествени ценности“²⁸. Това е вярно, но в епохата на феодализма например, когато разделението на труда е безспорен факт, фолклорът показва мощно и, бих казал, системно развитие. Онези от „потребителската орбита“ творят епоса на всяка развита народност, невероятно богат музикален фолклор, сложния свят на народната песен, на приказката и т. н. В книгата си „Человеческа дейност“ М. С. Каган достига до извод, който в известен смисъл противоречи на току-що казаното. Той пише: „Искусството не се е поддало на това противоречиво саморазгръщане (саморазвертывание) на общественото разделение на труда в тази степен, в която се поддават другите видове дейност. Разделението на труда е повлияло на неговото развитие само доотолкова, доколкото художественото творчество започва да се обособява от другите видове дейност, в които то първоначално е неразривно вплетено. Искусството започва да се различава и вътрешно, разпадайки се на различни самостоятелни видове, разновидности, родове и жанрове. Но в по-дълбок смисъл художественото творчество се оказва незасегнато от разгърналата се в процеса на общественото разделение на труда специализация на различните видове и форми на дейност.“²⁹ Нещо повече, изкуството според Каган съхранява и ще съхранява своята изконна синкретичност.³⁰

Очертавайки мястото на художествената дейност и на изкуството в човешката култура, можем да ги характеризираме като „същностни прояви на човека в процеса на неговото социокултурно развитие“³¹. В този смисъл неспециализираното художествено творчество не е никакво съхранение на първобитната неразличненост на колективното съзнание, а вътрешна необходимост на човека като субект в развитието и функционирането на културата. Струва ми се, че е целесъобразна в случая забележката, която прави В. П. Иванов по повод интегриращите функции на изкуството и по-широко на художествената дейност, отбелязвайки, че предложеният от М. С. Каган системен подход съдържа ориента-

²⁵ К. Маркс и Фр. Энгельс. Сочинения. Т. 3, с. 32.

²⁶ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Издание второе, расширенное и переработанное. Л., 1971, с. 550—558.

²⁷ Пак там, с. 550. Курс на автора.

²⁸ Пак там, с. 551.

²⁹ М. С. Каган. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М., 1974, с. 138—139.

³⁰ Пак там.

³¹ В. П. Иванов. Человеческая деятельность, познание, искусство. Киев, 1977, с. 239.

ция към чисто „обектен анализ“ на явленията.³² Специализацията на художествения труд, на художествената дейност е обективен факт и специализираният художествен труд е обективен резултат със свои конкретни исторически форми. В „Немска идеология“ Маркс, подчертавайки, че разделението на труда води до противоречия между духовната и материалната дейност, между наслаждение и труд, между производство и потребление, сочи, че тези противоречия могат да се преодолеят „по пътя на отстраняването на разделението на труда“³³. Изкуството по силата на своята природа е онази дейност, която и като творчество, и като резултат води до преодоляването на това разделение и в условията, когато художествената дейност съществува като специализирана. В това отношение са много важни особеностите на самия художествен труд. За разлика от продуктите на всеки друг вид диференцирана човешка дейност художественият образ или по-точно неговото изграждане не позволява диференциация на „технологическия“ процес. Предполагайки четири етапа в изграждането и съществуването на художествения образ (формиране на художествения замисъл; реализация на замисъла на езика и по законите на съответното изкуство; битие на произведението като относително самостоятелна цялостна структура; художествено възприятие като индивидуално и историческо преосмисляне на обективната художествена ценност), Кр. Горанов пише: „Пълното битие на образа се състои в органичното единство на тези четири етапа.“³⁴ В малко по-друг аспект С. Х. Раппопорт подчертава същото: „Слети в едно цяло, различните страни на изкуството не могат и да се развият обособено и затова тука е невъзможна специализация според различните видове дейност.“³⁵ Могат да се приведат още доводи, които подкрепят истината, че изкуството е синтетично като процес на изграждане на художествени ценности и като възприятие. Тази негова негативност към разделението на труда навежда на мисълта за известна изоморфност между изкуството и човешката дейност, което предполага по-голямо място на изкуството в традиционните, докапиталистическите общества, където процесът на диференциацията на човешката дейност е относителен и развит, така да се каже, само в „необходимите“ граници. В най-силна степен този извод се потвърждава от анализа на неотчуждения занаятчийски и земеделски труд.

До този извод може да се достигне и по друг път. Известно е, че социодинамиката на културата зависи в много голяма степен от социодинамиката на човешките потребности.³⁶ По своята същност художествената потребност е преди всичко обществена потребност, потребност на целокупната човешка дейност, на нейното възпроизводство и развитие. Художествената потребност е универсално средство за формиране на останалите човешки потребности и, второ, „художествената потребност съдържа в концентрирана форма всички останали потребности на социалния индивид така, както в художествената дейност съществуват в снет вид всички останали видове дейности на обществото“³⁷. В този смисъл художествената дейност е обективна необходимост за всеки вид човешко общество като органична съставка на целокупния му социален живот. Най-общо казано, изкуството е колективна потребност и в този смисъл то се развива по необходимост в жизнената дейност на всеки човешки колектив.

³² В. П. Иванов. Человеческая деятельность, познание, искусство. Киев, 1977, с. 219.

³³ К. Маркс и Фр. Энгельс об искусстве. Т. I. М., 1967, с. 131.

³⁴ Кр. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970, с. 135.

³⁵ С. Х. Раппопорт. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. М., 1978, с. 30.

³⁶ Л. А. Зеленев, А. И. Семашко. Художественная потребность и художественная деятельность. — В: Проблема потребностей в этике и эстетике; Проблемы этики и эстетики. Вып. 3, Л., 1976, с. 128.

³⁷ Пак там, с. 120. Вж. още: М. С. Каган. Человеческая деятельность, с. 120—130.

Естествено всичко това не отменя, а подчертава ролята на отделната личност в художествения живот на обществото. Не е безполезно да се припомним, че процесът на формиране на художествените потребности на човека се възпроизвежда в своите основни моменти в онтогенеза на индивида. Фолклорът като система за естествено „художествено образование“ е свързан не само с вътрешните потребности на съответния колектив, но и с процеса на социализацията на индивида като негова родова потребност.³⁸

Без да се навлиза в тънкостите на деликатния спор на естетиците по въпроса за определението на изкуството, може да се приеме, че то е „процес, резултат и функция на предметно-чувствената дейност на обществения човек“, „особен продукт и особена форма за активно преобразуване на действителността“.³⁹ Седна дума, то е основна и специфична предпоставка за битието на всяка култура. В този смисъл фолклорното изкуство е обективна потребност и в своята основна характеристика то си остава изкуство, разбирано като необходима и относително цялостна система в дадена културна традиция.

Предварителните изводи, които могат да се направят, са поне два: *първо*, разграничаването на фолклорно и нефолклорно изкуство в самата народна култура по морфологичен път не отговаря на природата на самата култура, на нейната обективна характеристика и, *второ*, разграничението между фолклорно и нефолклорно изкуство не може да се проведе чрез противопоставянето им именно като изкуство.

5

Тези два извода ярко отразяват основните трудности, които възникват при тълкуването на фолклора като изкуство. Установяването в науката белези на фолклора като устност, вариантност, приложност и пр. не носят желаното единство на възгледа, тъй като най-малкото се оказват валидни и за един или друг период или една или друга форма на нефолклорното изкуство. И затова победителни са били онези автори, които разглеждат фолклора като социологическа проблема, обосновавайки неговите признаци с мястото му в социалната структура на обществото. Фактически прилагателното *folk* насочва към социологическо тълкуване на фолклорната проблема. Покрай задълбочените наблюдения и изводи на марксистическата фолклористика съществуват и редица въпроси, които могат да се поставят отново. Основният въпрос в случая е: дали съвременният фолклорист, противопоставяйки фолклорното на нефолклорното по схемата народната култура — култура на господстващите класи, не пренася наблюдения от социалната диференциация на буржоазната култура върху докапиталистическите форми на развитие на изкуството? Т. е. дали непрецизният в методологическо отношение подход да се недооценява типологическата разлика между фолклор и литература не се пренася, така да се каже, на друго системно ниво? Фактически по този път фолклористиката поставя и се старее да реши един основен въпрос на социологията на изкуството — този за неговото взаимодействие с останалите компоненти на социалната структура. Тя настоява на мисълта, че съществува народна култура като „особено явление в историята на цивилизацията“⁴⁰. В науката обаче неведнъж и доста сериозно се подчертава фактът, че терминът „народ“ е твърде многозначен.⁴¹ Още по-трудно е да се определи понятието „народна култура“. И въпросът тук не е само терминологичен.

³⁸ В. В. Селиванов. Генезис эстетических и художественных потребностей. — В: Проблемы потребностей в этике и эстетике, с. 44.

³⁹ В. И. Толстых. Искусство и мораль (О социальной сущности и функции искусства). М., 1973, с. 332.

⁴⁰ В. Е. Гусев. Эстетика фольклора, с. 70.

⁴¹ Срв. Ю. В. Бромлей. Этнос и этнография. М., 1973, с. 138.

Ако приемем, че изкуството е обективна потребност на дадена културна традиция, можем да допълним, че е обективна необходимост на всеки човешки колектив и на всяка човешка личност. При това необходимост, която се удовлетворява не само като се потребява изкуството, но и като се създава. Но доколкото то интегрира човешките дейности, естествено е да търсим най-стабилните изменения на фолклора в типологията на колективното творчество — в исторически и в синхронен аспект. Това би бил поглед към самата култура от гледна точка на субекта, на нейния творец в широкия и пълен смисъл на думата. Цялата трудност произтича от това, как да се определят принципите за отделяне на онези колективи в обществото, за които художествената инициатива е не само необходима, но и, така да се каже, системно изъвяна потребност. На друго място се наложи да подчертая, че регионалната социологическа структура на обществото е основна за развитието на фолклора като художествена култура, че в своя класически вид той е етнокултурен белег и функционер в границите на регионалните компоненти на етноса.⁴² Разглеждайки фолклора като подсистема в етнокултурата на даден народ,⁴³ фолклористиката може да разкрие за себе си определени изследователски перспективи, ако уточни такова понятие като термин „етнос“. В това отношение тя е облекчена, тъй като в науката съществува добра и не съвсем млада традиция. За съжаление, както писа неотдавна К. В. Чистов, във фолклористиката интересът към етническата проблематика е атрофиран. Разочарованието от методите на компаративистиката или от т. нар. финска школа доведе до това, че в областта на фолклористиката се формираха две в еднаква степен едностранчиви направления. Привържениците на първото разглеждат фолклорните явления като глобални, наднационални, докато привържениците на второто направление са заети с изучаването на фолклора само на един народ.⁴⁴ Разбира се, констатацията на Чистов огрубява нещата, но тя е вярна. Не може да се отрече, че етническата проблематика във фолклористиката бе занемарена и затова, защото самото понятие „етнос“ в много отношения водеше до своеобразен етноцентризъм, който не е чужд и сега на някои национални фолклористични школи. Неправилното тълкуване на понятието обаче не елиминира самото понятие, още повече явлението, което то означава.

В последно време в съветската наука бяха положени основите и бе развита в методологически и практически план една концепция за етноса и етническите процеси, която засегна в известна степен и фолклористиката. Тя намери израз в голям брой публикации, между които две се открояват особено. Става дума на първо място за монографията на Ю. В. Бромлей „Етнос и этнография“, излязла от печат през 1973 г., и за колективния труд „Современные этнические процессы в СССР“.⁴⁵ Благодарение на усилията, които положили редица автори, теорията на етноса получи основна терминология, която се уточнява и развива, историческа пълнота и възможности за методологическа „подкрепа“ на ред науки, които изучават етническото, в това число и фолклористиката.

Ю. В. Бромлей, отчитайки голямото разнообразие от етнически колективи, издигна принципа за тяхната йерархичност. Освен етносите (племена, народности, нации) се отделят макроетнически единици и микроетнически единици (субетноси). Към различни равнища се отнасят например донските казаки като част от руския етнос, русите като етнос, източните славяни и славяните изобщо. Важно е да се подчертае, че една и съща съвкупност от хора може да влиза едновременно в няколко етнически общности с различно таксономично равнище, което създава

⁴² Т. Ив. Живков. Народ и песен. С., 1977, с. 15.

⁴³ Пак там, с. 20.

⁴⁴ К. В. Чистов. Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры. — Советская этнография, 1972, № 3, с. 83.

⁴⁵ Современные этнические процессы в СССР. 2-е изд. М., 1977.

своеобразна йерархия. Бромлей се спира предимно на етносите, анализира слабо субетничните образувания и почти не се занимава с микроетническите общности.

На първо време, що се отнася до етноса, е важна културологичната насоченост на подхода, който предлага Ю. В. Бромлей. Етническото своеобразие се определя според него в силна степен от особеностите на културата, която се разбира не само като резултат от човешката дейност, но и „сам е способ, възрожден в действиях и поступках“⁴⁶.

Етносът образува определена културна цялост, културна общност, която има свое самосъзнание и психика.⁴⁷ С други думи, етносът се определя като колективен творец на културата, със самосъзнание и психика, което е и предпоставка за специфично развитие на художествената култура. Наблягайки на устойчивия характер на етническите процеси, подобна концепция насочва към тълкуването на фолклора като естествена необходимост за възпроизводството на етноса. Очевидно той не е само резултат, но и начин на човешка дейност, на реализация на човешките същностни сили. Обединяващото в случая е етническото съзнание, единството на самата културна система, разбрана именно като етническа. В методологически план концепцията на Бромлей насочва към извода, че обективната културна система е неотделима от своя субективен източник и поставя етноса на преден план, като основен субект в културния процес.

Възприемайки идеята за йерархията на етническите колективи, можем да предположим съществуването на фолклорни системи на различни нива. В методологически аспект това ще рече да се търсят различни нива на анализ, като се отчитат общите свойства на фолклора като тип художествена култура. Очевидно е, че една методологическа основа ще имат изследванията върху общите особености на славянската фолклорна традиция и друга основа — изследванията върху отделната етническа фолклорна традиция.

На тази основа по-ясно може да се очертае и разликата между фолклорното и нефолклорното художествено творчество. Специализираната художествена култура има и исторически, и структурно друга връзка с основа, което се определя като етнокултурна традиция. На едно място Б. Н. Путилов много ясно отбелязва, че структурата на фолклора, който създава всеки социален колектив, съответства на структурата на неговия бит.⁴⁸ А битът в значителна степен е основен фактор за съществуването на етническите колективи. Фолклорният процес е зависим от характера на етническите процеси, разбирани като развитие на социалните институти, като движение на етнокултурната традиция. В този смисъл фолклорът образува системно единство с тази традиция, обвързан е с нея функционално и съдържателно. Като специфична система за производство, разпространение и съхранение на художествени ценности той е относително самостоятелна сфера на социалната активност на етноса и се развива във взаимовръзка с неговата обредност, системи за социално общуване, знакови системи и т. н.

Разбира се, подобна постановка за подхода към фолклора и за предмета на фолклористиката поставя проблеми, които въпреки тяхната история са далеч от окончателно решение. Преди всичко стои въпросът, дали художествената култура на етноса като цяло може да бъде разчленена на фолклорна и нефолклорна. По емпиричен път това членение се установява много лесно, поне в основните прояви на двата типа художествена култура. Сложното е да се обоснове съществуващата разлика теоретически.

Известно е, че народностният характер на произведенията на изкуството, независимо дали те са фолклорни или не, е понятие, чието откриване бе свое-

⁴⁶ Ю. В. Бромлей. Етнос и етнология, с. 30.

⁴⁷ Пак там, с. 31.

⁴⁸ Б. Н. Путилов. Методология сравнително-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 181.

образен преврат в европейското естетическо и художествено съзнание.⁴⁹ Изкуството по своята същност е форма на народното самосъзнание.⁵⁰ Така поставена, проблемата е предимно естетическа. А художествената култура е духовно производство и потребление, по своему организиран процес.

Погледнато социологически, етнокултурната традиция, от една страна, и професионалната, специализираната художествена култура не съвпадат, така да се каже, в хоризонтален план. Етносът реално съществува в единство с общности от икономически, социален и политически порядък. Той като цяло невинаги съвпада с тези общности. В този смисъл съветската наука въвежда понятието етносоциален организъм. Тук на преден план излиза социално-класовата и политическата структура на обществото. Специализираната художествена култура функционира като система в границите на етносоциалните организми. На тази основа може да се разгледа например спецификата на старобългарската литература. Тя се създава като необходимост за съществуването на един етносоциален организъм — новата българска държава. Функциите, които поема тя, са функции и на новоприетата християнска религия. Оттам произтича и единството между религиозната и художествената структура на старата българска култура. Тук става дума не само, така да се каже, за пространствено-политически аспект на проблемата. Специализираната художествена култура е израз на определени класови потребности и в този смисъл тя е класово организирана. Функционално през епохата на Средновековието фолклорът не показва никаква класова принадлежност. Подчертавам, функционално, защото в идейно-естетически план той противостои на религиозната литература и изкуство. В това отношение важни са изводите, направени от Д. С. Лихачов във връзка с изучаването на древноруската литература, които са напълно валидни и за средновековната българска култура. Развивайки една плодотворна постановка на Р. Ягодич, отразена в доклада му пред IV международен конгрес на славистите в Москва през 1958 г.,⁵¹ той показва в поредица публикации,⁵² че древноруската литература не удовлетворява художествените потребности на обществото на всички равнища. Фолклорът, пише той, е разностранен не само сред трудовия народ, но и между господстващите класи, литературата не познава лириката и лирическите жанрове, театъра и пр. Системата на литературните жанрове според Лихачов се допълва от фолклорната система. Причините за това явление са много, но може би основната е, че в етносоциалните организми от този тип функциите на литературата и въобще на нефолклорната художествена култура са се изпълнявали достатъчно пълно от форми, които предлага християнството. Изкуството на етническите групи е оная система на художествена култура обаче, която е удовлетворявала сравнително пълно нуждите на средновековния човек.

Етносоциалните организми биват различни от гледна точка на тяхната типология. Ю. В. Бромлей отделя два типа — социално-потестарни в първобитното общество и социално-политически — в класовото.⁵³ Естествено специализираната художествена култура е продукт на културата на социално-политическите човешки общности. В това отношение не е безинтересна една мисъл на К. Леви-

⁴⁹ А. С. Курилов. Понятие народности и принцип историзма. — В: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978, с. 133.

⁵⁰ А. С. Курилов. Понятие народности и принцип историзма. — В: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978, с. 146.

⁵¹ Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1957/1958. Bd. 6, S. 113—137.

⁵² Вж. Д. С. Лихачов. Система литературных жанров Древней Руси. — В: Славянские литературы. Доклады советской делегации V Международной съезд славистов (София, сентябрь, 1963). М., 1963; същият. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, дополненное. Л., 1971, с. 68—71; същият. Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков. — В: Литература и социология. Сборник статей. М., 1977, с. 94—97.

⁵³ Ю. В. Бромлей. Этнос и этнография, с. 39.

Строс, който твърди, че „етнологът би се чувствувал като у дома си в гръцкото изкуство до V в., а също така в италианската живопис до сиенската школа. Но в гръцкото изкуство след V в. и в италианската живопис от времето на кватро-чентото насам почвата под краката му се люлее и у него се появява чувството за необичайност“⁵⁴. Анализирайки тази проблема, Л. Немет стига до извода, че в доренесансовите епохи в системата на художествената култура съществува функционално сходство, че изкуството там е „съставен елемент на системата символи, които регулират общия социален живот, един от главните участници в грандиозната социална мистерия“⁵⁵.

Основното в битието на доренесансовото изкуство е неговата ритуалност и обредност и в този си вид то е екзистенциално за живота на селските общини и в живота на средновековните общества, за които е характерна феодално-йерархическата система. Без да навлизам в подробности, ще подчертая, че именно фолклорът е общоприет модел на художествена култура. Функционално той е език на обществото, а това предполага определена знакова система, която се кодифицира от етнически колектив.

В това отношение са важни някои характеристики на доренесансовото изкуство, които предлага естетиката. В много отношения социалният модел на изкуството преди Възраждането се доближава или съвпада с този модел, който предлага фолклористиката за фолклора. Подчертава се, че в традиционните общества сферата на изкуството не е обособена, самостоятелна сфера. Така например в доклада си пред VII международен конгрес по естетика М. Дюфрен писа следното: „Наистина, започвайки от епохата на Възраждането, изкуството осъзнава себе си, докато в традиционните общества даже не е съществувало езиково разделение между изкуството и техниката, между твореца и занаятчията.“⁵⁶ През 60-те години в светската естетика цяла група автори разработваха проблемата за докапиталистическите форми на изкуството в този смисъл. Така например в една своя статия Л. Пажитнов и Б. Шрагин констатира, че в добуржоазните общества „много видове човешка дейност съдържат в себе си елементи на художествена дейност. Художественото не се е мислило като противостоящо на действителното. . . Само с възникването на буржоазните отношения изкуството се отделя и осъзнава окончателно като особена дейност, като особена сфера на разделения на труда.“⁵⁷ А. Лосев счита, че „древният грък е разбирал изкуството като техническа и производствена дейност“⁵⁸. Ю. Бородай твърди, че в древна Гърция „изкуството още не се отделило от занаята и е призвано да удовлетворява насыщени, непосредствени нужди на практическата, утилитарната жизнена дейност“⁵⁹. К. Кантор счита, че в докапиталистическите обществени условия няма разлика между изящно и приложно изкуство. „Нито античността, пише той, нито Средновековието са познавали делението на изкуствата на изящни и приложни. В европейските езици не са съществували и съответните термини. Това не значи, че цялото изкуство е било приложно или изящно. То просто е било друго.“⁶⁰ Другото според Кантор се определя от особеното му място в социалната структура. Подобни утвърждения, които не са нови в естетиката, могат да

⁵⁴ G. Charbonier. *Eintreitiens akec Levi-Strauss*. Paris, 1961, p. 70.

⁵⁵ Л. Немет. Изменение функции искусства (о процессе субъективизации). — В: *Борьба иден в естетике. Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений*. М., 1974, с. 166.

⁵⁶ *Эстетика, искусство, человек (О судьбах буржуазного искусства)*. М., 1977, с. 27.

⁵⁷ Л. Пажитнов, Б. Шрагин. О некоторых закономерностях развития эстетического сознания. — В сб: *Вопросы эстетики*, вып. III, М., 1960, с. 165.

⁵⁸ А. Ф. Лосев. *История античной эстетики*. М., 1963, с. 541.

⁵⁹ Пак там, с. 4.

⁶⁰ К. Кантор. *Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры*. М., 1967, с. 121.

бъдат оспорени.⁶¹ Те обаче съдържат, общо взето, вярна картина на историческия живот на изкуството. Това се потвърждава не само от естетиката. В крайна сметка една оригинална мисъл на Ю. Лотман, която кореспондира с известното деление на обществата, предложено от Леви-Строс, ни връща към „фолклорните времена“ на художествената култура. Той, както е известно, предположи, че всички произведения на изкуството могат да се разделят на два типа. В първия случай имаме творби, чиято структура е предварително известна на слушателя, изобразяваните явления се отъждествяват с вече известни на аудиторията модели. Тази съвкупност от принципи на изграждането и функционирането на художествената култура се определя като естетика на тъждеството. Такова е фолклорното изкуство, изкуството на Средновековието, класицизма, които се различават от по-късните форми на художествена култура, за които е съществена естетиката на противопоставянето.⁶²

Тези по-общии наблюдения са важни за фолклористиката, за да се подчертае, че фолклорът получава висока степен на развитие в епохи, когато изкуството като цяло, художествената култура като социална дейност има общи черти именно като организирана структура. Самото изкуство още не е получило онова категорично членение на фолклорно и нефолклорно, на „отчуждена“ и „неотчуждена“ художествена дейност, както е след Възраждането. В традиционните общества взаимодействието между фолклора и нефолклорната художествена култура са от друг тип — това са взаимодействия в границите на една единна според основните си принципи на изграждане и функциониране художествена култура. Взаимодействието между фолклор и нефолклор там е органично, осъществява се в една система, която в много по-голяма степен носи общите белези на фолклорното и нефолклорното. И доколкото тази система съдържа чертите на цялото, доколкото тя е вплетена непосредствено в социалната структура, доколкото етническото съзнание доминира над индивидуалното, дотолкова тя носи своите родилни петна, връзката си с по-старата фолклорна традиция.

6

Всичко това потвърждава мисълта за свободата на етнологията в традиционните общества, но заедно с това могат да се набележат и признаци, които връщат това време доста назад. Не е излишно да се припомним, че Хегел определяше гръцкото изкуство като „средната точка на свободната жизненост, която не само е непосредствено и естествено налице, но и бива поражда от духовното съзерцание, проявявана от изкуството; средната точка на едно развитие на рефлексията и същевременно на една липса на рефлексия. . . средна точка, която обаче, както животът изобщо, е същевременно само точка на прехода. . .“⁶³. При гръцкото изкуство Хегел говори за свободната в себе си индивидуалност, за по-свободното отношение на художника към обективно установения материал — към митологията. Митологията заедно с всичко е и израз на родовообщинното съзнание, на съзнанието, което обединява една конкретна историческа форма на етноса. Нейното усвояване, нейното преобразуване от класическото гръцко изкуство поставя и въпроса за онова неимоверно самовглъбяване на човешкия субект (А. Лосев), което не е характерно за етноса като цяло. Новата ситуация поражда проблемата за взаимодействието на субекта, творец на изкуството, с етноса като израз на едно колективно съзнание. Етническото съзнание дели човешките общности на свои и чужди, развиващото се съзнание на твореца отделя себе си

⁶¹ Критика на тези възгледи вж. в книгата на В. Ванслов. О станковом искусстве и его судьбах. Проблемы социалистического реализма. М., 1972, с. 64—120.

⁶² Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. М., 1964, с. 172—173.

⁶³ Хегел. Эстетика. Т. I, с. 589.

от своите, съхранявайки усета си за общност с тях. Анализирайки робовладелската формация, А. Лосев подчертава, че с отделянето на умствения от физическия труд „светът започва да се възприема вече не като общинно-родова организация, но като система от умствени построения“⁶⁴.

Може би няма да бъде пресилено, ако се добави — и самостоятелно художествени обобщения. Говорейки за относителната общност на изкуството в доренесансовия период, не можем да отменим субективния източник на културата. Етносоциалният организъм няма единството на субекта, което притежаваше родово-племенната общност. През призмата на класовото разделение на обществото той се развива и в една непрекъснато възпроизвеждаща се индивидуалност, чието развитие е свързано с технологичното и друго самосъзнаване на изкуството. А това усложнява връзката между етническо и индивидуално съзнание, между етническа и индивидуална художествена дейност. На тази основа се явяват и идеологическите различия между фолклорно и нефолклорно творчество. Появяват се и функционални различия в рамките на общата културна система. Етническата традиция *се усвоява* — било с положително, било с отрицателно отношение. А това води до различни взаимодействия между фолклора и нефолклорното изкуство в рамките на една и съща обществена формация. Обстойните изследвания на специалистите показват например, че докато в класическа Гърция литературата претворява фолклора, в Рим фолклорът не получава конструктивни функции по отношение на литературата.⁶⁵ Римската литература има вече своя традиция в лицето на гръцката литература, исторически взаимоотношението между нея и фолклора е от друг порядък. Римската литература е несъотносима с етническото многообразие от културни системи в римската и впоследствие във Византийската империя.

Известно е, че фолклорната традиция през Средновековието е особено богата. Именно Средновековието показва в най-силна степен значителното единство на общия функционален модел на доренесансовата художествена култура. И заедно с това то илюстрира принципиалните отлики между етнокултурната традиция, чийто художествен еквивалент е фолклорът, и една културна система, която функционално и съдържателно се определя от християнската религия. Фактически християнското изкуство, поне с оглед на европейската традиция, утвърждава разграничението между фолклорна и нефолклорна художествена култура. Известно е, че в развитите световни религии човек се осъзнава като индивид, противопоставяйки се не само на природата, но и на обществото.⁶⁶ Като преодолява етническата ограниченост на юдеизма, християнството, развивайки се в социално-политическите условия на късната Римска империя, настоява, че личното спасение не е вече за избрания народ, а за отделната праведна личност независимо от нейната етническа принадлежност.⁶⁷ По този начин християнството идеологически, а и институционално отрича етническата индивидуалност на човешкото творчество. От гледна точка на развитието на художествената култура противоречието между християнското изкуство и фолклора е противоречие между идеята за човека като колектив, който определя реалното развитие на земния живот, и идеята за човека като зависимо същество, което е неспособно да определи смисъла на своето съществуване. Със своя идеал за универсално човешко поведение християнството и неговото изкуство се издига до върха на идеологическата надстройка на обществото, без да успее да заличи и да унищожи етническото авторство, етническото своеобразие на художествения развой. Многобройни изследвания, направени с похвално старание, показваха редица сюжетни,

⁶⁴ А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 232.

⁶⁵ О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978, с. 12.

⁶⁶ Е. Г. Яковлев. Искусство и мировые религии. М., 1977, с. 161.

⁶⁷ Пак там, с. 162.

че и функционални сходства между християнското изкуство и фолклора, но пропусна основното — неосъзнатата борба на народностите за самостоятелност в културния процес, което не е нищо друго освен борба за съхранение на родовата същност на човека. Изграждайки своя морфология на художествената култура, християнството усвояваше фолклора, отричайки основното в него — смисъла му като колективно организирана човешка дейност. То трансформира фолклорната митология, приспособи се към основните механизми за регулация на фолклорната художествена култура, но не можа да я промени, защото тя си оставаше обективна необходимост за вярващия, който си беше представител на етническите колективи и участник в процеса на тяхното вътрешно развитие. Ограничените идеологически, а и функционални възможности на християнството, неговата интеретничност — прaxexa и изкуството му безродово и обективно импулсираха развитието на фолклора и на онези форми на художествената култура, които бяха близки до фолклорната система. С оглед на интересуващата ни тук тема християнството е държавна религия, неговото приемане например от българите е социално-политически акт, насочен към изграждането на един етносоциален организъм. В този смисъл то елиминира субетническите процеси в културната система, които между другото са основни за фолклорното изкуство. Християнството отрича онези регионалност на човешкото творчество, която във фолклора е белег на неговата оригиналност. И то, християнството, създава художествена култура, чиито общи белези кореспондират с фолклора, но са насочени по същество към унищожение на индивидуално-етническото, на интимния свят на етническата художествена култура. От друга страна, християнството е насочено и към заличаване на разликите в етническото поданство, така да се каже, на метаetniческо равнище. Съществува православно изкуство, католическо изкуство, протестантско изкуство. Така етническото и религиозното не се покриват. Защото цялостният живот на етноса, неговите духовни характеристики не могат да се реализират цялостно през призмата на религиозното — като вяра, като поведение и като институция. Нещо повече, интеретничните стремления на християнството оставят относително свободна етническата същност на художествения развой, на самото фолклорно изкуство като негова основа.

В това отношение се разкриват някои интересни аспекти за анализ на взаимодействията между етническата културна традиция и християнската култура. Известно е например, че в етническите рамки на старата гръко-римска култура християнството е потушавало етническите чувства. Доста дълго християнството следва принципа, фиксиран в писмен паметник още през II в.: „Християните не се отделят от другите хора ни според страната си, ни според обичаите си... За тях всяка чужбина е отечество, всяко отечество — чужбина.“⁶⁸ Стремелът е към унификация на формите на художествената култура, свързана с редица сакрални принципи, които я отличават рязко от фолклорната традиция. Така например, както добре е показано в литературата, основна роля във възпроизводството на етноса изпълнява диахронният тип информация, непосредственото предаване на културния опит от поколение на поколение.⁶⁹ Християнството заменя този тип общуване със словото божие, което се произнася на определено място от определено лице и е валидно за живи и мъртви. Езикът на етноса, който със своята затворена лексическа, граматическа и фонетична форма го отграничава и е основно средство за общуване, е заменен от сакрален, в много отношения интеретничен език, на който отделните етноси не общуват. Системата на изкуствата, въвлечени в религиозното тайнство, функционира именно в религиозната система, а не в непо-

⁶⁸ С. С. Аверинцев. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В: Из истории культуры средних веков и возрождения. М., 1976, с. 27.

⁶⁹ Н. Н. Чебоксаров, С. А. Арутюнов. Передача информации как механизм существования этносоциальных и биологических групп человечества. — В: Расы и народы. Т. 2. М., 1972, с. 19.

средствената жизнена дейност на човешките общности. Появяват се синтезиращи изкуства, които определят принципите на организация на системата от изкуства в границите на религията. Етническите колективи също възпроизвеждат и развиват необходимия синтез от изкуства, но на друга основа и съобразно с вътрешните принципи на функциониране и развитие на етническата традиция.

7

В съвсем друг план се очертават взаимодействията между етнокултурната, респ. фолклорната традиция, и художествената култура от нефолклорен тип в условията на буржоазнокапиталистическите отношения. В. И. Ленин на времето писа, че развиващият се капитализъм „познава две исторически тенденции по националния въпрос. Първата: пробуждане на националния живот и националните движения, борба против всякакъв национален гнет, създаване на национални държави. Втората: развитие и зачествяване на всякакви отношения между нациите, разрушаване на националните прегради, създаване на интернационално единство на капитала на икономическия живот изобщо, на политиката, науката и т. н.“⁷⁰ Тези две тенденции са характерни за националната култура, те са нейната жива диалектика. Преди време В. Друмев, перифразирайки Рьодигер, сочеше, че за да съществува един народ, той трябва „да има особено значение за цялото човечество“ и „своя индивидуална култура“.⁷¹

Трябва да се подчертае, че националната култура като теоретична проблема се разглежда сериозно едва в последно време. Основното е, че развитието на икономическите взаимовръзки засилва тяхната роля в етническите процеси. Общочовешките тежнения в културата засилват вътрешното единство на културните процеси. „Осъзнаването и утвърждаването на единството и спецификата на националния колектив, пише един съвременен автор, е основна черта на естетическото съзнание и на художественото творчество през епохата на националното Възраждане.“⁷² В това отношение е твърде полезна една мисъл на П. Зарев, който счита, че „онова, което носи чертите на националното, се улавя и усвоява по-късно още по-дълбоко, отколкото по време на неговото предишно битие. Нашето постепенно обогатяване допринася да видим и националното в черти, с които то така пълно не се е виждало, макар и да е съзрявало в родовата общност. И тук също изпъкват правата на личното творчество. Тук е основанието му да измести фолклора или да си го подчини.“⁷³ Новото битие на етническата общност — нацията — се формира от друга културна система, която като цяло е национален модел на културата и в своите същински измерения — творчество на етноса. Тази нова култура има своя морфологична и функционална система, която е адекватна на потребностите на нацията. Фолклорната система, която намери най-пълно развитие в границите на народността, в нейната култура, получи смисъл като завоевание на нацията именно чрез националната култура. Функциите на фолклора като реализация на етноса, на неговите човешки потребности да създава изкуство, се поемат от нова художествена система, която не е нищо друго освен реализация на същите тези потребности. По този път в исторически план се сменя противоречието между фолклора като етническо творчество и нефолклорната художествена култура, което създаде средновековния модел на художествената дейност, противоречие, което не може да се разреши напълно в условията на буржоазнокапиталистическите обществени отношения.

⁷⁰ В. И. Ленин. Полное собр. соч. Т. 24, с. 124.

⁷¹ В. Друмев. Животописание — цит. по: Антология на българската социологическа мисъл, I. Под общата редакция на проф. М. Бъчваров. С., 1978, с. 133.

⁷² С. В. Никольский. Художественное сознание эпохи национального возрождения (на материале чешской, словацкой и болгарской литератур) — В: Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977, с. 82.

⁷³ П. Зарев. Народопсихология и литература. Аспекти на стила. С., 1976, с. 13—14.