

## НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА СТРУКТУРА

Иван Попиванов

Литературната творба е един интересен, богат и многообразен *микроsvят*. Тя е феномен, който, от една страна, е близък до други предмети и явления на действителността, а, от друга — е своеобразен оригинален и неповторим плод на човешко съзнание, на духовност, на импулси и пориви. Тя е и едно малко чудо: самият автор често бива изненадан от това, което е сътворил като окончателен творчески резултат.

Какво е мястото на структурата в цялостната творба и в съотношение със съдържанието и формата? Какво трябва да разбираме изобщо под структура?

Отговорът на този въпрос не е лесен и еднозначен. Понятието е с различен и многообхватен смисъл. В литературознанието то се налага в последните десетилетия. Първоначалното му разпространение е свързано с езикознанието, както и с някои нашумели през определен период литературоведски направления като структурализма и феноменологизма. При това налагане на понятието се извяват различни аспекти — в преобладаващите случаи в литературознанието свързани с формалистични или външноформални концепции за литературата. Същевременно много от функциите, които се приписват на структурата като съществен компонент на литературната творба, в миналото са означавани терминологично по различен начин — във връзка с формата или композицията. Вниманието към структурата в значителна степен измества засвидетелствуваното по-преди внимание към композицията. Нередки са и тенденциите — в стремежа да се намери убедително място на структурата — да се стесняват неймоверно границите и функциите на композицията като универсален творчески компонент, като традиционно утвърждаван компонент на изграждането; нередко тези функции се свеждат само до външното подреждане или до гледната точка, до съчетаването на изразни и стихотворни форми.

Трябва да кажем, че терминът структура не е нов, той е употребяван и по-преди във връзка с някои науки. Смисълът му е бил свързан с представите стро-еж, устройство на определен предмет или явление (в природната или обществената сфера, в организмите и др.). В последните десетилетия с развитието на математическите науки, теорията на информацията, кибернетиката и др. употребата на термина и понятието е активизирана с обогатяване на смисъла, насочен към разбирането на вътрешно взаимодействие в рамките на единна система с „трайни закономерни връзки между нейните елементи“ (вж. Енциклопедия, изд. БАН, 1974, с. 793). Също така има се пред вид съотношението между част и цяло с функционална зависимост и субординация. По-специално в математиката се взема под внимание една цялостна *свкупност* с установени в нея пър-

вични съотношения между нейни елементи и подсвкупности, както и евентуално съотношения между съвкупности и елементи и подсвкупността на други мощни съвкупности; за съотношенията се приема, че удовлетворяват определени *аксиоми*“ (пак там, с. с.).

В съвременните тълкувания на понятието, особено във връзка с философските, социологическите, езиковедските и литературоведските трактовки, се набляга на съотношението между *структура* и *система*. За структура се говори при наличието на цялостна система със специфични закономерности и взаимозависимости — именно структурата се обяснява като вътрешна организираност на системата. В такъв смисъл понятието се усложнява и придобива по-задълбочена и качествено нова определеност. Разбира се, конкретните тълкувания и трактовки на това понятие са разнообразни и те се движат от крайните формалистични теории до материалистическото обяснение и интерпретиране, чрез което се навлиза в специфични особености на анализирания явления — по-специално на художествената литература и на творбата при нейното разглеждане.

Понятието структура бе въведено в литературознанието предимно от тези теоретици, които се занимаваха целенасочено с лингвистични проблеми, като също така те се интересуват непосредствено и от структурални или структуралистични проблеми. Широката гражданственост на термина в съвременната култура налага необходимостта от разкриване на структурната специфика, от изясняване същностните особености на литературната творба във връзка със съотношението между структура и система, каквато несъмнено представлява литературното произведение със сложната му организация и взаимозависимост.

Езиковедите говорят за структура във връзка с особеностите на езика като цялостна единна система. Така например датският езиковед-структуралист Елмслев казва следното: „Да се опише езикът като представляващ изключително автономна цялост от вътрешни зависимости, с една дума, като структура.“ Трябва да кажем, че в това становище има и ред частни моменти, несподеляни нито от всички езиковеди, нито от всички структуралисти. Както е известно, Елмслев е привърженик на т. нар. *глосематика* в лингвистиката, която изолира езика и абсолютизира неговата автономност, набляга твърде формално на собствените му особености, отделени от реалните и външнообективните значения и съотношения. Така че и тук не може да се говори за единство: позициите на други езиковеди са различни и противопоставени на чисто формалното, на формалистичното интерпретиране.

В литературознанието също има крайни насоки, които абсолютизират автономността на произведението и разглеждат структурата откъснато от обществените предпоставки, литературно-историческите, стичните, традиционно-естетическите и други норми. В това отношение показателни са ред насоки на феноменологизма и структурализма в техните идеалистически интерпретации в някои капиталистически страни. Съвсем очевидно е, че подобно абсолютизиране и изолиране на творбата не може пълноценно да даде представа за структурата. То може да насочи към анализиране само на частични езикови, композиционни и стихотворни особености, откъснати от цялото и от смисъла, от въздействието, от естетическите проявления. Характерна е литературоведската практика на Роман Якобсон. Той неведнъж е правел изказвания, според които носител на художественото начало в творбата са езиковите способности, а също и структурите, свързани с тях — фонологични, ритмични, композиционни и др. Подобно становище определено откъсва съдържанието от формата, не води до пълноценно разбиране за литературното произведение като цялостно единство, не вниква в съдържателната страна и на езика, на езиковите съчетания и форми. Известен е анализът, който Якобсон направи на стихотворението „Обесването на Васил

Левски“ от Христо Ботев. Той с умение и проникновение съпостави ред фонетични и ритмично-строфични особености, потърси вътрешните закономерности на тези на пръв поглед чисто външни компоненти. В това отношение той стигна до някои интересни наблюдения и резултати. Но този анализ съвсем не създава цялостна представа за творбата и нейната структура. Той абсолютизира известни отделни страни, свързани с формата. Той се абстрахира от цялостното идейно-смислово и емоционално богатство, от сложните естетически нюанси и пластове. А без тях е невъзможно да се преценят и стихотворно-езиковите особености, които са в цялостна хармония и единство. Фонетичните белези никога не са автономно богати и интересни, а са художествено значими само когато допълват, подпомагат синхронно емоционалния поток и смисъла, когато са в хармония с тях, когато са конкретно уместни и подходящи.

Показателни са и други анализи на Якобсон. В своите теоретически разработки той поддържа схващането, че граматическите форми в поетическата творба имат определено художествено значение. Тези теоретически постановки се съчетават с търсене на повтарящи се елементи, установявани чрез алгебрически операции, чрез които се дава представа за външни особености, каквито биха могли да се набележат по същия начин и в свършено непоетически текстове. Не е изяснено каква би могла да бъде специфичната разлика между тях. При конкретните анализи е очевидно, че изброяването с точни означения на различните граматични форми само по себе си не може да бъде показателно за художествеността. Действително в ред случаи по-сгъстеното използване на думи от определена граматическа форма съвсем не е без значение (например интензивност на глаголите), но тази особеност е във връзка с динамични структурни компоненти, насочващи към емоционално-смисловия или сюжетния поток; също така е във връзка с цялостната насоченост и въздействието. Якобсоновият анализ най-често е обективистично илюстративен, самозадоволяващо се съсредоточен към езиково-граматическите конструкции. Ето пример — част от анализа на стихотворението „Аз ви обичах. . .“ („Я вас любил“) от А. С. Пушкин:

„Стихотворението смайва дори със самия подбор на граматическите форми. То съдържа 47 думи, от които само 29 флексивни, а от тях 14, т. е. почти половината, са местоимения, 10 са глаголи и само 5-те останали са съществителни с отвлечен, умозрителен характер. В цялото произведение няма нито едно прилагателно, докато броят на наречията стига десет. Местоименията са явно противопоставени на останалите изменяеми части на речта като изцяло граматически, чисто релационни думи, лишени от собствено лексическо, материално значение. И трите действащи лица са обозначени в стихотворението единствено с местоимения. „Аз“ — *in recto* (в пряк падеж), а „вие“ и „другият“ — *in obliquo* (в косвен падеж). Стихотворението се състои от две четиристишия с кръстосана рима. Местоимението в първо лице, което винаги заема първата сричка на стиха, се среща изобщо четири пъти — по един път във всяко двустичие: в началния и четвъртия ред на първата станса, в началния и третия — на втората. „Аз“ се явява тук само в именителен падеж, само в ролята на подлог и при това само в съчетание с винителната форма „вас“. Местоимението „вие“, появяващо се единствено във винителен и дателен падеж (т. е. в т. нар. насочени падежи), фигурира в целия текст шест пъти, по един във всеки стих, извън втория ред на всяка станса и при това всеки път в съчетание с някое друго местоимение“ и пр.“

Виждаме, че направеният тук анализ е предимно граматически. Несъмнено е, че от езиковедско гледище е напълно възможно да се правят подобни наблюдения, които частично характеризират някои особености на езика. Но свършено очевидно е, че този анализ и бегло не се докосва до каквито и да е худо-

жествени страни на произведението и дава извънредно ограничена и стеснена представа за някои моменти от структурата му. Преди всичко някои от математическите и статистическите наблюдения са сведени до най-елементарните постановки на математиката и са в сферата на чистата констативност. Вярно е, че в съчетание с другите особености и страни на езика някои констатиранни частни елементи имат известно значение (като например това, че няма прилагателни, а има десет наречия). Но от тези констатации не се правят никакви изводи, свързани със смисъла на изразеното, с духовно-психологическото богатство на творбата, с отношенията и чувствата, с плавните приливи в различни състояния и емоционални нюанси, в сложната гама от естетически импулси, което в последна сметка дава представа и за хуманизма на поета, за извисяния етичен критерий. Фактът, че десет от флексивните думи са глаголи, би бил интересен и важен, ако се види обликът на тези глаголи и ролята им за динамичността и драматизма в съдържателността, с предимно астеничния им характер, ако се потърси връзката и степенното развитие на чувството в преходите от тревожно напрежение, от измъчване до постепенно погасване, което оставя частични следи със затихващи комплекси, за да се стигне в последна сметка до всеопрощаване и уравновесяване, с хуманност в обичта и благородство на побудите и пожеланията. „Трите действащи лица“ са интересни за Р. Якобсон само с оглед на местоименията и техните падежи — съзнателно е отбигната възможността да се надникне в сложните човешки отношения, които са една малка, вълнуваща драма. Чисто констативно е наблюдението, че стихотворението се състои от две четиристишия с кръстосана рима дори и когато е използвано за отбелязвания на позициите, които заемат отделните граматически форми.

Навярно ще ни се възрази, че задачата на автора е друга и че той има право да насочи вниманието си само към отделни особености, изолирани от цялото, за да се характеризират те по-специално. Но изолацията никога не бива да бъде пълна, ако искаме да не изпаднаме във формалистична описателност, която няма нищо общо с художествеността на произведението. Подобен анализ, насочен само към граматическите форми, и то от литературоведско гледище, в известен смисъл дори принизява облика на творбата, снижава нейната забележителна сила и красота, унифицира я с текста на най-примитивните съчинения, който също може да бъде предмет на подобен разбор. При пълноценното анализиране, дори и когато се насочваме само към частични страни, в подтекста на нашите разсъждения винаги в една или друга степен не може да няма и намеци, насочвания, частични екскурзии, които да ни дават поне известна представа за другите страни и особености и за цялото, което е единно и неделимо освен в абстракция. Само така можем да добием представа за художествения облик, за естетическите прозрения, за емоционално-образното богатство и въздействие, за човешкото съдържание, което е основно за всяко изкуство и в последна сметка е определящ белег за художествеността на творбата.

В своите теоретически разработки Юрий Лотман изцяло поддържа схващането на Якобсон за необходимостта да се разкрива художествеността чрез граматическите форми. Той пише, че „стремежът да се осмисли всичко в художествения текст е толкова голям, че ние с основание считаме, че в произведението няма нищо случайно. И ние още ще се обръщаме нееднократно към дълбоко обоснованото от Якобсон утвърждение за художественото значение на граматическите форми в поетическия текст, еднакво, както и към другите примери на семантизация на формалните елементи в текста на изкуството“ (вж. Структура художественного текста, с. 26). Твърде крайно е увлечението да се търси значимост във всеки компонент на литературното произведение, да се отрича наличието на каквото и да е случаен елемент. В това отношение може да се приведат много примери от творческата дейност, при които определена

творба има две редакции, с частични или съществени промени. В подобен случай поне в първия вариант не може да не е имало случайни неща, а вторият потенциално също би могъл да бъде преработен или поправен още веднъж, при което наречията вместо десет биха могли да станат единайсет... Но не! — биха ни възразили навярно, не е случайно, че те са десет!...

Отричането на всеки случаен елемент води до нивелиране на важно и неважно. Трябва да кажем, че при модернистичните творчески способности често се абсолютизира значението на случайността и произвола, на творческия каприз, а резултатът от чисто случайното интерпретиране не може да няма голяма доза случайни елементи. Като отричаме подобни теоретически принципи и подобна творческа дейност, утвърждаваща и абсолютизираща алогичното и произволното, в никакъв случай не бива да стигаме до противоположно увлечение и да считаме, че всяка дума, всеки звук, всяка морфологична или синтактична единица, всяка фонетична единица е дълбоко осмислена във връзка с цялото и художествеността. Не е чудно, че по този път фонетичните особености или повторението на граматически форми може да бъде обявено за значим елемент на произведението с дълбоко значение и с художествена функция.

Интересно е да се видят по-подробно схващанията на Лотман както по този въпрос, така и по други въпроси на структурата. Неговите възгледи са по-умерени, по-рационално обосновани, в тях крайностите са по-малко — затова те са и много приемливи за някои съвременни литературоведи. В същност обаче промяната най-често е външна и не е съществена. И все пак по-лесно е да се атакуват крайностите на буржоазните литературоведи, които открито защитават идеалистически и формалистични позиции, отколкото подобни завоалирани, осмислени в идейно отношение и в голяма степен рационализирани принципи и постановки.

В книгата си „Структура художественного текста“ авторът се стреми да обоснове становището за граматическите повторения в художествения текст, като поддържа концепциите на Якобсон, че те имат художествена функция и по-нататък — особено в главата „Грамматические повторения в поэтический текст“ (с. 194—203). Лотман намира, че значението на граматическите повторения е в две посоки. Чрез тях възниква „осезаема допълнителна организираност на текста“, който бива изпълнен с еквивалентни или антитетични граматически позиции. Тук отново се привежда авторитетът на Якобсон, за да се утвърди, че изучаването художествената функция на граматическите форми е равнозначно в определена степен на явления в пространствените видове изкуство — по-специално наподобява играта на геометрическите структури. Според автора насочването към естетическата функция на граматическите структури обогатява представите ни за художествеността, като „позволява да се види цялата плътност на текста като естетически активна“; не бива естетическото да се схваща като монополно закрепено за „образите“ — това ни кара да мислим, че само частичен слой от произведението е организиран в художествената система на творбата. И също: граматическите повторения, както и фонологическите, сближават лексическите елементи, които са разнородни в неорганизирания поетически текст в „съ-противопоставени групи“, и ги разграничават като колонки от синоними и антоними.

Освен това според Лотман (и Якобсон) чрез граматическите повторения се преодолява езиковата автоматизация на някои граматически форми: те стават предмет на по-особено внимание. Тук изпъква и въпросът за семантизацията на граматическите елементи, до която се върви по логиката, че тя е възможна, „доколкото всичко забележимо в художествения текст неизбежно се възприема като осмислено“ (с. 195).

Тези схващания на Якобсон и Лотман не са съвършено абсурдни, но те очевидно се отнасят не само за художествения текст, а и за всеки бездарно написан текст, дори и за безсмислен текст. Съпоставянето на граматическите категории с играта на геометричните фигури в пространствените изкуства не само е съвършено условно, но е и произволно, то може да има чисто външно значение — законите и нормите на геометрията и граматиката са напълно различни и това би било очевидно, ако потърсим връзка със смисъла на едните и другите категории. И въпрос не може да става за „равнозначност“ дори и в „определени отношения“. Според логиката на автора също така фактът, че художествеността се схваща монополно закрепена към образите, обеднява нашите представи за нея. Тук е несъмнено, че съвсем не може да се говори за някаква „монополност“ и че едва ли има сериозен теоретик, който би поддържал подобно схващане (а лесно е да се оборва, като се измислят позиции. . .). Освен това зависи как се схващат образите; дали само като частични изразни съчетания или като по-сложно съотношение, като конкретно реализиране на взаимозависимостта между форма и съдържание, като единство на сетивно-конкретно и обобщено. Ако имаме по-цялостна представа за образите, ние не можем да се абстрахираме и от ред граматически особености, например някои повторения, и особено в някои съществени категории, като глаголи, съществителни и прилагателни в техните изразителни нюанси, в насочванията към темпоралните изменения, към качествата, към зрителните и слуховите представи и т. н. От значение са безспорно и някои флексивни особености. Смятам, че е наивно да се мисли, че образите (със или без кавички) обхващат като естетически активна само част от плътността на текста. . . Що се отнася до въпроса за семантизацията, тук отново е демонстрирано едно отношение, което се проявява и при други случаи — именно на нея се отделя второстепенно внимание като нещо, което се проявява косвено, само по себе си, поради факта, че всичко забележимо се възприема като осмислено. . . Ако разчитаме обаче на подобна инцидентност, никога не бихме могли пълноценно да анализираме художествената творба, никога не бихме могли да навлезем истински в богатството на поетическия текст.

В конкретните анализи, които Лотман прави, се разглеждат субективно-обективните центрове на текста в тяхното „съ-противопоставяне“ (той — аз), изтъква се, че паралелизмът на граматическите форми очертава семантическото различие на характеристиките „лежал — стоял“ и пр. Интересни наблюдения от морфологическо гледище са направени в съобщението, че „активната форма на глагола е дадена с отрицанието „не“, а, от друга страна, замяната на „аз“ с „ние“ придава на категорията лице оттенък на обобщеност, изпъквайки в дадения контекст като средна между личните и безличните конструкции“ (по повод на изразното съчетание „мы не видали“, с. 197). Но какво общо има всичко това с художествеността на творбата? Съвсем ясно е, че изолирането на граматическото начало тук не може да помогне за приобщаване към творческата специфика. Нужен е по-сложен, по-комплексен подход, свързан с духовно-психологическото, с емоционално-мисловното начало, със смисловите пластове и отсенки.

Би било едностранчиво да не виждаме, че в своите съждения Лотман стига и до ред верни наблюдения за литературата, някои от които са нови или пък той ги обосновава по различен от традиционния начин, във връзка с конкретни примери. Наред с тях обаче в книгите му има ред пасажи, които са съвършено популярни по смисъл, но стават сложни и многоучени, след като са облечени в одеждите на структуралната фразеология. Например: „За да се осъществи актът на художествената комуникация, необходимо е кодът на автора и кодът на читателя да образуват пресичащи се множества от структурни елементи — например на читателя да бъде познат естественият език, на който е написан

текстът“ (цит. съч., с. 37). Това тук значи, че ако читателят не знае френски език, не би могъл да възприема произведения, написани на френски език. . . А ето и един пример от конкретен анализ: „Така „сирене“ и „шит“, имащи на езиково равнище различни денотати, в поетическия текст на Лермонтов получават общ — „луна“. Заедно с това е ясно, че „луна“ като общоезиков денотат не може да се означава със знаците „сирене“ и „шит“, толкова повече едновременно“ (с. 61). Кой е казал, че може? . .

Във втората глава на труда си Лотман се противопоставя на „предубеждението“, според което структуралният анализ се стреми да отвлече вниманието от съдържанието на изкуството, от неговата общественно-нравствена проблематика заради чисто формални студирания, статистическо пресмятане на „похвати“ и др. Това предубеждение той свързва с „неподготвения читател“, който хвърля поглед към подобни трудове и остава с впечатление, че живото тяло на художествената творба се подлага на разлагане с цел да се подведе под абстрактна категория (с. 44). Издигат се в това отношение различни плашила: или че се убива изкуството, или че се проповядва „чисто изкуство“ и вредна безидейност. Лотман намира за много забавно, че тези две обвинения често се отпрат едновременно.

Твърде лесен полемически похват е критичните атаки да се отнесат само към сферата на невежеството и неразбирането. В същност подобни критични изказвания са правени и се правят не само от „неподготвени читатели“, а и от много сериозни теоретици — например в дискусиата, която продължително време се води по страниците на сп. „Вопросы литературы“. Освен това, както изтъкнахме, нужно е да се има пред вид, че структуралният анализ не е един и същ, че в него има варианти и модификации — някои с определено и категорично подценяване на съдържанието и идейността. У Лотман безспорно няма подобно крайно подценяване. Но също така безспорно някои от концепциите му са едностранчиви и ориентират в известна степен неправилно.

Така например той изтъква, че самото понятие за знак и знакова система е неоткъсваемо свързано с проблема за значението; във връзка с това поставя въпроса, защо привържениците на структуралния подход говорят за необходимостта от изучаване на произведението като „синхронно затворена структура“, както и за закономерността „в интереса към иманентния анализ на текста“ (с. 45). Той счита, че това не е бягство с извънестетическо значение от проблемите. За да потвърди това, той прави аналогия с изучаването на чужди езици — този, който се заема да ги овладява, неизбежно се отклонява от съдържанието на отделните изречения и проучва тяхната форма. „Известно е, казва Лотман, че учебниците по чужд език не се отличават с особена дълбочина на развиваните в тях идеи — при тях е друга задачата: да се научи владеенето на езика като определена система, способна да служи за предаване на каквото и да е съдържание“ (с. 45—46). Това не може да се смята за формализъм, а такъв е подходът към всяка знакова система. Лотман не отхвърля възможността, след като се изучи езикът като иманентна система, по-нататък да се ползуваме за получаване на определени съдържателни съобщения, още повече, че се стига до автоматичност при овладяването на формалния механизъм.

Дори и с подобни уговорки обаче не може да не видим, че аналогията с изучаването на чужди езици е свършено неуместна и произволна. При анализирането на литературната творба ние можем да си поставяме учебни задачи само в един начален етап, когато е нужно да се добие известна теоретическа подготовка. Литературното произведение въздействува многостранно и богато. Всяко изолиране и „затваряне“ от неговата идейно-емоционална и образна същност, от жизнената първооснова, с която е свързано, от хуманните, демократичните и философските позиции на писателя е една голяма ограниченост, отразяваща

се катастрофално върху правилното възприемане, разбиране, оценяване и чувствуване на произведението.

Аналогията с чужди езици се прави и поради факта, че знаковата система се схваща като съвкупност от условни сигнали, които се нуждаят от специално дешифриране подобно на език, който не познаваме (както е и в интерпретацията на други теоретици). Лотман приема, че в „процеса на предаване на информацията фактически се използват не един, а два кода: един зашифриращ и друг дешифриращ съобщението“ (с. 21) — това становище е изразявано от Якобсон и от други автори. Трябва да кажем, че тази постановка може да се тълкува твърде широко — също и в идеалистически смисъл, при който условният елемент на информацията се абсолютизира. Подчертавайки, че „изкуството е неотделимо от търсенето на истината“, той категорично заявява, че „истинността на езика“ и „истинността на съобщението“ са понятия принципно различни (с. 23). Тук отново се абсолютизира значението на условността, подценява се възможността езикът да предава вярно — въпросът е дали различията в това отношение са частични или цялостни, коренни, съществени, както твърдят идеалистическите постановки. . . Като подчертава принципната разлика между двата типа истинност, Лотман не посочва общото между тях — за него изкуството има връзка с търсенето на истината, но дали има връзка и с изразяването на самата истина?

Интересен е опитът на Лотман за диалектически сложно разглеждане на художествените категории. На с. 53 от труда си той във връзка с конкретни примери утвърждава, че „в първия случай интерпретацията е знак, а действителността — съдържание; във втория — действителността е знак, а интерпретацията — същност, съдържание“. Имат се пред вид драматични творби на Тик и Пирандело, когато се твърди, че „действителността е знак“ от гледна точка на автора. Тук очевидно се смесват различни неща, за да се стигне до обобщение с полюсни преходи, драстично противопоставени, при което твърде произволно се разместват ценностите и се абсолютизира значението на субективните представи и оценки. Становището, че интерпретацията е знак, трудно се съгласува със схващането за неразделната връзка на значението със знака. При това авторът поддържа мнението, че носител на значението става не какъвто и да е стилистически пласт, а пресичането на много контрастни стилове (точки на наблюдението), даващи някакво „обективно“ (надстилово) значение (с. 57). Тук също на преден план се препоръчва субективното, свързано с резултата от много индивидуални представи, съчетани в едно цяло. Терминът „обективно“ в текста на Лотман, даден в кавички, има смисъл на надстилово.

Би било едностранчиво да отречем безрезервно всички изразявани постановки от този тип. В ред разсъждения на Лотман и други теоретици, привърженици на структуралния подход, има рационални зърна. Но този подход не може в никакъв случай да замени напълно съществуващите досега подходи, той не води до дълбоко проникване в същността на художествената литература, той е по-скоро едно търсене, отколкото резултат. Като виждаме заслугата на структуралистите за насочване на вниманието към понятието структура, техните постановки не може да се абсолютизират и универсализират, особено там, където ни водят към затворено тълкуване на структурата. Подходът не би могъл да насочи към една широко въздействаща система на възприемане, тъй като е твърде много усложнен с отвличена терминология (която впрочем твърде лесно се заучава механично от някои по-млади автори и се използва от тях като трафарет при анализирането). Същевременно би било заблуждение да се счита, че тази усложняваща и нерядко забъркваща терминология (поради факта, че се употребява с различен смисъл от различни изследователи) е показател за високо научно равнище. . . Често усложнената терминология прикрива

съдържателна бедност или предава смисъл, който е отдавна известен в по-популярни форми на изразяване.

Подходът на тези автори не бива да се универсализира, той само отчасти може да бъде полезен при характеризиране на отделни технически и конструкторни особености.

Някои съвременни литературоведи се стремят да „оневинят“ теоретическите концепции на подобни автори, като вземат под внимание предимно техни декларативни изказвания, насочващи към проблеми на идейността, съдържателността, материалистическите концепции и др. Очевидно е обаче, че наред с положителното в подхода им наблюдаваме и ред неубедителни, неправилни и дезориентиращи теоретически постановки, които в ред отношения се родят с формалистичните или поне формалните разбирания на мнозина съвременни структуралисти. Затова неубедително е становището, че грешките на автори като Лотман са при конкретните анализи, абсолютизиращи значението на отделни структури за езиково равнище — анализите са пряко следствие на теоретическите постановки.

Нямаме за цел да разглеждаме всички съвременни тенденции в характеризането на литературната творба и на структурата. В това отношение по-специално внимание безспорно заслужават някои постановки на „новата критика“ и феноменологизма. Наред с частични постижения и положителни доможвания в стремежа да са анализират страни на литературното произведение при тях наблюдаваме и ограниченост, по-пряко или по-косвено свързана с формалистично надценяване на самостоятелността и „затвореността“ на творбата, с утвърждаване „функционалността“ на естетическите проявления, с подценяване на идейността и съдържателността, на социалното и социалните отношения, превъзглъпени в конкретни образи и предадени чрез литературни герои, с надценяване на субективното при възприемането и съучастието на читателя в процеса на усвояването и анализирането. Ред теоретически изследвания на феноменолозите Н. Хартман и Р. Ингарден имат ценни рационални зърна и ни дават възможност да проникнем в специфични особености и страни на творбата. Но като цяло техният подход е в много отношения едностранчив и непълноценен, той изоставя като „извънлитературен феномен“ ред съществени страни на произведението, акцентира върху външните проявления на езика и композиционнотехническите елементи. Като утвърждаваме марксистко-ленинското разбиране за литературната творба, с анализиране на многостранността и разностепенността ѝ във връзка с проблемите на отражението трябва да кажем, че въпросът за структурата на творбата не е достатъчно разработен от подобно диалектикоматериалистическо гледище. Дълги години този въпрос се свързваше само с формалистичните и идеалистически насоки. Едва в последните години вече се обръща специално внимание на структурата като важна особеност на литературното произведение, като феномен, който ни дава възможност по-сложно и богато да навлезем в анализа на литературното произведение.

Трябва да кажем, че марксистката философия и социология поставя много отдавна въпросите на структурата. Маркс и Енгелс например говорят за „икономическата структура на обществото“. Но по отношение на изкуството и литературата въпросът не е разработван от естетиците и литературоведите във връзка с единството на съдържанието и форма, във връзка с цялостните компоненти на творбата.

Един от авторите, който напоследък се занимава с този проблем, е М. Каган. По-специално в КЛЭ той систематизира цялостно становище по въпроса за структурата. Каган проявява стремеж да намери допирни точки, да съчетае в едно цяло, в известна степен да примири традиционните схващания за изграждането на творбата с по-новите разбирания в литературознанието и ези-

кознанието. Опитът му в това отношение е, общо взето, успешен, авторът действително се домогва до пълноценно разбиране за структурата въпреки частични моменти, които биха могли да предизвикат дискуссионност. Преди всичко той дава следното определение на литературната структура: „Строежът на произведението на словесното изкуство, неговата вътрешна и външна организация, способът на връзка между съставлящите го елементи“ (т. 7, с. 228—229). Тази формулировка се допълва и от други детайлиращи белези. Така тя става по-логична и убедителна. Иначе сама по себе си тя е твърде обща и непълна. Освен това е твърде близка до традиционните определения на композицията, за която също се говори, че е строеж на произведението, вътрешна и външна организация и дори че е свързана с начина на съчетаване между отделните елементи. Каква е разликата? Както ще видим, по този въпрос Каган има специално гледище.

По-нататък Каган изтъква като особеност на структурата нейната „конкретна цялостност“. Същата особеност той посочва като характерна за формата в своя основен труд „Лекции по марксистко-ленинска естетика“, т. II (вж. главата „Цялостност на художествената форма“, с. 209). В този свой труд Каган изтъква, че „Формата е структура на съдържанието, начин на неговото развитие, негово възпитание и израз“ (с. 195). Тук имаме пред вид, че вероятно разбиранията на автора в това отношение търпят известна еволюция, която, както изтъкнахме, е характерна за съвременната естетика и за съвременното литературознание изобщо. С това можем да си обясним, че има известно сходство и между анализа на формата в същия труд по отношение на различните „равнища“, образуващи вътрешната и външната форма, и особеностите на структурата в КЛЭ.

Също така нужно е да имаме пред вид, че формата и структурата имат и близки особености, общи признаци (с частични специфични отсенки) и че тези компоненти може да се разграничат абсолютно само в абстракция. Би било погрешно да изискваме стриктно и веднъж завинаги определено, точно категоризиране и класифициране, което може да доведе само до голямо схематизиране при анализа на литературните творби.

В теоретическите си концепции Каган се противопоставя на становищата, поддържани от феноменологическата естетика на Н. Хартман и Р. Ингарден, насочваща вниманието си предимно към „сложно“ и на много от изследванията на ОПОЯЗ, характеризиращи „похватите“; неговата позиция е насочена срещу „откъсването на структурния анализ от изучаване съдържанието на произведението“. По-нататък интересни са мислите на Каган, че колкото и да е своеобразна структурата на всяко литературно произведение, все пак би могъл да се построи структурен модел, обхващащ общите особености. И той си го представя — с изричната уговорка, че това е „за нагледност“ — като „ядро, заобиколено от няколко обвивки“. На външната обвивка е разположен „словесният материал“. Самото ядро се състои от тема и идея. Между словесната обвивка и ядрото има „промеждутъчни обвивки, наричани обикновено вътрешна и външна форма“. Към вътрешната форма се причислява всичко, което може да си представим чрез въображението, във връзка с образната система (тропи, персонажи); към външната форма спадат предимно ритмичният и „композиционното редуване“. Като извод Каган изтъква, че структурата обхваща сюжета, фабулата, композицията, архитектониката и др., които са частни и конкретни проявления на строежа; те се изявяват не само отделно взето, но и в тяхната „координация и съподчинение в структурата на творбата. Елементите на съдържателно равнище играят роля на „управляваща подсистема“. Каган приема и тезата за „иерархическия характер“ на структурата, за който говорят някои привърженици на структуралния подход (в това число и Лютман). Изучаването на

структурата Каган свързва с морфологическата (жанровата) и историко-методологическата диференциация.

Очевидно е, че становището на автора е убедително и приемливо в много отношения. То ни насочва към антиформалистично тълкуване на структурата. Моделът ни убеждава, че изучаването на структурата не е в противоречие с традиционното анализиране на съдържание и форма.

Същевременно трябва да кажем, че при тази трактовка в някои случаи се използва нова терминология за обясняване на явления, които традиционно са били означавани по друг начин (например Каган въвежда понятие за „обратна връзка“, като под това разбира влияние на формата върху съдържанието). Очевидно е, че някои от характеристиките се отнасят за формата или други по-малки компоненти на творбата, но това, както изтъкнахме, в една или друга степен е неизбежно.

Смятам, че най-трудният въпрос при характеризиране на структурата за съвременната марксистко-ленинска естетика и литературна теория си остава въпросът за категоризирането ѝ в аспекта на различаване както от формата, така и от композицията. В това отношение в становището на Каган според мен се наблюдава стесняване на обхвата на композицията, подценяване. Той я причислява към външната форма, говори за композиционно редуване, т.е. гледа на композицията като на явление от типа на техническите особености, не разкрива връзката ѝ с идеята на произведението. (Подобно схващане той поддържа и в „Лекции по марксистко-ленинска естетика“). По този въпрос мнението на Каган се различава от разбиранията на преобладаващата част от съвременните литературоведи и изкуствоведи. Например в „Марксистко-ленинская эстетика“ под ред. на Овсянников, 1973, се дава следното определение на композицията (автор Е. В. Волкова):

„Композицията представлява категория, която в най-голяма степен фиксира прехода на съдържанието във формата и на формата в съдържание в отделното художествено произведение.

Композицията е основен структурен закон за построяването на художественото произведение, принцип за свързване на еднотипните и разнородните елементи и части на произведението, съгласувани помежду си и с цялото“ (с. 181).

Виждаме, че в това определение композицията не се представя само като външно принадлежаща към формата, а с основно значение в изграждането на литературната творба, в нейната организация. Това проличава и от следващите обяснения във връзка със спецификата на композицията при различни изкуства.

В повечето от литературните теории, които са издавани в съветското литературознание, за структура изобщо не се говори или се въвеждат спорадично някои терминологични варианти на това понятие без конкретно изясняване. Така е например в „Основы теории литературы“ от Л. Тимофеев (издание от 1976), където са привежда следната дефиниция на композицията: „Такъв тип сложна организация на художественото произведение, неговата постройка се нарича композиция“ (с. 156). В конкретните аргументации се говори за органическата връзка между композицията и характерите, както и за връзката с техните „полета за действие“.

В труда „Введение в литературоведение“ под редакцията на Г. Н. Поспелов (1976) за структура се споменава бегло в полемически аспект срещу структурализма, отъждествяван с формализма (без уговорки за различни насоки при него). Авторът се противопоставя на опитите да се свързва структурата със съдържанието и подчертава, че само формата е структурна. В този труд се посочва, че „структурата е устойчиво съчетание и взаимодействие на материални елементи или съотношение на отвлечено мислими координати на едно или друго явление“ (с. 19). По-нататък се изтъква, че изкуството е системно и обобща-

ващо — то не е структурно. По такъв начин се отхвърля възможността да се оперира с понятие структура при разглеждане на литературата. Не е аргументирано защо системността и обобщеността са противоположни и несъвместими със структурността. Очевидно в трактовката на този въпрос Пospelов и другите автори стоят твърдо на предишните позиции в анализиране на литературната творба и не допускат опити за разширяване и обогатяване на представите.

Нужно е да се има пред вид, че Лотман и други теоретици, като въвеждат понятието структура, изоставят напълно или отчасти делението на съдържание и форма, техният „дуализъм“ (или в други трактовки „дихотомизирането“ чрез тях). Те хиперболизират и абсолютизират значението на понятието и категорията структура, придават ѝ роля на всеобхващаща величина с почти неограничени възможности. Същевременно при анализирането се набляга на съотношението между отделните компоненти, както и на отношението им към цялото. Тук също наблюдаваме известно абсолютизиране — на това съотношение. В същност всеки пълноценен анализ не може да пренебрегне и самите компоненти, той трябва да се насочи както към тях, така и към сложното им съотношение — помежду им и към цялото. Неправилно е както да се подценява ролята на всеки от компонентите поотделно, така и да се утвърждава неговата автономност; съвършено неправилно е да се утвърждава и автономността на творбата, да се апелира към „затворено“ прочитане, което не създава ползотворни възможности, а ограничава и стеснява възприемането и изясняването. Също така неправилна, неприемлива тенденция е да се утвърждава „фикционалността“ на творбата и на вложеното в нея, с абсолютизиране на условния елемент, на различието от действителното. Най-после въвеждането на понятието структура не бива да измества, да поглъща всички или почти всички особености на творбата, не бива да ни насочва към пренебрегване и подценяване на единството между форма и съдържание.

В това отношение необходимо е да имаме представа за основните характеристики качества на формата и структурата, както и на композицията.

Представата за тези категории не трябва да се очертава абсолютно точно и стриктно — това е и невъзможно, а и не подпомага пълноценната ни представа за произведението. Така е, защото категориите могат да се характеризират поне приблизително само в абстракция — в конкретната творба те са сложно преплетени, те са неотделими както една от друга, така и в единството на цялото. Това преплитане, тази близост в никакъв случай не означава дублиране или още по-малко ликвидиране. Разглеждането на структурата не измества изцяло делението на съдържание и форма; специфични особености и функции, както ще видим, има и композицията. В много случаи ние наблюдаваме ред конкретни проявления, които ни насочват към определени представи, към характеризиращи признаци на формата и съдържанието, на структурата и композицията.

Преди всичко, като говорим за форма и структура, трябва да имаме пред вид, че тук става въпрос за два различни аспекта. Основното деление на съдържание и форма само по себе си не изчерпва и не обхваща всички моменти, свързани със същността на произведението, със спецификата му. То е неотделимо от образността, от проявите на стила, на метода. Картината на творбата е много сложна. Всички компоненти са в съотношение помежду си, но забелязваме, че при някои от тях има особено близки връзки, преходни особености, взаимозависимости. Има и аналогични явления. И именно като аналогично явление на формата се очертава структурата. Тя обаче не я повтаря.

По-специално съотношението между съдържание и форма е в аналогия със съотношението между образна система и структура. Едното съотношение не заменя другото, не му пречи, а го допълва, доосмисля. Абсолютизирането

на едното съотношение (било съдържание и форма, било образна система и структура) води към опростителство. Наред с това в творбата или при творческото ѝ създаване изпълват и други съотносителни двойки: метод и стил, светоглед и метод, стил и творчески подход, стил и език, натюрел и стил, композиция и сюжет, композиция и идея, сюжет и характери, идея и тема и др.

Очевидно е, че положението на всички съотносителни двойки не е еднакво — някои имат по-основно, генерално значение, а други се проявяват частично: в обхвата на основните.

Какво трябва да разбираме под *образна система*? Както е известно, мнозина структуралисти говорят за съотношението система и структура (особено в областта на езика). Някои, като Я. Мукаржовски, дори отъждествяват тези понятия („Схващането на произведението на изкуството като структура, т. е. като система от естетично актуализирани и организирани в сложно подчинение съставки, която е обединена чрез доминацията на едната над другите. . .“). Квалификациите и тук са различни и противоречиви — с полюсни отклонения от крайните идеалистически до пълноценните материалистически концепции. Тук имаме пред вид не частното значение на понятието, а основното — при което се разбира сложна органическа съвкупност от компоненти, свързани в единно цяло чрез устойчиви, трайни връзки (езиковедите често ги наричат „инвариантни“).

Несъмнено е, че произведението представлява една *система*. Освен това тази система при него има образен характер (система от образи, образна система). Образността никога не е свършено произволна, а също се изгражда по едни или други — по-частни или общи — закони, норми, принципи. В нея има сложна връзка, както и единство между осезаеми и обобщаващи елементи, между емоционални и мисловни елементи, между зрителни и отвлечени представи.

В преобладаващите случаи определението на система, което се дава, е близко до определението за структура. Това са две страни на една и съща монета. . . Структурата е конкретната реализация на образната многомерна система. Тя е свързана предимно с устройството ѝ, с вътрешната организация. Тук виждаме спояващи връзки между отделните части в рамките на образната система, а също така и връзка със странични пораждатели и предпоставящи явления — средата, жизнената първооснова, творческото начало. Системата винаги има различни равнища: творбата не е изолирана, тя спада към друга образна система — художествената литература, която е от по-висока степен. От своя страна литературата спада към друга, още по-многообхватна и високо стояща система — изкуството и пр. При тези различни степени също се проявяват определени структури с устойчиви вътрешни връзки, със съотношение на части към цялото, на единичното към общото и пр.

Когато разглеждаме творбата, би било излишно да спорим кои елементи се отнасят към съдържанието и формата, кои към образната система и структурата. Отнасят се и към едното, и към другото съотношение — зависи от какво гледище ги представяме и характеризираме. Също така очевидно е, че много от функциите на структурата са близки до функциите на композицията и е излишно да търсим точно разграничение между тях. Но все пак известни различия поне най-общо могат да се набележат, макар че при конкретното анализиране и характеризиране на едни или други компоненти на творбата непрекъснато се натъкваме на особености, които са свързани колкото с едната, толкова и с другата художествена категория.

Несъмнено е, че структурата е по-генерална категория, по-широко обхващаща от композицията, която е пряко „подчинена“ на формата. При структурата имаме пред вид едно по-цялостно устройство на творбата, даващо представа за всичките ѝ отделни компоненти не само поединично, но и в съвкупност.

В такъв смисъл под структура се разбират не формалните словесни средства или стихотворно-технически особености (както често се смята), а едно органическо единство с вътрешна организация в цялостната образна система на творбата, една жива спойка от всички компоненти на творбата в тяхната взаимозависимост и реципрочност, целенасочени и определени с оглед да се предаде внушение, да се изразят идеи и емоционално-духовно отношение. Докато композицията като постройка на творбата е елемент предимно на формата (макар че има отношение и към съдържателността), структурата е в пряко отношение и съотношение с елементите на съдържанието и формата като конкретни дадености в тяхната неразривна връзка, тъй като очевидно е, че те са неотделими от образната система. Също така композицията представява взаимосвързаност на отделни сцени, пасажи, на авторска реч и реч на героите, на характери и действие, докато структурата е по-пряко насочена към свързаността между отделните компоненти — жанр и тема, идея и композиция, език и стихотворно изграждане и др. При структурата по-определено изпъкват и естетическите пластове (или слоеве) в творбата, които могат да бъдат набелязани в различни и богати варианти, комплексно обединени в едно цяло. При нея виждаме органична връзка не само с образната система, но и с относително автономния свят, който се създава в рамките на едно произведение, с условност и емоционална експресивност.

И друго: структурата е свързана по-пряко с метода на писателя, с творческия му подход, със стила му. При нея виждаме цялостно спепление, единство на реализацията. Композицията е по-пряко свързана със замисъла и идеята на произведението (но това, разбира се, не значи, че тя не е във връзка със стила или метода — и в този случай разграничението би могло да се прави само на базата на частичните и непълни предимства).

Общите особености между двете категории са във връзка с принципите на реализацията и корелацията, при които има сложно относително насочване на всеки компонент и на всеки отделен пасаж към всички други, както и към съдържанието и формата, при една цялостна съгласуваност и зависимост в образната система на творбата и при естетическото ѝ въздействие.

При разглеждане общото устройство на творбата от голямо значение е да се изяснят същността, ролята и мястото на всеки компонент поотделно, както и да се установят вътрешните връзки между тях в рамките на цялото и особено взаимодействията между компонентите, които имат преки преходи и взаимопроникновения помежду си. Важна е ролята и на специфичната образност в съотношението на съдържание и форма.

Образната система в литературната творба не е строго „системна“ — с категорично фиксирани логически определители. Голяма роля в нея играе условността при изграждането. Тя е плод на творческа инвенция, на вдъхновение и усет. В основата ѝ лежи художественият образ като една от най-съществени естетически категории.

Големият руски литературен критик Белински е казал, че литературата е „мислене в образи“. Мнозина писатели и теоретици също така са подчертавали образния характер на художественото творчество. Но в какво по-конкретно се състои той?

В литературните произведения мислите, съжденията, изводите не се правят пряко, както в науката, а се изразяват във връзка с чувства, чрез картини и-жизнени подробности, чрез сложно съставени езикови средства. Литературата като цяло е картина на живота, без да е негово точно копие. Терминът „образ“ се употребява в различен смисъл — по-широк и по-тесен. Той се отнася както за езиковите средства и форми, така и за характерите на литературните герои, за природата, за цялостното изображение и др.

В литературните творби се рисуват герои, описват се събития, природа, бит, епоха. При всяко подобно представяне се създават образи. За да се опише един литературен герой, е необходимо да се обобщят черти на много хора и да се изият конкретно в отделни постъпки, качества, действия. Затова казваме, че при обрисване на героите се оформят образи. Освен образ на герой може да има образ на епохата, на събитие, на природата и пр.

Характерно за художествения образ е, че той чрез личното, частното, особеното ни дава представа за общото, същественото, закономерното. Например в разказа „Една българка“ от Иван Вазов смъртта на четника показва не само черти от характера на този герой, но чрез нея ние виждаме готовността за борба и саможертва на много родолюбци-възрожденци.

Образът на литературата е *модел*, по който е изобразена действителността, като се описват отделни жизнени явления, конкретни случки, лични черти, детайли, външни особености с конкретно-сетивен облик; чрез тях вниманието се насочва към съществени страни на живота, получаваме обобщена представа за група от хора или за много събития. Като се описва един човек, добиваме впечатление за цяла обществена група или класа. Когато се говори за определена среда, добиваме представа и за епохата. Образът представлява *сложна автономна картина* на страни от живота, претворена по неповторим художествен начин чрез обобщаване и осезаемо детайлиране. Той е естетически резултат от процеса на изобразяването, съчетание е от представи и понятия, предадени чрез условни изразни форми с емоционална основа.

Чрез различните езикови средства и форми, чрез цялостното мисловно-емоционално съдържание на литературното произведение се изгражда един относително самостоятелен малък свят, аналогичен, но неадекватен на действителния, една картина на живота, частица от истинския живот, отражение на него, напомняща за него. В този свят има правдиво предадени страни от обективното, закономерности на развитието, същностни особености и едновременно — неповторими съкровени белези, нюанси, отсенки, които са свързани с характерното за нещата. В претворяването винаги има условен елемент, често и частичен алогичен елемент, чрез който илюзията ни за нещо действително не е пълна. В такъв смисъл образът има знаков характер, фиксиран чрез словото.

Образното изграждане се осъществява сложно и многообразно. То косвено е свързано не само с формата на произведението, а е насочено и към съдържанието — тук също определено изпъква единството на форма и съдържание. Неправилни са формалистичните твърдения, според които образът е показателен само за формалните белези на творбата — подобна представа е ограничена и бедна. Съдържанието също има значение за образната изява — ред обобщения, мисли, същностни характеристики са свързани с него.

Във всяко произведение има един цялостен всеобхващащ художествен образ — *макрообраз*. Той представлява претвореният по неповторим художествен начин самостоятелен свят, единство на обобщеност и сетивно-експресивно детайлиране. Понякога макрообразът е разширен още повече, като преминава в няколко произведения, циклично свързани помежду си. Макрообразът се състои от отделни компоненти, както и от различни тематично-проблемни пластове. Частичните образни проявления са в здраво единство помежду си, те са творчески обединени и осмислени, не са механично споени. Освен цялостния макрообраз в произведението може да има и други макрообразы — например представянето на централни литературни герои, на конкретен бит, на отделни събития, на природата, по-цялостно изобразена (както е например образът на Балкана в „Кървава песен“ от Пенчо Славейков) и пр. В своите произведения големите писатели не описват случайни и маловажни неща, а спират внима-

нието си на такива герои, случки, събития, които са характерни, типични, свързани са със същността на общественото развитие.

Различните тропи — метафори, епитети, сравнения, както и синтактичните фигури представляват *микрообрази*. Например в стихотворението „Моята молитва“ Хр. Ботев образно предава своята готовност за саможертва („да си найда и аз гробът“); изразил е и желанието си да бъде твърд и неотстъпен в борческите си пориви („не оставяй да изстине буйно сърце във чужбина“) и др. При микрообразите правят впечатление акцентиращите детайли, чрез които ярко, непосредствено, с оригинално виждане и оригинална багра се рисуват единични неща, дребни на пръв поглед особености, които правят впечатление. Чрез тях вниманието се насочва към същественото и общото — то става по-правдиво, достоверно, осезаемо и пълнокръвно. Писателите си служат с такива детайли, които най-вярно, най-точно и най-уместно за конкретния случай показват момента, предмета, действието. В разказа „По жицата“ Йовков е проявил уменията си да си служи с акцентиращи детайли при рисуване на образите. Още в началото той говори, че непознатият селянин е с червен елек и това показва, че е от торлаците, че ризата му е „само кръпки“, поясът му е орфан, той изглежда отпуснат — на „мравята път“ струва. . . Това детайлно описание насочва вниманието към бедността на селянина, към страдалческия му облик, към добродушния му характер.

Големите творци на миналото и съвременността са създавали и създават образи-открития, *образи-еталони*, в които има нещо новаторско, богато. При тях формата и съдържанието са в зряло и сложно съчетание във връзка с конкретната художествена задача. За да се изгради пълноценен и силно въздействащ художествен образ, нужно е умение да се наблюдава действителността, да се подбират от нея съществени типични явления, които имат голямо значение за развитието на обществото; необходимо е и да се преосмисли и претвори този интересен жизнен материал, като се намерят акцентиращи детайли, като се направи подбор и се отстрани огромен баласт от излишни подробности без съществено значение, като се организират компонентите в едно цяло с утвърждаване на богати идеи — зърно в цялостния образ, придаващи му целенасоченост и яснота, дълбочина и мощ. В произведенията на талантливите писатели наблюдаваме чувства, идеи, характери и събития в сполучливо съчетание с оригинални и неповторими художествени способности, оформени в ярки образи, образувачи цялостна система, съотношението на която дава представа за художествената структура.