

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ЦЯЛО (Методологически въпроси)

Енчо Мутафов

Истината е цялост
Хегел

ФИЛОСОФИЧНОСТ НА ТРАДИЦИОННИТЕ ПОНЯТИЯ

Проблемът художествено цяло е проблем за: единство на художественото явление (вътрешна подвижност и взаимоотношеност на съставлящите елементи);

отношение на художественото явление към социалния, историческия и духовния контекст, в който то съществува, чийто продукт и отражение е.

В този аспект ще се опитам да го разгледам. Изложението на моя възглед естествено ще бъде и тълкуване на чужди възгледи и понятия: така многобройни по този въпрос, често единни в основата си и още по-често декларативно единни, а по същество коренно различни. Ще се занимавам и с въпроса, що е художествено цяло, в смисъл има ли количествено ограничение в равнищата, на които се създава художественото цяло; казано по-просто: само творбата ли е художествено цяло.

Към проблема се подхожда с философски понятия. За единството и целостта на художественото произведение¹ изкуствознанието няма свои понятия. Тази традиция се поддържа и днес, като изключим усилията на структурната поезика и на семиотиката. Но и техните усилия изцяло не могат да се изключат от правилото, защото структурализмът и семиотиката са методи, които не са само изкуствоведски и литературоведски и даже днес спорът е дали техните принципи могат да се прилагат върху естетическата тъкан. Нелитературният характер на понятията за художествено цяло (философската им същина) предполага затруднение за изкуствознанието. Ако в теорията не са преодолими, в приложната критическа дейност, без да е правило, водят и към недialeктически построения. Поне у нас критическата практика в различните изкуства доказва това, за съжаление, с потискаща настойчивост.

Имам пред вид основните понятия, с които си служи познанието за художествеността години наред: *форма* и *съдържание*. В науката за художественото тези понятия дойдоха от немската класическа философия. (Затова между другото един от авторите, който най-яростно и компетентно защитава правото на естетиката да бъде наука, и същевременно най-презрително се отнася към опита да се спиритуализира тя, е Хегел²). Техен еквивалент са понятията форма и същност, форма и субстанция, форма и материя, въведени от античните философи и ан-

тичната поезика.³ Във всеки случай традиционната наука за художественото цяло борава в много от своите построения с един неизбежен *дихотомичен принцип*. Тя търси единството и целостта на художественото произведение в единство и борба на две противоположности. В научните образци този дихотомичен принцип е диалектически ключ за решаване на проблемите. Успоредно с това при непрецизно прилагане — в критическата практика, а и в ред теоретически работи — дихотомичността пороци многобройни отклонения, които са акценти върху едната страна на принципа. В единия случай акцентът е върху „формата“, върху „чистата форма“, която не изразява нищо друго освен самата себе си и самата тя е красотата. В другия случай акцентът е върху „съдържанието“, „идентите“ и негов краен изразител е вулгарният социологизъм. Това, разбира се, е само схемата, в нея се вместили неизброими течения, школи и „изми“. Стремещът на съвременната наука е да преодолее дихотомния подход към художествената диалектика, да потърси нов аналитичен, а оттук и понятиен апарат, да сведе „съдържание и форма“ в единно понятие, което да отговаря на цялостното богатство от значения на художественото произведение.

Стремещът е в анализа на художествената диалектика (модерното изследване, както ще се убедим, борава преди всичко с противостоящи принципи в художественото произведение) да се избегне двойствената понятийна система.

Споменах, че понятията форма и съдържание идват от философията. Абстрактността на философското познание допуска голямата условност на това деление. С проблема съдържание и форма в изкуството се занимават (и техните постановки са основополагащи за ред течения и школи) много философи: Кант, Хегел, Шелинг, Шлегел, Хердер, Ингарден, Хартман, Кроче (независимо че той отрича проблема форма и съдържание в изкуството, но така или иначе се занимава с него), отчасти екзистенциалистите. Активни в тази насока са и философите-марксиста. Пример у нас е естетиката на Тодор Павлов.

В приложение на дихотомния принцип усилено се търсят и синоними или заместители на понятията „съдържание и форма“, които не удовлетворяват изследователите. Оскар Валцел ги замества с *Gehalt und Gestalt*, които в превод значат пак съдържание и форма, но са с повече оттенъци (например „вид, образ, фигура“ — „вместимост“). В известната си книга „Форма и съдържание в художественото произведение на поета“⁴ той изброява много от значенията на тези термини. Роман Ингарден прави опит да систематизира схващанията за двете понятия.⁵ Ето в схематичен вид твърде противоречивите, някъде направо с обратен тълковен знак резултати:

1. Форма на нещо в значението на модерната антропология, противопоставено на всяко качествено определение на предмета.

2. Форма на нещо в Аристотелово значение като фактор, определящ нещо, което (...) е материя.

3. Форма на нещо като съвкупност от отношения между части на някаква цялост в противовес на онези части, чиято общност се приема за материя (съдържание) на същата цялост.

4. Формата като „как“ (как нещо съществува, извършва се, развива се и пр.), обратно на „какво“.

5. Формата като нещо константно в предмета (или някакъв процес), а съдържанието (материята) като нещо променливо, вследствие на което родовете (видовете) често се приемат за „форма“ на предмета, докато особените белези (*sechy osobneze*) за неговото „съдържание“ (материя).

6. Формата е онова, което е дадено сетивно (*zmyslowo dane*), по-общо: непосредствено дадено, а „съдържание“ е онова, което се предполага в мисълта (*zmyslowo domniemane*) на основата на видимото.

6а. Първото изместване на това разбиране на двете понятия „съдържание — форма“ е по посока на схващането, според което за форма се приема оня фактор, който представя или изразява нещо, а онова, което е изразено или представено, се приема за съдържание.

7. Противоположност на предишната двойка е неокантианското понятие за форма и съдържание, според което съдържанието е онова, което е заварено (*zastane*), а форма онова, което е зададено (*zadane*), т.е. онова, което тепърва трябва да се постигне на основата на даденото.

8. До известна степен специален случай и същевременно разновидност на предишните противопоставяния е разбирането за съдържание и форма, според което съдържанието е онова, което е „творимо“, а създаденото (...) е форма. Понякога под „форма“ в такъв случай се разбира не цялото произведение, а само онази общност от черти, които се отделят от творимото (суровата материя).

9. С понятието за формата като подреждане на частите, както и с понятието форма като общност от постоянни (устойчиви) видове елементи се свързва понятието, според което форма е всяка закономерност (...). Същевременно под форма се разбира именно „образ“, а на нея се противопоставя материята (съдържанието) като безобразност.

Очевидно е, че дори наглед устойчиви понятия като съдържание и форма не са лесно определими. От Ингарденовата систематизация на схващания се вижда полярността на тълкуванията на всяко от тях. Вероятно това навежда някои теоретици на мисълта за вместване на двете понятия в едно, за изграждане на единно понятие. Б. Кроче предлага становище, което елиминира не само понятието „съдържание — форма“ („Художественото произведение е първично единство, дадено в интуицията, и затова не може да се разглежда като форма и съдържание“), но и жанровете, и видовете, и родовете в изкуството. Но тази теория поне в наши дни не влияе съществено върху европейската мисъл.

Преди да преминем към новите възможности за тълкуване на художествено-то цяло, нека разгледаме диалектиката на понятията „съдържание — форма“, тъй като те се употребяват и в най-новите изследвания.

Диалектическият метод във философията отчете противоречието „форма — съдържание“, но не допусна разрыв между тях. Хегел определи отношението им като преход на едното в другото. Философът вижда понятията именно като преход, а не като статизирани величини. По-нататък, разглеждайки снемането на понятийната дихотомия в синтез, ще се натъкваме непрекъснато на отношения. Това е основен диалектически принцип, който се извежда от Хегеловото „другото като сво е друго“. Преписвайки Хегеловото определение във „Философски тетрадки“, Ленин особено набляга на „различното е същност на хармонията“ и на онова „свое друго“, което той нарича развитие в своята противоположност.

В областта на художественото познание идеята за едното като преход в другото или другото като „свое друго“ се споделя и от теоретици, които не стоят на марксистки позиции. Немската идеалистическа естетика имаше съзнание ако не за едното като преход в другото, то поне като негова същност. Т. Липс определя не на едно място формата като начин на съществуване на съдържанието (*Daseinsweise des Inhalts*).⁶ Според Валшел съдържание и форма са едно и също. В съвременна и не така по немски патетична книга по философия на изкуството може да се срещне твърдението „съдържанието и формата, въпреки че се различават много помежду си, в никакъв случай не са делими. Няма съдържание, което да е безформено, а всяка съществуваща форма е форма на определено съдържание.“⁷

Имаме достатъчно основание да избегнем погрешното определение на съдържание и форма като понятия, които се отнасят като „вътрешно“ и „външно“: формата като външна обвивка на същността, като *Oberflächenerscheinung* der

Gegenstände (буквално: проявяване, изплуване на предмета на повърхността) на Фолкелт,⁸ а съдържанието като негова вътрешна ядка, или да си послужим пак с понятието на Фолкелт, „като преживяно значение на предмета“ (erlebten Bedeutung der Gegenstände). Единството на художественото произведение е единство и противоречие на двете (условно изведени като абстракции) съставки „форма“ и „съдържание“. Това е единство на взаимноопределянето: съдържанието влияе върху формата и организира нейното единство; формата също влияе върху съдържанието и организира неговото единство. Същността на изкуството е в „безкрайното превръщане на съдържанието във форма, постоянното затвърдяване на съдържанието във форма и постоянното изливане, излъчване на съдържание, т.е. обратното превръщане на формата в съдържание“⁹. Анализът не може да претендира за изчерпателност, за открита функционалност на творбата, ако се ограничи във формалното единство (още по-малко пък, ако направи чисто позитивистично описание на формалните признаци на произведението) или в тематичното единство, в идейния патос, в разказания сюжет или изразената емоция. Всеки от тези анализи е възможен сам за себе си като частен анализ: с методологическо съображение, че се извършва анализ на отделно равнище на творбата. Още Белински предупреждаваше, че в художественото произведение идеята и формата трябва да бъдат органически свързани, както душата с тялото, така че да унищожаш формата значи да унищожаш идеята и обратно. Едносъщността на идеята и формата е така велика в изкуството, че нито лъжливата идея може да се осмисли в прекрасна форма, нито прекрасната форма може да изрази лъжлива идея.

Преди няколко десетилетия Тодор Павлов писа в „Обща теория на изкуството“: „Художественият образ не е просто само идея (усещане, представа, понятие, емоция и пр.), която се ражда и живее в съзнанието на самия художник или на съзercателя (потребителя) на художественото произведение. Да се застава върху тази гледна точка и да се остава върху нея значи да се превърне художественият образ в такава именно идея, която по нищо съществено не се отличава от научната (разр. м.), а също от вътрешно фантазната субективна идея. И доколкото естетиката е — и трябва да бъде — не философия или логика, а особена частна наука за изкуството, превръщането на художествения образ изключително в идея би означавало неизбежно самоотричане на естетиката като особена частна наука, различна от психологията. С други думи, това би означавало пълно психологизиране на естетиката (разр. м.), което пък при известни условия може да я доведе и до пълен субективизъм, релативизъм и мистика“ (с изключение на отбелязаните места разр. е на Т. Павлов).¹⁰

За нас е важно и друго остро принципно възражение на видния философ срещу примитивните естетически схващания. Важно е, защото то ще застане в центъра на разбирането ни за художествено цяло — за неговата специфика. Т. Павлов рязко застава срещу идентифицирането на съдържанието на художествения образ с предмета на образа. Това авторът нарича „изпадане в явен вулгарен идеалистичен социологизъм. Отъждествяването на съдържанието на художествения образ със самия предмет прави абсолютно невъзможно и ненужно изкуството като изкуство, като при това спиритуализира самия предмет (с. 338).¹¹

Художественото цяло е динамика, пътят към която не е каноничен: може да се тръгне от всеки пункт. При анализ на художествената цялост в Йовковата проза („музиката на цялото“) И. Панова започна от съюзите, дори от мястото на запетаята. В прецизен анализ на организиращите принципи на Тургеневата проза Н. Чичерин стига до „странния“ извод: главното „в него (или във вътрешно спорещите епитети) се включва цялото съдържание на повестта или романа, както в зърно се включва цялото дърво с неговите бъдещи плодове“¹².

Да систематизираме някои признаци на художественото цяло.

1. Сложно взаимодействие между съставлящите елементи и цялото.

2. Завършеност и незавършеност.

3. Принцип „обратна връзка“. Р. Якобсон я нарича ретроспективен композиционен принцип,¹³ насочвайки към теоретическото схващане на Едгар По. Композицията се тълкува от Ат. Натев като родова отличителна същност на високоорганизирано единство. Проникновени наблюдения има и Н. Гей.

Изброените признаци поставят в особено положение съставлящите елементи. То е свършено различно от положението на елементите в научното и изобщо в нехудожественото произведение. Всеки елемент на художественото произведение съдържа особеностите на цялото; това е неизменен принцип на естетическата функция. Но после ще се убедим, че цялото се сменя по различен начин в частта, че при пълната неизменност на този принцип частта в двата интересувани ни модела е относително „самостояйна“ или „несамостояйна“.

С по-модерен термин това свойство на единството се нарича и з о м о р ф и з ъ м — разпространението на един признак върху всички равнища на произведението. Този признак (или система от признаци) може да се изследва на едно равнище или на всички равнища. Тълкувайки ритъма на художествената проза, Н. Фортунатов стига до извода: „На свой ред крупните части на формата неизбежно се разпадат на „съставлящи“, които също имат своя вътрешна организация (в нашето разбиране те също са „художествено произведение“ — б.м.) и са периодически променящи се структурни образувания, т.е. в същата степен като цялото са носители на художествения ритъм.“¹⁴ Схващането на Р. Ингарден за пластове на литературното произведение не е друго освен навлизане в многообразната тъкан на художественото цяло: условно-абстрактно (теоретическо) отделяне на нейните слоеве и търсене на взаимно обуславящата ги връзка. Литературното произведение образува не свободен възел (loses Bindel) от случайно наредени елементи, а органичен строеж, чието единство се основава тъкмо на свойствата на отделните пластове. Свързвайки пластове, смисловото единство (най-висшата връзка) образува структурно единство. Всички пластове се подчиняват на нейната същност. Свойствата на смисловото единство са свойства и на останалите пластове.¹⁵ Ако смисловото единство организира пластове, негов висш пункт са „метафизичните стойности“. Те са резултат не на една „идея“ — идея реално се съдържа само в съждението, — а последица на многопластова структура. Същото многопластово построение полският естетик анализира по-късно в основните категории на художественото цяло „форма—съдържание“, в студията „Форма и съдържание“ от книгата „Изследвания по естетика“.¹⁶

Проблемът за изоморфността не е откритие на нашето време. В „Поетика“ на Аристотел има специален раздел, който тълкува отношението между частта и цялото. „Следователно — пише философът — както при другите подражателни изкуства едното подражание има един предмет на подражанието, така и при фабулата трябва, понеже тя е подражание на действие, то да бъде единно и цялостно, а частите на събитията му да се съчетават така, че ако се премества или отнема една част, да се изменя и разклаща цялото. Защото това, чието присъствие или отсъствие не прави никакво впечатление, не е никаква част на цялото.“¹⁷ Паскал пише: „Само тогава разкриваме истинската физиономия на нещата, когато видим противоречието в единство (...). Ако искаме да разберем значението на един автор, трябва да разкрием всичките му противоречия в единство ... Не е достатъчно да видим едно значение, съответно на повечето сходни места в текста, трябва да видим такова значение, което обхваща противоречивите места в текста. Всеки автор има едно значение, в което всички противоречиви положения на текста се обединяват; в обратния случай изобщо няма значение“¹⁸ (разр. м.).

С това разбиране за високоорганизираното художествено единство може да схванем дълбочината и обемността на определението на Клод Леви-Строс в „Дивата мисъл“: „Художественото произведение се отличава по това, че познанието на цялото и з п р е в а р в а познанието на частите“ — една вариация на романтичната теза на Шелинг за гения.

Стана дума за единен организиращ принцип, но не пояснихме нещо много съществено: единен организиращ принцип не значи един принцип. Обикновено организиращият принцип е резултантна от множество принципи, той е също една система, единство от противоречия. От това се прави извод, че тълкуването на творбата по логиката на единния организиращ принцип е синтез. В нехудожествения модел всяко равнище изисква едносистемно описание. Ю. Лотман твърди, че в художествения модел всяко равнище е съставено от два и повече противоречащи си и обединяващи се структурно принципа, които изискват минимум две описания на равнището.¹⁹ А. Чудаков, без да си служи с метода на структурно-системното описание, стига до извод за два модела на света на писателя (Толстой и Чехов): модели, които си противоречат и взаимно се допълват.²⁰

СЪДЪРЖАТЕЛНОСТ НА ФОРМАТА

Взаимопроникването и взаимоотражението на елементите, равнищата (пластовете) е в основата на схващането за съдържателност на художествената форма. Тази идея е откритие на Хегел, разработена е на няколко места в неговата „Естетика“. Теоретическото ѝ прецизиране би затруднило и силни умове, изглежда затова дълго време тя бе само повтаряна от привържениците ѝ. Все пак догадката, че формата не е нещо външно, „формално“, несъществено спрямо художественото цяло; че формата е един разумен смислов принцип, е също стара. Изследвайки схващането на В. Хумболд, Л. Шпрангер твърди: „Форма следователно не значи в никакъв случай безсъдържателност (keineswegs Inhaltlosigkeit), а жив, духовен, разумен принцип, който изплува от дълбочината на единното ни съзнание и е повече от обикновена категория на подреждането.“²¹ Това е твърдение в духа на понятието „вътрешна форма“ на Хумболд, подето и развито от много теоретици, включително и от няколко руски — в края на миналия век, и съветски — в началото на настоящия. По този проблем активно и резултатно работи днес съветското литературознание и изкуствознание — от О. Фрейденберг и М. Бахтин през 20-те и 30-те години до Н. Гей, Г. Гачев, В. Кожин, Н. Чичерин, Г. Соколов, В. Виноградов, А. Чудаков в по-ново време. В студията „Съдържателност на художествените форми“ В. Кожин и Г. Гачев развива схващането си за формата като „втвърдено съдържание“. Там те доказват, че формалните елементи никога не губят своята съдържателност. Своеобразието на тази съдържателност на формата е в това, че е твърде обща и абстрактна, докато целият смисъл на произведението е неповторим и конкретен.²²

Сходен теоретически опит у нас направи Ат. Натев, който разви възгледа за „саморазвитието и самодвижението на художествената идея“. Това движение съдържа три пункта: структурен принцип, въздействена функция на творбата и възприятна потребност на средата. В доказателствата на първия пункт изплува и проблемът за съдържателността на формата. Структурният принцип се изгражда от многократното повторение на една случайно разиграла се житейска ситуация, която ѝ осигурява инвариантен (траен) художествен смисъл, превръща я в художествен похват. Очевидно и тук „структурният принцип“ не е самоцелно и формалистично изградена теоретическа рубрика, а е стимулиран от живота, от обективната реалност.²³

Теоретическата си система О. Фрейденберг гради върху конкретен материал, със средствата на историческата поетика. Изследваните от нея структурни опозиции в обред, мит и фолклор намират днес потвърждение в логико-структурните класификации на К. Леви-Строс. Формалната категория при Фрейденберг (тя борави главно с жанра) не е автономно дадена и класифицирана веднъж завинаги, а е свързана със сюжета. Жанр и сюжет имат общ произход.²⁴ Жанрът в драмата не е произлязъл пряко от сюжета (примерно от сюжета на култа), който се отразява върху възприятието и на смъртта, и на яденето, и на очистението. „Структурата на античните жанрове, станали впоследствие литературни, показва, че техният произход не лежи в конкретния култ на обряда; в нея се формират същите онези представи от общ светогледен порядък, които се виждат в паралелните архаични обреди и словесни форми; само характерът на мисленето, характерът на възприятието на окръжаващата действителност, на репродукцията на света в обредно-словесното действие: ето кое лежи в техния генезис“ (с. 190).

При структуралистите и семиотиците схващането за формалната страна като вид съдържателност е основен елемент на теоретическа постройка. Ж. Жене твърди, че осъществяването на знака на всички равнища се опира на връзката между форма и смисъл.²⁵ Леви-Строс на много места в своите изследвания поставя въпроса за смисъла на формалния анализ. В „Структурална антропология“ той пише направо: „В митологията, както в езикознанието, формалният анализ веднага поставя въпроса за смисъла.“²⁶ В известния анализ на Бодлеровия сонет „Котките“ Леви-Строс и Р. Якобсон методологически са не по-малко категорични: „Явленията на формалната дистрибуция притежават семантична основа.“²⁷

Да обобщим онова, което ни интересува:

1. Формалните категории са мисловни категории. Това се доказва и от техния произход.

2. Във формалната категория се отразява същностното, устойчивото, повторемното в човешкото съзнание и в дадена епоха. Родът, видът, жанрът са общото, те са типът съзнание за всяка епоха. Именно затова те са променливи величини — не само защото „оформят“ променливи теми и мотиви, производни за различни епохи, но и защото самите те „конспектират“ времето, на което са производни.

3. Понятието „съдържание“ в значителна степен е различно от съответното понятие в дихотомния принцип „съдържание — форма“. Като синтезен термин то обединява конкретната съдържателност (тема, сюжет, фабула, конфликт или предметния пласт според Ингарденовата терминология) и формалната съдържателност. Едната е конкретна, другата е абстрактна съдържателност и именно в тяхното относително равновесие се ражда богатството на значения в една творба.

КИЧЪТ — ОТСЪСТВИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНО ЦЯЛО

Нека за малко се отклоним — за контраст — и да се спрем на онова явление, което по „негативен път“ доказва нашата теза както за цялото, така и представите ни за „художествено произведение“. Кичът е образец на отсъствие на организирано художествено цяло. Той не е художествено произведение. Обяснението, че кичът е художествен отпадък, е вярно, но е недостатъчно като обяснение, защото има предимно оценъчен характер. „Кичът не е просто „лошо изкуство“. То образува една наистина затворена система (разр.м.), която се намира като чуждо тяло в общата система на изкуството или ако щете, намира се над него“, твърди Х. Брох в студия по проблемите на кича, публикувана в антология на Д. Дорфлес.²⁸ Кичът е злото в ценностната система на изкуст-

ното — то произтича от прекомерна, но стимулираща екзалтация на емоционалността. Той превръща ценностната система в догматична система, лишава художественото произведение от естетическа функция. Той не иска да работи „добре“, а „красиво“. Кичът е замаян на безкрайното с крайното, отворената многозначна система със затворена.

Обичайно явление в кича според Дорфлес е „отсъстващата форма“. Стихията на кича е заместването на формообразуващата сила с тематична (сентиментална, религиозна, политическа) възбуда на отражението. Единството на съдържание и форма се разпада. В култ се извеждат определени ситуационно-тематични и мотивни принципи — „красива любов“, „голямо страдание“, светло безоблачно щастие, гръмка риторика. Отсъстващата формообразуваща сила и единство ги прави противни за нормалния художествен вкус. Кичът търпи само едно тълкуване, което е друг вид нехудожественост. Рисунката на двама щастливи значи само „щастие“ и нищо друго. Символът се алегоризира в „красивата“ тематична екзалтация и се разрушава като ценностна система. Б. Богданов определя следкласическия период на гръцката литература, елинистичната и римската, между другото и с разрастване на кича като следствие на прекомерно осъществена йерархия и грандомания. Според него „кичовата ситуация във всички случаи има определен външен смисъл, несвързан с елементите на художествено-то цяло“²⁹.

Задълбочена и цялостна монография по проблемите на кича написа българският естетик Иван Славов. Методите на кича според него са четири: имитация, редукция, гигантизация и миниатюризация, демагогски похвати. Физиономично видян, кичът е красивост, претрупаност, еkleктичност и нефункционалност. „Кичът е система на универсална взаимозаменяемост чрез редуциране различията между художествените предмети, техните естетически нива и емоционални значения.“³⁰ Авторът поставя редукцията и нефункционалността в основата на това нехудожествено явление. Ценностната система и единствата се разпадат до определени неестетически потребности.

В известен смисъл кичът може да се тълкува като цяло, но само тематично затворено цяло — едно идеално херметизирано цяло (без всякакви отношения между текстова и извънтекстова структура, за които ще говорим след малко) с еднозначна и догматизирана система.

СТРУКТУРА И ЗНАК — ПОНЯТИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЦЯЛОСТ

Структурно-системният и семиотическият подход изследват целостта. Но анализираната от тях структура (знак) не е само единство на „съдържание—форма“. Тя е винаги част от по-голяма структура. Цялостното тълкуване на явлението и като част, и като цяло едновременно е характерно за Марксовите анализи. В новата съветска философска енциклопедия четем следното: „Във философско-методологически план най-важните предпоставки на структурализма, както и на други направления, свързани с изучаване на системни обекти, са положени още от Маркс. Марксовият подход към капитализма като система, притежаваша определена структура, чието разкриване изисква преход от равнището на наблюдението и описанието към равнището на моделирането (разр. м.), създаде възможности за по-дълбоко проникване в същността на социалните процеси, усъвършенствува логико-методологическия апарат на науката и оказва сериозно влияние върху формирането на съвременните методи на системно-структурния анализ.“³¹ Изучаването на най-сложни образувания, тясното взаимодействие на науките (физи-

чески и хуманитарни) в създаване на сложната обща теория на системите е съвременно интелектуален процес.

Моята цел не е да описвам подробно елементите на структурно-системния подход и на семиотиката. Искам да използвам техните положения, които приложени в теорията и критиката, засягат:

- проблема художествена цялост,
- синтеза на традиционен и нетрадиционен подход.

Интересува ме как структурно-системният и семиотическият подход:

- снемат в своите построения единството „съдържание — форма“;
- на какво равнище тълкуват художественото единство: като вътрешна и иманентна цялост на произведението (тогава с какво се отличават от „новата критика“?); като отражение на социалните закономерности (тогава с какво се отличават от социологизма?); като отражение на личността на твореца и на възприятието на консуматора (тогава с какво се отличават от психологическите тълкувания на изкуството и най-вече от критическия импресионизъм?).

Тези методи се снемат в системно-структурния подход, но като се изключи ортодоксалният, догматичният структурализъм и някои формалистични прояви на псевдоструктурализма. Ако има нещо чуждо, неприсъщо на структурализма, то е формализмът.³² Напротив, обвиненията, които се отправят понякога към структурализма в научния свят, са обратните: в прекаляване със социологичния анализ, в търсене на социални единства и цялости във всяка структура (например при антропологическия и митологическия структурализъм, при описанието на фолклорни текстове, където са заложени архитипни модели и логически парадигми на колективното съзнание). По-трудно може да се каже това за анализа на едно стихотворение или една картина очевидно поради по-тесните рамки на обекта. Едно е тълкуването на южноамерикански мит у Леви-Строс, друго по социална и философска дълбочина е тълкуването на „Котките“ от Бодлер. Но и във втория случай се вижда как приложението на точни научни средства (което не се свежда до математически и статистически средства) води до отговор на въпроса, защо сонетът е отклонение от жанра, защо седмият и осмият стих нарушават идеалната хармония и какви логически опозиционни двойки, подобни на митическите парадигми, залягат в това отклонение и в последвалите необичайни обобщения на поета. Затова съвсем прав е Е. Мелетински, като твърди: „Отчитайки тези реални успехи на структурализма на етнологическото поприще, би било естествено да се вгълбим в трудовете на Леви-Строс и да опитаме да извлечем известни препоръки и рецепти за анализ на други обекти, например на литературни произведения, както сам Леви-Строс се опита да приложи в етнологията постиженията на езикознанието.“³³

Интензивни са обвиненията и за липсата на историзъм в трактовката на даден текст. Трябва да споменем пак възгледите на Леви-Строс за митологията, за критиката на Ж. Пиаже срещу неисторизма на М. Фуко. Ж. Гремас счита структурата ахронична, историята според него може да се структурира. Той самият влага усилия да съчетае диахрония и синхрония.³⁴

Структурата не е сумата от частите. Разглеждайки обновяването на старинната община в германски град, К. Маркс я тълкува като нов вид организирано единство. „Тук цялото — пише той — не е просто сума от своите части, то е своето рода самостоятелен организъм“ — явно определение на всяка структура. Понататъшните Марксови сравнения между общината и града са интересни с установената разлика между едното и другото единство: едното е наречено единение, второто е анализирано като структура.³⁵ Категорични методологически постановки за структурно единство срещаме на много места в съчиненията на Ленин. „Повече от друг път е нужно изображение на процеса в цяло, отчитане на

всички тенденции и определяне на тяхната равнодействаща (разр. м.) или (...) на техния резултат.³⁶

Това разбиране за част и цяло, старо почти колкото естетиката и философията, е формулирано от Аристотел съвършено отчетливо. В гл. XX на своята „Поетика“ той излага становището, че художественото произведение е една голяма фраза. (В наше време тая теза се защищава от Ролан Барт.) Това вероятно е дало основание структурализмът да бъде наречен „неоаристотелизъм“. „Не е нужно да се спори, — Аристотел не е структуралист — пише Б. Богданов. — Но колкото и незначителен момент да е, присъствието на структурализъм в „Поетика“ не е случайно. Той възниква функционално, за да компенсира в страничен аспект това, което се оказва подвижно и неосъзнато в централния. И това прави малката книжка на Аристотел неочаквано съвременна. Прочетена по този начин, тя би разкрила механизма, който поражда структурното мислене, би направила осезаеми границите му и възможния изход от апориите, които го пораждат.“³⁷ Богдан Богданов се насочил към проблемите на художествената цялост и поставя въпроса, защо Аристотел разглежда трагедията, а не примерно епоса, като я идентифицира теоретически погрешно с литературното произведение изобщо; какви основни наблюдения за целостта има у философа и с какво те се отличават от съвременните наблюдения. Разликата е в това, че Аристотел тълкува жанра и художественото цяло с езика на културата, която го е създала. Жанрът наистина може да се тълкува единствено с езика на културата, която го създава. Жанрът често се интерпретира абстрактно: така по-лесно се определя неговата „формула“. Но взет като резултат на даден културен език, той трудно, а може би изобщо не показва своята формула. Други средства са потребни на теорията, за да установи тази формула. Защото всеки принцип изглежда част от цяло, но — в нашите очи, от съвременно гледище, с езика на нашата култура. В друго време той вероятно има друга генетична и въздействена връзка. Според Богданов тук е разликата между Аристотеловата систематичност (разбирани за жанрово единство) и структурната систематичност: „Това, че Аристотел има съдържателен извод за своите структурни и системни наблюдения, се дължи и на конкретния материал, и на естествената му връзка с езика, който го описва. Това е езикът на културата, в която функционира жанрът. Независимо в каква степен се отнася за спецификата на атическата трагедия, Аристотеловото описание има външна посока и в този смисъл е съвършено иманентна критика на съвременния структурализъм, който наистина тръгва от идеята, че в художественото произведение трябва да се различава поетиката на жанра от конкретността на творбата, но се проваля в амбицията да достигне веднага до някакъв свръхсемантичен принцип (...). А семантичният принцип, който го вълнува, е абстрактна формула, осъществена немодифицирано в контекста на определена култура. Причудливо то комбинирание на термини, така характерно за литературоведския структурализъм, се дължи именно на предразсъдъка, че произведението е реализация на абстрактен принцип и че културата, в която се поражда, не се носи от структурата му (...). Аристотел е видял на дело сюжетната специфика на трагедията като исторически смислов контекст. С формулата за преход от щастие в нещастие и обратно той представя центрирания сюжет като цялостност, функционална на атическата култура, в чиито граници подобен сюжет може да се възприеме за нещо затворено. Идешата от жанра завършеност е исторически ограничена — това е реалният извод, който следва от Аристотеловите разсъждения“ (с. 85—86). Тези думи са верни за структурализма, наречен от Леви-Строс веднъж догматичен, втори път „структурализъм-фантастика“, трети път ортодоксален. Модата дойде поради лесното „правене“ на формализирано-абстрактен псевдоструктурализъм. Анализът на цялото, сведен до формални отношения, е абстрактен и именно той лесно открива формули на жанра, прави ги непригодни за родилата ги епоха,

чужди на културния ѝ език. Например свеждането на интереса не до съобщение-то, а до това, как системата или структурата прави това съобщение налично;³⁸ или формалистичната по същество претенция „литературното произведение да се разглежда само като формална система“³⁹; или схващането на структурата като висше единство, притежаващо категориални свойства, които са чужди на отделните му части и създаващи структурни елементи, които „не се поддават на делене“⁴⁰. Такива схващания абстрактизират структурата като явление. Обектът на анализ остава безразличен към създаващия го културен език и се проваля в амбицията да се изгради свръхсемантичен принцип. Структурата е съобщение, което минава в код, а кодът минава в съобщение (Лотман) — в псевдоструктурните анализи кодът е равен на структурата.

Псевдоструктурната вулгаризация приравнява едно структурно равнище с цялата структура. Това е нейният синтактичен модел, отношението на знака към самия себе си. Такъв аналитичен модел е далеч от езика на културата. Подобен анализ извършва Роман Якобсон (затова той може да анализира сръбски епос, чешка средновековна литература, руски епос, стихотворение на Ботев или метонимичен принцип в прозата на поета Пастернак). Но Якобсон има съзнанието, че анализира именно синтактично равнище. При Леви-Строс описанието на парадигмите на мита е и антропология, и социологическо, и историческо познание не защото са описани с езика, който създава тези парадигми, а защото анализират и самия този език на културата. Оттук идва и стремежът на Гремас да съедини синхронния структурен анализ с диахронен анализ, както и теоретическите постулати на Лотман за единство на текстова и извънтекстова структура в художественото произведение.

Художествената структура формализира съдържанието и семантизира формата. Формалната организация е структура, но не е структурата на произведението. Двете структури се отнасят като част и цяло: в такъв случай дори формалната организация е съдържателна. Лотмановото прецизиране на двойното отношение код—съобщение подсказва, че структура не е нито семантизираната форма, нито формализираното съдържание. Тя е техният синтез и динамика.

Структурата е цяло, но и част в същото време. Тя не е затворено, а отворено единство и влиза в сложни динамични взаимоотношения: като цяло — с елементите, които я съставят, и като част — с други структури, с елементите на другото по-голямо цяло.

ЕДИНСТВО НА ТЕКСТОВИ И ИЗВЪНТЕКСТОВИ СТРУКТУРИ. ТРИ СЕМИОТИЧЕСКИ РАВНИЩА НА ЗНАКА

Чарлз Морис, един от основоположниците на семиотиката, разкри три подразделения (branches) на семиотичния процес и ги нарече синтактичен, семантичен и прагматичен. Синтактичният модел е изучаване на отношението на знака към себе си независимо от отношението му към обекта и към тълкувателя.⁴¹ Семиотиката се занимава с отношението на знака към означеното (to their designata) (с. 35). Прагматиката се занимава с отношението на знака към създателя и тълкувателя (двете понятия: interpreter). „Знаците имат за тълкувател жив организъм и затова можем да кажем, че се занимават с органически аспекти на семиотичното (biotic aspects of semiosis), което ще рече, с всички психологически, биологически и социални феномени, които се срещат във функционирането на знака“ (с. 43). Това делене се възприе от семиотиката и може да се срещне във всяка строго научна или популярна книга по тази наука.

Какво показва това триделене на знака?

Знакът съществува цялостно, „пълнокръвно“ не на едно равнище: било синтактическо (в традиционен превод: формално), било семантическо (какво значи дадена творба), било прагматическо (каква психологическа, социална и въобще културна среда го поражда и възприема и какъв смисъл добива творбата от това). Но всяко от тези равнища предлага частично тълкуване на цялото, разкрива само елементи от неговото битие. Елементите на знака са толкова обемни, че всяко от подразделенията на семиотиката в наше време се обособи в отделна наука (особено в логиката). При анализ на семиозиса семиотиката не иска да допусне слабостите на други школи, които наблягат върху едно или друго изречение и тяхното съперничество свежда анализа до това, че аспектите на цялостния процес се вземат като негово обяснение: едно заблуждение, което особено често се среща в естетическия критицизъм.⁴²

Семиозисът или извличането на цялостното значение (не само на неговия семантически аспект) е йерархизиране на отделните равнища. Ч. Морис твърди, че „семантиката предполага синтактиката, но се извлича (abstracts) от прагматиката“ (с. 35). Главното в структурно-семиотичния подход е извличането на значението като смисъл на семиозиса.⁴³

Семиотика и семиология са синонимни думи. Те се разграничават само, така да се каже, географски: русите и англоамериканците предпочитат „семиотика“, французите и немците — „семиология“. Има и мнение, че семиотика и семиология се различават помежду си като термини.⁴⁴ Тръгнала от две различни линии (от една страна — логика и американска позитивистична философия, от друга — езикознание: Пиер де Куртене и Фердинанд де Сосюр), тя стигна до обща теория за знаковете, която иска да даде и някакъв ключ за разглеждане на социалните и духовните явления. Що се отнася до художественото явление (особено до словесното), всеки семиотик цитира Сосюр, безспорно най-големия авторитет в началото на семиотическата наука.

Семиотиката „тръгна“ от революционизиращото теоретическо положение на Сосюр за езика (langue) като обща структура и речта (parole) като неин вариант, индивидуална и неуточнима проява. Езикът според Сосюр е единно цяло, цяло в себе си, принцип на класификация и структуриране. Той не съвпада с понятието речева дейност изобщо, езикът е само определена част — наистина най-важната — на речта. Той е социален продукт, сума от необходими условности, приети от колектива, за да се осигури реализация, функциониране на способността за речева дейност, съществуваща у всеки носител на езика. „Взета като цяло, речта е многообразна и разнородна; протичайки едновременно в редица области, бидейки едновременно физическа, физиологическа и психическа, тя покрай това се отнася и към сферата на индивидуалното, и към сферата на социалното; речта не можем да отнесем определено към нито една категория от явления на човешкия живот, тъй като не е известно по какъв начин от всичко това може да се извлече единство.“⁴⁵ Речта принадлежи на индивидуалното битие, езикът — на социалното битие, речта е случайното, езикът е закономерното, структурираното. Речта принадлежи на отделни групи, на отделни времена и области, на отделен човек. Оттук според големия лингвист „езикът създава единство на човешката реч, образува система от знаци със социална основа на своята постройка“. Езикознанието е „наука, която разглежда знаците в рамките на социалния живот и такава наука би била част от социалната психология, следователно и от общата психология; ние бихме я нарекли семиология“. Езиковите знаци са част от общия социално-духовен живот, а езикознанието е само част от социално-духовните науки. Това, което открива семиологията, принадлежи по този начин на една голяма и неопределена област в общността на човешките отношения (с. 53—54).

Семиологията в представата на швейцарския учен е наука, която социализира езиковите знаци, и от тясно езикови явления (както позитивистично ги разглеждаше лингвистиката през миналия век) ги превръща в средоточие на социална информация.

Именно двуделението *langue-parole* и тезисът за лингвистиката като част от обща социална наука даде мощен тласък на езикознанието, превърна го в средище на систематизиращите днес науки. В този ред е уместно да споменем някои от породените по-късно двуединства, с които съвременната семиотика работи активно върху проблемите на художествената цялост: език — реч, структура — вариант, парадигма — синтагма, денотация — конотация, система — синтагма, метафора — метонимия и пр. На част от тези и на други двойки се спира по-подробно Ролан Барт в „Елементи на семиологията“.

След това развитие на семиотиката към множественост от оперативни двойки първоначалното Сосюрово определение на езикознанието като част от семиологията получи при Барт рисковано, но вероятно плодно обръщане: „Лингвистиката не е част, дори не е подчертана част от общата наука на знаците, обратно, семиологията е част от лингвистиката: и то онази част, която би поела големите единици на значенията; само по този начин може да се осъществяват изследванията, които са актуални в антропологията, социологията, психологията и стилистиката във връзка с понятието значение.“⁴⁶ Откъснато от семиотическия му контекст, това твърдение би предизвикало много възражения.⁴⁷

Тълкуването на лингвистиката като социална (не само лингвистическа) система от знаци придава на това твърдение и културоведски смисъл.

Този „универсалистичен“ възглед на семиотиката и структурализма прави възможно разглеждането на едно знаково единство като изоморфен показател на особеностите на други знакови системи (или онова, което с традиционна терминология се нарича „характеристика на времето“). Според Лотман структурните закони на дадено художествено произведение са структурни закони на културата в цялост.⁴⁸ Семиотическият подход към естетичното е от значение не само за естетичното. Той може да се използва в определяне на отношението на изкуството към всички области на човешката дейност и култура.

Ако Аристотел внася в своята теория за жанра понятието „език на културата“ (изискването на фабулно движение в трагедията от щастие към нещастие) — и затова тя е ограничена във времето, за което се отнася, — то и знаково-структурният анализ на художествената цялост от минала епоха може и е длъжен да сведе в аналитична схема общия културен знак на епохата.

По всеобщо признание прагматиката е най-слабо застъпена наука в семиотиката. А тя е най-активна в семиозиса — това бе постулирано още от Морис. Прагматическото равнище е активно спрямо подвижната и променливата цялост на системата. Не е безразлично (според Жан Старобински) как прочитаме даден текст — дали като историци, социолози, психолози, изследователи или просто като любители на чистата красота. Всеки отделен прочит променя целостта в резултат на конфронтацията, призовава нов контекст, по друг начин извършва члененето, сред което се вярства друг принцип на съотношение.⁴⁹ В тези думи се вижда какво огромно значение се отдава на прагматическото равнище. Един нов или един различен прочит на художествено произведение е и различно единство на произведението със средата — това не остава без последици, то променя и елементи, и тяхното членене в цялото на творбата.

СТРУКТУРАТА КАТО ОТНОШЕНИЕ НА СТАРИ И НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРИНЦИПИ

В този проблем „най-откровено“ се отразява динамичността на цялото. Художествената структура е нестабилно равновесие. Тя е разноресенно единство. Никога не се гради от принципи, породени само от една епоха и отразяващи само тази епоха.

Известно е, че проблемите на художествеността като деавтоматизиращ принцип са изложени подробно от ОПОЯЗ, но само на формална основа. Техните търсения продължи Пражкия структурален кръжок и особено Ян Мукаровичовски: неговите възгледи и досега са авторитетни в тази област.

Художественото произведение според Мукаровичовски (разбира се, не само според него) се възприема само на фона на автоматизиран канон. По отношение на него художествената цялост е деавтоматизираща; организирано в структурно цяло, произведението е единство на:

1. Автоматизация и деавтоматизация (актуализация). Ако в едно художествено произведение действа само един принцип, значи отсъства художествено произведение. „Актуализацията на някакъв компонент задължително се съпровожда от автоматизация на един или няколко компонента (...). Едновременната актуализация на всички компоненти е невъзможна фактически, тъй като актуализацията значи придвижване на компонента на преден план, познава се само в сравнение с нещо, което се намира на заден план, което е фон. Едновременната обща актуализация би поставила всички компоненти на едно равнище и би се превърнала в нова автоматизация.“⁵⁰

2. Конвергенция и дивергенция, наличие и отсъствие на стремеж към доминантата. „Доминантата придава на художественото произведение единство. Но това е единство, чийто характер в естетиката се нарича „единство в разнообразието“, динамично единство, в което едновременно се усещат хармония и нейно отсъствие. Конвергенцията е стремеж към доминантата, дивергенцията е съпротива на този стремеж, който се съзира в неподвижния фон на неактуализираните съставки“ (с. 412).

В този аспект трябва да се постави въпросът за оценката на художественото произведение. Тя се съдържа в структурното единство, а не във формалното единство. Ат. Натев постави въпроса, еднакво ли трябва да се оцени един криминален роман и „Престъпление и наказание“, след като и в двата случая има „структурно единство“, но пропусна много важната особеност на структурното единство — че то не е затворено в себе си цяло, че то е част от друго по-голямо цяло (с извънтекстови структури). А в такъв случай „структурното единство“ на криминалния роман, прецизно анализирано, е с ограничен обхват.

Ю. Лотман предлага и понятието „енергетичен показател“: „Може ли структурният анализ да отразява онова, което в читателското възприятие се чувства като „свежест“ и „енергия“, или обратно — като „вялост“ на художествената структура? От отговора на този въпрос в значителна степен зависи преодоляването на онова съчетание на точност в ниските равнища и импресионизъм във високите равнища, което е свойствено на много досегащи опити за структурно описание на художествени текстове.“⁵¹ В борба с класицизма Державин се стреми да унищожи формулите, неговите изградени и все още актуални в съзнанието на читателя структури. По този начин той унищожава и себе си. Причината е, че отношението на Державин към класицизма е не диалогично. С този пример (такива в историята на изкуството има много) Лотман прави методологически извод за необходимост от вписване на текста в по-широка културна система, от внимание към сравнителната йерархия от ценности в пределите на културния тип. „За да бъде значимо разрушението на една или друга структурна сис-

тема, тя трябва да притежава в рамките на даден културен тип висока ценност. Конфликтът между двете художествени системи може да бъде източник на художествено значение само в случай, че инерцията, която предшества възприемането на текста, и фонът, на който тя съществува, е още достатъчно активна, съхранява висока културна ценност в очите на аудиторията. Именно тази ценност на опроверганата система придава на опровергаващата признак на сила. Новаторските текстове се отличават от епигонските именно с това, че последните (...) избират за противник вече дискредитирани идейни и художествени системи“ (с. 481). В зависимост от това, каква структура се разрушава и се напомня в динамично-лабилната художествена система, се определя „енергичният показател“. Този показател определя:

синхронната динамика като диахронна динамика, като развитие и взаимно опровергаване на ценности във времето;

художественото произведение като културна динамика и като носител на културен език, която може да се определи само със собствената му мярка.

Всяка странична мярка е налагане на чужд критерий върху художественото произведение. Тя руши връзките на текстовете и извънтекстовата структура. Средновековното произведение, оценено с днешен критерий, се превръща или в „абстрактно-плоскостно“, или в „реалистично“ според наличие или отсъствие на „земност“ в изображението. Примитивите стават „художествено произведение“. Ренесансът в едни представи е еталон за художественост, в други е обезценен и т. н.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ТЕКСТА

Първа глава

¹ С термина „художествено произведение“ ще си служа малко по-особено. С него няма да обозначавам само отделна творба. „Художествено произведение“ е всяко построено, функциониращо и възприето творение по законите на художествеността, на измислицата цяло — от отрязък на творба до създаденото от цяла епоха. То отразява усилия за единство, подчинени само на естетическата функция. Друг подтик за създаване на цяло — практически, ритуален, магически — не твори „художествено произведение“ независимо от елементите на художественост. Примитивите са цялостен културен комплекс, който не е художествено произведение, не функционира естетически. Тази (теоретична може би) функция на примитивите е актуализирана днес, изведена е на пръв план, след като другите функции (ритуална, магическа, практическа) са отпаднали. Обратно: ако едно „художествено произведение“ се поднесе на човек от този културен комплекс, той ще остане или равнодушен, или ще измени функцията му. (Естетическата от преден план ще отиде на заден.) Случаят с Бетховеновата Девета симфония, прозвучала експериментално край селището на едно африканско племе, е крайно показателен. Хората паднали на колена и започнали да се молят — естетическата функция се превърнала в магическа. „Художествено произведение“ е не само построено, но и възприетото по законите на естетическата функция цяло. (Бетховеновата симфония в горния случай не е „художествено произведение“.) В една творба естетическата функция е неизменно единна. Но тя може да бъде единна и в много творби, в цяло направление, в една епоха и в сродни епохи. Тя е „моделно-конструираща“, нейната последница е „художественото произведение“, организирано като единна система от признаци.

² Г. Фр. Хегел. Естетика. С., 1967, с. 60 и сл.

³ Вж. повече подробности у Е. Дмитриев. Диалектика форми и содержания в информативных процессах. Минск, 1973.

⁴ O. Walzel. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Neubabelsberg. Berlin, 1923.

⁵ R. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa. 1966, s. 333—334.

⁶ Th. Lipps. *Asthetik. Psychologie des Schönen in der Kunst*. Hamburg — Leipzig. 1903.

⁷ C. Ducas. *The Philosophy of art*. Dover publications. New York. 1966, p. 202.

⁸ V. Volkelt. *System der Aesthetik*. München. 1905, S. 24.

⁹ Н. Гей. Искусство слова. М., 1967, с. 203.

¹⁰ Т. Павлов. Обща теория на изкуството. С., 1938, с. 338.

¹¹ Двуетностното „форма—съдържание“ се среща и у теоретици с друга методологическа настройка. Т. Елиът говори за литературен критерий и литературна величина. Величината не може да се определи само с критерия, макар че природата на литературата се определя само от него (Т. Е. I i o t. *Essays. Ancient and Modern*. New York, 1936, p. 93). Я. Мукаржовски твърди, че темата на художественото произведение е висше мерило за съдържанието му (Я. М у к а р ж о в с к и й. *Литературный язык и поэтический язык*. — В: Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М., 1967, с. 414). А според съветския структуралист Ю. Лотман „естетически може да се възприема само текстът, а не правилата на неговото построение“ (Ю. Л о т м а н. О двух моделях коммуникации во вторичных моделирующих системах. Труды по знаковым системам. Вып. 181, т. II. Тарту, 1965, с. 239).

¹² Н. Чичерин. Идеи и стиль. М., 1968, с. 46.

¹³ R. Jakobson. *Question de poetique*. Paris, 1933. — В: *Postscriptum. Pamientnik literacki*, LXV, 2/1974, s. 310.

¹⁴ Н. Фортунатов. Ритм художественной прозы. — *Время, ритм, пространство в литературе и искусстве*. Л., 1974, с. 176.

¹⁵ R. Ingarden. *Das literarische Kunstwerk*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1960, S. 26.

¹⁶ Към принципа на изоморфността се обръщат и други учени. Е. Шайгер се занимава с т. нар. херменевтивен шикъл: общото да обясни частното, частното да обясни общото. Доказателството на това е цел на науката според швейцарския учен. Стилът е „онова, в което цялостното произведение или цялостното творчество на отделен творец или на отделна епоха е единно във всички аспекти“ (E. S t a j g e r. *Die Kunst der Interpretation 2 unveränderte Auflage*. Zürich. Atlantis. 1960, S. 12). Близо до неговото схващане е В. Кайзер: „Тълкуването на една стилова черта води към категория, чиято формираща сила действа и върху свойствата на другите пластове (...). В живото художествено произведение няма изолиране на отделни части: всички форми си влияят една върху друга и постоянно си взаимодействуват“ (W. K a y s e r. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in der Literaturwissenschaft*. Bern, S. 328). В многобройните трактовки на стила ми импонираат онези, които го определят като изоморфен признак, като категория на художественото единство. Главното в стила е единството, чрез него произведението се обединява, то е по думите на Шайгер „трайното в променливото“ (*Dauernde im Wechsel*), чрез него преходното получава непреходен смисъл (цит. съч., с. 14). У нас подобна теза застъпва П. Зарев. Той писа, че стилът носи в себе си метода на твореца, изразява върху него и зависи от различни принципи разпосочени съставки на произведението, от естетическото съдържание на живота, светогледа, артистичната дарба и индивидуалната настройка, средствата на изображение, похватите. „Стилът е единство на повтарящи се елементи (...), единство и принципност на съдържание и форма“ (П. З а р е в. *Стил и художественост*. С., БП, 1958, с. 84—85). Много прецизирана постановка на понятието, свързано с понятията метод, система и направление, предложи Ю. Боров. На понятието стил той придале висока степен на категориалност, изведе го от тесните рамки на формалното му тълкуване, по-широко дори от понятията у Зарев, Шайгер и Кайзер. Изхождайки от О. Шпенглер и У. Еко, Боров нарича стила „признак на принадлежност на предмета към определена култура“ (Ю. Б о р о в. *Искусство интерпретации и оценки* (Грамматика чтения художественного текста). Рукопись, с. 89. — Книгата е под печат в ДИ „Наука и изкуство“). Шпенглер разбира стила като цялостност и общност на разнородни прояви, които са присъщи на единия организъм на културата. Стилът е единен конструктивен признак на организация. У Боров „стилът е не форма, не съдържание, даже не и тяхното единство. Всички опити да се обхване стилът чрез тези категории не дадоха плодотворни резултати, тъй като стилът съществува „свърх“ тях и даже в известен смисъл „над“ тях. Той не зависи от тях, те зависят от него. Стилът се отнася така към формата и съдържанието, както се отнасят в организма неговите „форми“ (цвят на очи и коси и очертание на фигура) и „съдържание“ (котка, заек, човек) към генния набор в клетката“ (с. 92—93). Стилът е представител на цялото във всяка част, „изразен модел на онзи облик на света, който се запечатва в дадена култура“. Той е един п о р а ж д а щ м о д е л, избирателна способност на културата. Стилът съществува преди цялото, преди обектът да се осъществи. В него има нещо интуитивно, подсъзнателно. Така в този „генеративен модел“ на стила се вижда неговата висока степен на категориалност. Спрямо метода той се отнася като нещо „по-консервативно“ към нещо „по-новаторско“. Методът е насочен към разширяване опита на отношенията, стилът — към съхраняване на придобитото. Понятието стил на съветския естетик е близко или даже се покрива с нашето понятие модел, за което понятие ще стане въпрос в другите раздели.

¹⁷ Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 76.

¹⁸ Цит. по N. Schiwy. *Der französische Strukturalismus*. Rowohlt. München. 1960, S. 175—176.

¹⁹ Ю. Лотман. Заметки о структуре художественного текста. Труды по знаковым системам. Вып. 284, т. 5, 1971, с. 383.

²⁰ А. Чудаков. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях писателей). — Славянские литературы. 7 международный съезд славистов. Варшава, 1973.

²¹ L. Spranger. Wilhelm von Humboldt. Berlin. 1909, S. 332.

²² Теория литературы. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 18.

²³ А. Натев. Изкуствоведение и литературознание. С., 1969, с. 70. В свъхъшането на Натев „структурният принцип“ се свежда до похват (макар и изведен от формалния му смисъл) — една традиционна употреба на понятието. Както ще видим, това понятие „структура“ и съответно „структурен принцип“ имат друг смисъл, различен от този на понятието в структурно-системната поетика. Затова критиката на структурния принцип като формалистичен няма нищо общо с критиката на понятието на структурализма.

²⁴ О. Фрейденберг. Поетика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936, с. 5.

²⁵ G. Genette. Structuralisme et critique littéraire. Essais. Paris, 1966. — Pamientnik literacki, r. LXV, 2, s. 279.

²⁶ C. Levi-Strauss. Antropologia strukturalna. PIW. Warszawa. 1970, s. 300.

²⁷ R. Jakobson, C. Levi-Strauss. „Le Chats“ de Baudelaire. Scetuka interpretacii. Ossopl. Wyd. Wrocław, 1977, s. 77.

²⁸ G. Dorffles. Der Kitsch. Studio Wasmuth. Tübingen. 1960, S. 68—70.

²⁹ Б. Богданов. Една „модерна“ епоха в границите на античността. — Съвременник, 1974, бр. 3, с. 495.

³⁰ И. Славов. Кичът. С., 1977, с. 144.

³¹ Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970, с. 144.

³² Към структурализма не може да се причисли една голяма група изкуствоведи, които Леви-Строс нарича догматични ортодоксали, фантастични структуралисти. Техните възгледи и тълкувания са плод на големия шум около структурализма, обслужваха този шум и мода. За тях, а те са преобладаващо мнозинство, е характерен формалистичният подход.

³³ Е. Мелетинский. Клод Леви-Стросс. Только этнология? — Вопросы литературы, 1971, бр. 4, с. 117.

³⁴ На въпроса, вижда ли приложение на структурализма в литературната критика, Леви-Строс отговаря: „В много литературнокритически работи, които се позовават на структурализма, не успях да видя никакъв структурен метод (...). Не разбирам как може да се изучава едно произведение в структурален аспект, без предварително да се осигури информация, която може да даде на интерпретатора историята, филологията, биографията на твореца“ (разр. м.) (Интервю в „Летр франсез“ от 17. I. 1968). Леви-Строс не приема позата на методологически откривател, която му вменяха неговите поклонници. Той се отказва и от претенцията етнологията да заеме мястото на философията, което е характерно за неговите запалени последователи в пристъп на увлечение. Напротив, той нееднократно е подчертавал, че структурализмът не е нова философия и предупреждава да не се търси в този метод ключ за всички крепости.

³⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Собрание сочинений. Т. 46, с. 470.

³⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Изд. 5, т. 27, с. 195—196.

³⁷ Б. Богданов. Аристотеловата „Поетика“, трагедията и някои съвременни проблеми. — Литературна мисъл, 1974, бр. 5, с. 80—81.

³⁸ L. A. Mes. Structuralism, Language and Literature. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. New York. Fall 73, p. 91.

³⁹ M. Dufrenne. Aesthetique et philosophie. Paris, 1967, p. 132.

⁴⁰ Й. Вахек. Лингвистический словарь пражской школы. М., 1964, Пер. с чешского, с. 219.

⁴¹ Ch. Morris. Writting on the General Theorie of Signs. Nouton. The Hague. Paris. 1971, p. 28.

⁴² Пак там, с. 430.

⁴³ Между френския и съветския структурализъм има разлики безспорни, но в този пункт (смисъл и цел на изследването) няма разлики. Ю. Лотман: „Значението възниква в онези случаи, когато имаме само две вериги-структури (цепочки-структури) и възможност за прекодировка на едната система в другата. В обичайни термини едната от тези системи може да се определи като план на изказа, другата като план на съдържанието (...). Подобно пресячане на две вериги-структури в общадвуединна точка (разр. м.) наричаме знак“ (Ю. Лотман. О проблеме значения во вторичных моделирующих системах. ТЗС. Вып. 181, т. II. Тарту, 1965). Р. Барт: „Значението може да се схване само като процес, то е акт, който свързва означаващото с означеното, акт, който произвежда знака (...). Но в свързването на означаващото и означеното семиологическият акт не се изчерпва, защото знакът добива стойност и от своите обстоятелства“ (R. Bar t. Knjizevnost, mitologija, semiologija. Nolit. B. 1971, s. 349). Ж. Пиаже сочи три етапа на структурата: цялост,

преобразуване и самоуправление. Целостта противопоставя структурата на сумата, възникнала от елементи, независими един от друг. Преобразуването отличава структурата като динамична система с двупосочни свойства, а не като статична форма. Самоуправлението отличава структурата проди всичко като отворена система. Завършеността на структурата не означава, че тя, разглеждана като структура, не може да влиза и като подструктура в по-широка структура (J. Piaget. *Le structuralisme*. Paris, 1972, p. 349).

⁴⁴ U. E. s. o. Peizaż semiotyczny. PIW. Warszawa, 1972.

⁴⁵ Ф. Соссюр. Курс общей лингвистики. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 47—48.

⁴⁶ R. V a r t. Khjizevnost, mitologija, semiologija, s. 362.

⁴⁷ Така бе и с Якобсоновото: „поетиката е част от лингвистиката“, определение, породено от словесния характер на литературата.

⁴⁸ Ю. Лотман, О двух моделях коммуникации в вторичных моделирующих системах. ТЗС. Тарту, Вып. 181, т. II, 1965, с. 241.

⁴⁹ J. S t a r o b i n s k y. Uwagi o strukturalismie. — Pamiętnik literacki, r. LXV, z. 3, s. 272.

⁵⁰ Я. Мукаржовский. Цит. съч., с. 410.

⁵¹ Ю. Лотман. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста. ТЗС, вып. 284, т. 5, 1971, с. 480.