

180). Като свободен жанр феърлетонът заимства доста и от баснята, както ни показва изследването на Юлия Николова, която проследява сложното развитие на този древен жанр, влиянията върху него и достигането до оригинална българска басня.

Родствена на идеите на Холевич и Протохристов е тезата на Ил. Тодоров за възникването на българската драматургия от студията му „Диалогът като жанр в българската възрожденска литература“. Проследявайки развитието на диалога у нас и в европейската литература от античността до XIX в., авторът отхвърля хипотезата за диалога като една от началните стъпки на драматургията, както твърдят Т. Йорданович, П. Пенев, Ст. Каракостов и М. Брадистилюва-Добрева. Опирайки се на сериозни аргументи — специфика на литературния род драма и на привлечените възрожденски теории на литературата, — Ил. Тодоров убедително твърди: „Диалогът би трябвало да се разглежда като самостоятелна жанрова форма на българската възрожденска литература в рамките на ови неин дял, който днес наричаме публицистика“ (с. 228).

Студията на Р. Димчева „Начало на сатирата в българската възрожденска литература“ предизвиква специален интерес в две направления, родствени с търсенията на Арнаудов. От една страна, тя е опит да се разгледат в сравнителен аспект някои явления в балканските литератури, и което е новото, се привлича турската литература. Въпреки петковната коекзистенция на християни и турци, което ще рече и на техните литератури, досега почти е избягвано изследването на наистина слабите, но безспорно съществуващи връзки между нашата и турската литература. От друга страна, студията задълбочава и разширява знанията ни за проникването на Балканите на просвещенските идеи, на творчеството на Волтер и на противоволтерянската публицистика.

Р. Димчева свързва началото на сатирата с Неофит Бозвели, разкрива проявите на сатиричното в творчеството му и маркира влиянието му върху Раковски, Славейков и Ив. Селимски. Тактично премълчан остава въпросът за същността на сатирата — дали тя е литературен род, вид (жанр) или нещо трето, нямащо отношение към родовете и видовете. Още един мъчен въпрос, по който се спори и ще се спори.

Като цяло поместените в сборника изследвания водят до интересен извод за жанровата система на възрожденската литература. Докато белетристиката се насочва към разпадане на синкретичния тип повествование, но до Освобождението остава с няколко изключения в рамките на един жанр — повестта-биография, то публицистичните и близките до публицистиката жанрове се развиват поинтензивно. Феърлетонът, мемоарите, а, както се вижда от изследването на Светла Гюрова, и пътеписът следват развитието на европей-

ските литературни форми. Гюрова проследява изменението на жанра и открива неговия връх в пътеписните писма на Н. Геров.

Същата творба влиза в обекта за изследване на Р. Дамянова, която се спира на „Проблеми на писмата от първата половина на XIX в.“ и открива при тях „художествени еквиваленти на отделни литературни видове“ (с. 236). Епистолярната практика заедно с ораторската и подобно на журналистическата отдавна се разглежда във връзка с литературния процес, например в популярния у нас курс по история на френската литература от Г. Лансон. Неизяснен обаче е въпросът, дали това са две паралелни системи или система и подсистема. Въпрос, на който едва ли може да се отговори еднозначно поради цял ред преходни форми.

Но нерешените, мъчните от теоретичен аспект въпроси привличат литературоведа, звучат като предизвикателство, за това и тяхното присъствие е достойнство за сборника. Особено когато те са в съседство с някои неортодоксални постановки, които не липсват в рецензирания сборник и на които бе наблюдавано по-горе. Показателен е интересът към жанровия проблем, доскоро разглеждан само покрай другите, както е при Арнаудов, а и при Шишманов и Б. Пенев. Новият подход е налице, той се изразява в теоретическата задълбоченост, в умелото боравене с деликатните родови и видови категории, въпреки че теорията на литературата е още дължик при строгото дефиниране на жанровете определители.

Николай Аретов

„ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ“ от И. Ф. ВОЛКОВ
М., 1978. 263 с.

След приблизително половинвековен интерес към творческият метод в момента теорията разполага със солиден фонд от изследвания. И въпреки това нерешените проблеми не са се изчерпали. Дългогодишните наблюдения подсаказаха, че методът не се подбира в няколко дефинитивни реда¹, че категорията „творчески метод“ е многоаспектна. И всеки един аспект е еднакво необходим за цялостното и научно изясняване. Стига той да не е претенциозно едностранчив, т. е. — да е достатъчно „коректен“ към останалите. Общо взето, две са неблагоприятни, съпътстващи интерпретацията на метода: или се търси абстрактно-теоретическата „квинтесенция“ на категорията, при което дистанцията

¹ „Днес е напълно очевидно, че всякакви опити да се сублимира (методът — б. м.) в чист вид са не просто безнадеждни, но те са резултат на научно заблуждение.“ В: Мировозрение и метод. Л., 1979, с. 3.

от художествените факти става твърде голяма, или пък методът се „заземява“ дотолкова, че в националното, историческото и пр. своеобразие на фактите загубва своята категориална определеност и специфика. Първата грешка е типична за „чисто“ естетическите (естетико-философските) изследвания, в които примерите са обикновено илюстративно-доказателствен материал и поради това неспособни да разкрият исторически разнolikото съдържание на метода, а втората — за литературния историк, принуден да теоретизира, систематизирайки, различавайки възловите моменти в историко-литературния процес.

Монографията на светския теоретик И. Ф. Волков „Творческие методы и художественные системы“ притежава предимството, че умело синтезира теоретико-естетическия и историко-типологическия изследователски ракурс към проблемите на творческия метод. Независимо от евентуалните възражения (повод за критично несъгласие в отделни моменти монографията наистина предлага) необходимо е да се подчертае конструктивността на този синтез: той съсредоточава в една гледна точка най-сериозните аспекти на метода.

Преди да проследим основните моменти от труда на И. Ф. Волков, би трябвало да споменем за дългата научна „предистория“ на този труд. Повече от двадесет години И. Ф. Волков упорито, настойчиво се занимава с творческия метод, търси историко-типологическите му контури, изследва естетическата му специфика.² Но „Творческие методы и художественные системы“ не само увенчава дългогодишния изследователски усилия. Преди всичко обобщава резултатно търсенятия в тази област на теорията, извежда ги на солидно научно равнище, проправя пътя за нови търсения.

Монографията включва четири основни раздела: Определение на понятието, „Универсални“ художествени системи, Романтизм, Конкретно-исторически художествени системи на XIX и XX в. Естествено преди да пристъпим към анализ на историко-литературния процес,³ авторът се насочва към теоретическата определеност на метода в съвременните изследвания. Стратегически изходен

момент и същевременно и критичен ракурс, от който привлечените концепции се разглеждат, е последователно отстояваната от И. Ф. Волков мисъл за творчески активната, преобразуващата природа на метода. Мисълта, от която твърде много зависят наблюденията върху историко-типологическото своеобразие на метода — цел на следващите страници на монографията.

В момента почти няма учен, сериозно изкушен от проблематиката на метода, който да схваща спецификата му с а м о като творческо-изпълнителска, т. е. теоретико-емпиричната; като „производствени“ принципи, принципи на подбор, на художествена организация, на художествено изображение и т. н.⁴ преди да е потърсил обективно отражателните основания на тези принципи. Наистина „физиономията“ на метода се съдържа в конкретния художествен факт, в творбата (най-вече в идейно-съдържателните пластове на образа), но за теоретика е нужно да проследи сложния диалектически преход между „изходното познавателно-оценочно съдържание“ и познавателно-оценочното съдържание на художествения образ; да открие онова „промеждутъчно звено“ (с. 24), което оразличава отражението от отразеното, което обуславя „п р е о б р а з у в а н е т о“ (разр.м.) на изходния обективен и субективен материал в ново, качествено цяло — собствено художествено съдържание и форма“ (с. 24). Затова, преди да се насочи към конкретно-историческото своеобразие на метода, Волков последователно съсредоточава вниманието си върху онези предпоставки-основания на метода, които правят възможни принципите на художественото усвояване и възпроизвеждане на света. А те са две: обективни (предметът на изкуството) и субективни (естетико-философският мироглед на художника). Без техния анализ всяка една „формула“ на метода, така да се каже, увисва във въздуха.

Въпроса за „специфичния“ предмет на изкуството като обективен източник на метода авторът не дискутира. Отмина времето, в което той бе повод на разгорещени теоретически полемки. По-важно е да се отбележи, че Волков преодолява констатирано „очевидното“ призвание на „предмета“ за обективен методообразуващ фактор. Според учения изкуството, схванато като „разширено възпроизвеждане на непосредственото общуване на човека със света“⁵, възпроизвежда също

² Вж. Романтизм. — В: Творческий метод. М., 1960; „Фауст“ Гете и проблема художественного метода, МГУ, 1970; Романтизм как творческий метод. — В: Проблемы романтизма, вып. 2, М., 1972; Основные проблемы изучения романтизма. — В: К истории русского романтизма. М., 1973; Вопросы типологического социалистического реализма. — В: Проблемы социалистического реализма. МГУ, 1975.

³ При все че в анализа на различните типологически конкретизации на метода учения използва и материал от другите изкуства, в цялост наблюденията му имат литературно-центристка насоченост.

⁴ Доколкото съм информиран, мнения като това на Вадим Назаренко наистина са изключения. Вж. Второе солнце. М., 1972, гл. 7.

⁵ Освен като изказ мисълта на Волков, че изкуството възпроизвежда „разширено“ човешките взаимоотношения, не е нова. Хубаво е, че авторът успява да я свърже с проблемите на метода, и то не само по линията действителност — изкуство, но и по посока на активно въздействената, прагматическата

„разширено“ и самите принципи на непосредствено усвояване на живота от човека“ (с. 34). Оттук той набелязва и обективните предпоставки на метода: „принципите на художествено възпроизвеждане на света имат свой обективен първоизточник в исторически сложилата се закономерност в непосредствените отношения на хората между себе си и със света на природата“ (с. 34). Акцентуването на непосредственото общуване „на човека със света“ сполучливо отнеся специфично художествения интерес на изкуството към обществените закономерности, собствената гледна точка на изкуството към действителността.

Обикновено теорията търси другия методообразуващ фактор в естетическия идеал. И. Ф. Волков е предпочел малко по-различен подход към субективния източник на метода. Според него субективните основания на метода трябва да се търсят в обективно съществуващата, исторически възникнал „тип обществени движения, по-точно в съответстващия му тип духовно и практически усвояване на действителността“ (с. 43). С други думи, Волков схваща субективния аспект на метода не като личностно субективно, оценъчно-целово отношение на твореца, а като типологически субективно, като субективно на историческия момент. От тази гледна точка, но само от нея,⁶ е уместна забележката, която авторът прави: „Естетическият идеал на художника не бива да се разглежда непосредствено в качеството на показател за неговия творчески метод. Тук, както и във всичко останало, е важен общият принцип на художественотворческа реализация на идеала, съответстваща на общия характер на този тип обществена дейност, към която се отнася творчеството на художника“ (с. 42).

Едва сега, очертавайки обективните и субективните фактори, Волков предлага крайната комплексна формула на метода: „Това е една или друга обективно-историческа закономер-

функция на изкуството (творба-реципиент): възприемащият творбата започва да гледа света с „очите“ на метода, „заразява се“ с тези художествени принципи, на чиято основа се създава художествената реалност“ (с. 33).

⁶ Друг е въпросът, че е възможна и друга гледна точка, от която изясняването на метода, на неговия субективен „ингредиент“ би могло да начне именно от естетическия идеал: тогава, когато търсим естетико-психологическата „ферментация“, раждането на метода в конкретно индивидуално творчество, когато трябва да изясним как „работи“ методът в това творчество. Защото „съответствието на идеала на общия тип обществена дейност“, да си послужим с думите на автора, е съответствие на най-общо, типологическо равнище. То пропуска индивидуалната познавателно-оценъчна, целенасочено-избирателна активност на творческото съзнание в процеса на изграждане на художествения образ.

ност в непосредствените конкретно-чувствени отношения на човека с окръжаващия го свят, пречупена по специфично художествен начин в определен, исторически сложен се тип обществена дейност и станала основен принцип, оръдие на художественотворческото усвояване на цялото конкретно многообразие на реалната действителност“ (с. 43). Колкото и схематично да е предложеното определение, въпреки, както всяко „определение“, не може да не забележим гъвкавото, диалектически последователно проследяване пътя, по който обществено предпоставящото, социално обективното, отразяващото се, се превръща в творчески принцип (оръдие, инструмент) на изкуството. С други думи, върното обобщение за отразително-творческия характер на метода.

Тук обаче е нужно следното ретроспективно отклонение. В монографията, за която вече стана дума, „Фауст“ Гете и проблема художественото метода“, И. Ф. Волков се позоваваше на една мисъл на С. Бочаров, според него набелязваща върната посока за изясняване спецификата на метода. Ще цитирам този момент от предишната книга на учения: „Сама по себе си идеята, от която изхожда тук Бочаров, а именно, че методът „представлява пречупена в съзнанието на художника закономерност“ — самата тази идея е във висша степен значителна за решаване проблемите на метода. Но трябва да става дума именно за закономерност на обществено-историческия процес, а не за неговото конкретно съдържание, както фактически се получава у Бочаров.“

Съзнателно правя това отклонение, след като се спрях на предложената от Волков теза за същността на метода. Защото тя, независимо че е нова дума към казаното досега за метода, включва според мен имплицитно тезата на С. Бочаров (по-точно — научно перспективното в нея) и затова би трябвало да се цитира повторно. С това, подчертавам, ни най-малко искам да омаловажа плодотворното, оригиналното в гледището на И. Ф. Волков. Но не бива да се изневерява на добрата традиция — да бъдем коректни към вече стореното, изследваното, установеното. Защото наистина има неща, които биха могли да се подведат под знаменателя на „общите усилия“, на „общите успехи“, но има и други, както е в случая, чиято научна значимост ни задължава да ги споменем „над“ знаменателя.

Два съществени момента от „чисто“ теоретичния раздел на монографията задържат още вниманието. Първо, начинът, по който според Волков трябва да се анализира методът в дадено творчество (творба), и

⁷ Вж. „Фауст“ Гете...“, с. 60. Цитираната мисъл на С. Бочаров е взета от изследването му „Статия В. И. Ленина о Толстом и проблема художественото метода“. — В: Ленин и литература. М., 1963.

второ, тезата на автора за „художествената система“ като най-крупна единица на историко-литературния процес⁸.

Взглежда си за интерпретацията на метода в художествените факти Волков излага косвено, с пример от литературата на Просвещението. Срещу рецидивите на наивно-гносеологическото „пряко“ съотнасяне на художествения образ с действителността за сметка на реалното и далеч по-сложно взаимоотношение, взаимозависимост между художествено съдържание и действителност, авторът прави следната забележка: „При изучаване на художественото произведение е важно да се установи не само как в о се е отразило в него от реалната действителност, но и как то се е отразило, по какъв съдържателен принцип тази действителност творчески е усвоена от художника“ (с. 59). Т. е. казано по друг начин, при анализа трябва да се държи сметка винаги за „промеждутъчното звено“ между действителност и изкуство, за своеобразния ракурс, творчески принцип (принципи), по които литературата усвоява обективното взаимоотношение между човека и света, между обществото и отделната личност. От тази позиция ще се окаже с примера, който използва авторът, че „социалната мотивировка в образната система на „Вертер“ не се явява основополагаща, че героите на повестта се делят преди всичко не на богати и бедни, не на дворяни и бюргери, на угнетители и угнетени, а на такива, които се отнасят към другите хора по принципа на естественото чувство, и на такива, които живеят неестествено... Аристократичното общество не по това е чуждо на Вертер, че се състои от аристократи, а по това, че то повече от другите съсловия се е отделило от естественото чувство и разума, превръщайки се в общество на безсърдечни и глупави хорица...“ (с. 59). Позволих си този доста дълъг цитат, за да подчертая деликатно прокараната от Волков разграничителна линия между социалната действителност, взета в нейното историческо своеобразие, и изкуството, което я усвоява: на обективно-историческото съдържание в творбата трябва да се гледа със „сетивата“ на метода, по който художникът е възприел и отразил закономерностите в живота и мисленето на човека от дадена епоха.

За Волков понятието „художествена система“ е „основната и най-широка форма на конкретно-историческото развитие на изкуството, позволяваща с достатъчна определеност да се изследва и отношението на изкуството към другите области на обществения живот на даден етап от историческото развитие, и собствените, вътрешни закономерности и форми на художественото развитие“ (с. 68). Както сам се изразява ученият, този възглед налага преразглеждането на ред други понятия, употребявани при диахронно-типологическия разрез на художествения процес: направление, течение, школа. Като се има пред вид неустановеността на термините и

понятията в този сектор на естетиката и литературната теория, понятието „художествена система“ придобива очертанията на работното понятие. Същественото в случая е, че то наистина работи добре в стремежа на учения да обособи историко-типологическите звена на литературния процес.

Според изходната концепция на изкуството за човека и човешкия характер, според начина, по който изкуството трактува човека и света, И. Ф. Волков предлага историко-литературна развой да се раздели на три основни типологически цялости: „Универсални художествени системи“, „Романтизъм“ и „Конкретно-исторически художествени системи на XIX и XX в.“. Универсалните художествени системи ще се различават чрез типичните за всяка една от тях „такива принципи на художествено усвояване на живота, при които реалната жизнена характерност творчески се възпроизвежда като изначално зададена в своята същност от някого или от нещо (например от бога или от естествената природа) и като възможна навсякъде и винаги, т. е. във всички времена, на което и да било място, в каквато и да било обществена среда“ (с. 73). На тази основа авторът търси сходното между изкуството на Ренесанса, Класицизма и Просвещението, като три самостоятелни (т. е. исторически локализиращи) подсистеми с оразличаващи ги творчески методи, различни от методите на следващите художествени системи. Макар и мимоходом и поради това непълно, Волков не пропуска да отбележи и връзките между универсалните художествени системи и изкуството на античността и Средновековието.

Предложената от автора типология има амбициозно новаторски характер. Най-вече с това, че подлага на преоценка познатата формула: реализъм плюс съответното определение — ренесансов, просветителски, критически, социалистически⁹; че се стреми чрез анализ на „промеждутъчното звено“ (метода) да улови типологически сходното и типологически отличителното в историческия развой на литературата.

Най-силни в монографията са онези страници, в които И. Ф. Волков изследва литературата на универсалните художествени системи и литературата на романтизма. Тук най-пълно, логически убедително и аргументирано авторът успява да приложи изходната си теза за творчески метод: да проследи раждането на метода, да очертае типологическия му профил, да посочи приемото в типологически обособеното.

В рамките на рецензията е трудно да се обхванат всички интересни наблюдения, изводи, теоретически обобщения, съдържащи се в тези страници от изследването. Но има

⁸ Вж. за терминологичната неустановеност в разглеждането на реализма Историко-литературния процес. Л., 1974, (статията на Е. Н. Куприянова).

нещо, което на всяка цена би трябвало да се посочи: здравите корени на историзма в теоретико-аналитичната мисъл на учения и убедително, на практика отстояваната диалектико-материалистическа теза за относителната самостоятелност на изкуството. В същност, ако авторът успява да ни каже нещо ново и за метода, и за постъпателното развитие на литературата, то е защото постоянно, в цялата си монография се опира твърдо тъкмо на тази азбучна за марксистко-ленинската естетика истина. Тя е, така да се каже, принципният методологически ориентир в избраната от Волков сложна и трудна проблематика.

Ето един пример, който би могъл да резюмира авторския подход към всяка една от разглежданите художествени системи.

В романтизма И. Ф. Волков вижда повратен момент в развитието на изкуството. Ако от научна гледна точка в подобна мисъл няма нищо интригуващо, защото, общо взето, с това са солидарни повечето теоретични на романтизма, то в начина, по който тя е изведена, се съдържа новото, оригиналното, различното от пътя, по който обикновено се обобщава спецификата на романтизма. „Преходният характер на създадите се тогава (края на XVIII—началото на XIX в. — б. м.) обстоятелства се състоял в това, че те, разрушавайки старите, стрували се някога вечни връзки на човека с обществото, не предлагали на човешката личност други, здрави, надеждни връзки и като че ли я предоставяли на самата себе си, т. е. потапяли я в буржоазната стихия на отношенията между индивидите. На тази обществено-историческа основа, която по силата на своята неопределеност не могла да удовлетвори никого, се създад особен, романтичен тип духовно и духовно-практическо усвояване на живота, чиято основна особеност представлява разчетът на отделната личност като на самоценна сила, единствено способна да освободи себе си и другите от чуждите й жизнени обстоятелства и да утвърди друг, желан начин на живот“ (с. 147—148). Но това още не е „формулата“ на метода, а генетичната среда, която се роди специфичните за романтизма принципи, по които типичните за епохата социално-исторически конфликти, човешки характери, съдби, духовни стремежи ще оживеят в изкуството. „Романтиците възпроизвеждали типичните характери на своето време — характери, откъснали се от своите стари, феодални връзки и току-що влезли в новата, буржоазна система на отношения. Но те усвоявали тези характери по такъв начин, че разпръзв със старите условия на живот се абсолютизира л (разр.м.) от тях във видна пълна независимост на индивидуалния характер от оръжаващите го обстоятелства, във вид на абсолютна само-

ценност на отделната човешка личност“ (с. 151).

Последните две глави от изследването са посветени на конкретно-историческите художествени системи. Макар и да остава верен на избрания историко-типологически подход, новото, което предлага авторът тук, не е много. Това би могло донякъде да се обясни с натрупания през последните десетилетия огромен изследователски опит върху литературата на критическия и социалистическия реализъм. Покрай интересните допълнения към някои общоприети схващания авторът е допуснал и неточности. Неточно е твърдението на Волков, че „В основата си творчеството на всички критически реалисти има исторически прогресивно значение, тъй като най-съществена черта на това изкуство се явява отрицанието на социално-класовата затвореност на хората за ради (разр. м.) техните неантагонистически, „чисто човешки“ отношения“ (с. 203). Ако допуснем (с немалко резерви), че тъкмо това „отрицават“ големите реалисти от края и от миналия и началото на нашия век, то подобно допускане е решително невъзможно за втората част на цитираната мисъл. Защото синтактичната връзка — „заради“ — подсказва наличие на цел, която с усилие бихме приписали тотално (типологически) на критическия реализъм. Защото тази цел е вътрешно присъща не на него, а на онова изкуство, което по думите на Енгелс ще бъде проникнато от „осъзнат исторически смисъл“⁹, т. е. на социалистическия реализъм. Хубаво е все пак, че в общия контекст на авторските наблюдения тази мисъл не натежава, не снижава впечатлението от явната интерпретация на ред конкретни художествени факти.

Последните страници от труда разглеждат метода на социалистическия реализъм. В тях Волков е акцентувал върху проблема за основните вътрешнотипологически разклонения („типове творчество“) в рамките на единната по „социална основа и идеологически възгледи“ художествена система на социалистическия реализъм — проблем, който през последните години особено настойчиво привлича вниманието на теорията и литературната критика не само в Съветския съюз. Тук отново е намерила място предложената преди време от Волков теза за типологически синтез не само на стилово, но и на идейно-съдържателно равнище.

Цялостно погледната, монографията на И. Ф. Волков се налага с концептуалния си синтез на теоретико-естетическите и историко-типологическите обобщения. Образно казано, ученият успява да одухотвори творческия метод, без да нахвърни теоретико-философското своеобразие на категорията; да изведе метода от сферата на теоретическите абстракции, за да го постави там, където той е реалност — в живото историческо многообразие на конкретните художествени факти.

⁹ Вж. Маркс и Енгелс за изкуството. С., 1951, с. 138.