



ИСКРА ПАНОВА

ОКОЛО ПРОБЛЕМА ЗА СТИЛОВИЯ АНАЛИЗ

Я думаю стихами

Пушкин

Струва ни се, едва ли ще бъде преувеличено, ако кажем, че всеки, който рече да пише за стила в изкуството, изпитва гложещото чувство: а дали съм напишал и м е н и о стила? Дали съм навлязъл в собствената си тема?

Разбира се, изследователската самоувереност има степени — може някого и да не гложде това съмнение. Ала опасността, да тръгнеш не по собствено-стиловата, а по съседната, макар и успоредна ней пътека; да напишаш нещо близко до стила — може дори по-широко и по-дълбоко, но все пак не точно това, което ти трябва, — тази опасност реално съществува, независимо от това, съзнава ли я изследвачът или не: тя се обуславя преди всичко от неразработеността на въпроса и вече на второ място от личните качества на изследвача. Може би само понятието „художествен метод“ и особено въпросът за взаимоотношението между него и стила съперничат по неизясненост с понятието „стил“: не случайно стил и метод се водят ръка за ръка в естетиката като две сирачета, които все още търсят своя си дом и своите си родители.

Необходимостта от една прадварителна и елементарна методологическа изясненост, па била тя и най-скромната работна хипотеза, не щади и конкретния стилев анализ на даден автор или автори. Въпросът и тук е: к а к в о ще търсиш? И к ъ д е ще го търсиш? Т. е. въпросът е за предмета и пътя на стиловия анализ.

СТИЛОВИЯТ АНАЛИЗ В НАШАТА ПРАКТИКА

Какво показва нашата литературоведческа практика, па и не само нашата?

Най-честият случай: в края на рецензията (съответно статията или дори монографията), в няколко фрази (съответно страници или дори глави) авторът се спира върху някои особености, обикновено на композицията, отчасти на жанра и преди всичко и най-вече на езика. Тази именно част се обединява под заглавието „стил“.

Един твърде разпространен вариант на горния случай е — обемът на стиловия анализ, оттам и на понятието стил да се стесни още повече и да се сведе изключително до езика. Тази практика има още по-старо-давна традиция, особено по школко-учебникарска линия. Срещат се автори, които отиват и по-далеч — свеждат стила до особеностите на т. н. „поетичен език“, с неговите тропи и фигури, плюс строфика, ритмика, метрика и пр. при стихотворната реч. У нас това прави напр. Ст. Поп-василев. Традицията да се свежда стил до език е доста жилава и явни

следи от нея — къде като тенденция, къде като недоизяснимост или просто инерция — се срещат у повечето наши литературоведи и писатели. Тя е родила словесното клише „стил и език“ — тази неразделна двойка, единият член на която автоматически извиква другия на устата и в съзнанието ни и същевременно подпечатва, така да се каже, гласното и негласно убеждение, че област на стила е областта на езика, че стилът е аспект, качество, страна на езика и само на него.

Принципиална критика на това схващане даде акад. Тодор Павлов в статията си „Стилът на писателя“.¹

„Езиковият вариант“ на стиловия анализ има тази особеност и този недостатък в повече, че неудържимо тегли към езиковедческо, лингвистическо разбиране и разглеждане на стила. Стил се отъждествява със стилистика като лингвистическа дисциплина, в най-добрия случай с художествена стилистика — един твърде важен отрасъл на езиковедството, в който тепърва сами лингвистите има да изясняват много неща. И тъй като литературовед, който тегли към такова разбиране, обикновено сам не е лингвист, а и лингвистът обикновено не е литературовед, на практика не се получава нито литературоведчески, нито лингвистически анализ на стила в точния смисъл на думата. Най-често налице е смес от популярна лингвистика и традиционна формална поетика, в която въпросите за езикова грамотност и чистота (въпроси не дори и на стилистиката, а по-скоро на културата на езика) се редуват с описания и класификации на употребените фигури и тропи и с импресионистични оценки за писателевия език от рода на „сочен“, „ярък“, „картинен“ и т. н.

Но да продължим с най-честия случай на стилов анализ.

Разбира, се въпросът за стила може и да не се претупва на края, той може да представлява и самостоятелно изследване. Може и да не се изчерпва с неопределено изброяване на някои особености на езика, композицията, жанра, напоследък типизацията и пр. — той може да се разрасне чак до пълна „инвентаризация“ на всички що-годе по-ярки изразни средства и изобразителни похвати на дадена творба или автор. От това същността на работата не се мени: във всички тези чисто количествени варианти стилът се разбира все като неопределена сума именно от средства и похвати. Зад всички тях стои — осъзната или не, по-колеблива или по-категорична — концепцията за стила като с б о р от о с о б е н о с т и н а и з о л и р а н о в з е т а т а ф о р м а — като индивидуална комбинация от т. н. художествени средства, относително трайна, устойчива и характерна за даден автор или творба, съответно епоха или направление в изкуството.

„Влизат“ ли характерните особености на т. н. външна форма в стила на даден автор? — Безспорно, че „влизат“. Нещо повече, фактически те са не само по традиция, но и по необходимост, едва ли не най-безспорното в проблема на стила, най-осезаемото и непосредното, в което разпознаваме един автор. Те са като онези физически белези, по които с основание различаваме отделния предмет или група предмети, бележите на реално-практическото, материалното, непосредното, битие на художествената творба. На това се гради вековната традиция — да се отъждествява стилът с характерните отлики на външната форма, както

¹ Вж. Сбортник „За марксистка естетика, литературна наука и критика“. София, 1954 г., изд. БАН.

и закономерната невъзможност да ги прескочи, колчем стане дума за стил. Външната форма не може да се заобикаля при стила — заобиколим ли я, тя се превръща в съдбоносен спъни-камък за целия стилев анализ.

СТИЛЪТ — СБОР ОТ ОСОБЕНОСТИ НА ФОРМАТА И СЪДЪРЖАНИЕТО

И все пак, марксистът-литературовед или естетик храни едно така да се каже инстинктивно отвращение към подобно разбиране за стила. И това е естествено. Не е нужен особен анализ, за да изпъкне с пълна очевидност, че ако на единия му полюс стои традиционно-школското, тривиално разбиране и разглеждане на стила („такива и такива епитети, еди каква си композиция“ и пр.), то на другия му полюс — теоретическия — стои формалистичната, идеалистична и субективистична концепция за стила в изкуството като проява на произволно развиващата се художествена форма, със своите си вътрешно-абсолютни, от нищо друго независещи, иманентни ней закони. И ако едното води до учебникарска схоластика, до чисто външно, опростено-механистично разбиране на стила, до примитивна илюстративност в анализа, то другото води до метафизика и идеал зъм в разбирането и на стил, и на изкуство.

Усещайки това, съвременният литературовед, който не желае да изпадне в схоластика, още по-малко в идеализъм, ала в същото време не може да се откъсне от привичното разбиране на стила като сбор от формално-художествени белези, избира средния път: почва да ги коригира с мирогледни, с историко-социални и главно — с идейно-съдържателни моменти. Т. е. към формалните белези ние прибавяме и характерни особености на съдържанието (казано най-общо), като обединяваме едните и другите в понятието стил.

В този стремеж — да се заземли формалният подстъп към стила чрез живителния контакт със съдържанието има нещо много вярно, но и нещо невярно, досъщ както в трактовката на стила като сбор само от формални белези.

„Влизат“ ли в стила, „освен“ особеностите на езика, жанра, композицията, фабулирането и пр. още и особеностите на сюжетите и темите, на обобщаването и типизирането, на идейната насоченост, на емоционалния и образен строй на творбата? Имат ли отношение към стила авторските предпочитания към едни или други явления, герои, проблематика, характери? Е ли всичко това в дълбока връзка с метода, с мирогледа на автора? С епохата и с личността му? — Безспорно, да. Безспорно, всичко това „влиза“ в стила“ и то много надълбоко. Въпросът е — как?

Бедата е там, че колкото и да разширяваме обсега на стилевите белези, прибавяйки към особеностите на формата все по-многобройни и по-далеч и надълбоко водещи идейно-съдържателни моменти, стилът продължава да ни се изплъзва: ние пак събираме белези, а стилът не е сбор, — той е единство, органична система от връзки и зависимости. Корекцията на формата със съдържанието остава само корекция, тя не разрешава задачата. Защото последната е решена чрез събиране, а методът на събирането е порочен метод, когато трябва да се характеризира едно органично цяло, и съюзът „и“ зле говори за една формулировка, дори когато тя е повече разбиране, отколкото строга дефиниция. Каква е взаимната връзка между елементите на формата и тези на съдържанието и още по-далече — между тях и онова, което обективно, от действителността обуславя дадено съдържание и чрез него и дадена форма — това горният

метод не може да разкрие. Причинната обусловеност, функционалните връзки на стила остават извън неговия обсег.

Затова не са редки случаите, когато анализът на стила представлява неопределен сбор от наблюдения върху съдържанието и наблюдения върху формата на дадена творба или автор, на места свързани помежду си, а на места — не. Такъв анализ по същество е описание, констатация, а не разкриване на връзки, не разплитане на сложната образна тъкан на творбата, в която всичко е свързано едно с друго, едно от друго зависи и едно на друго влияе — не разкриване на определено стилово единство, чийто ключ се търси.

Как да се разкриват тези връзки и зависимости?

Някои изследвачи ги търсят, като механически пренасят в изкуството общофилософските положения за форма и съдържание. Ала подмяната на специфичните за художествения образ зависимости с тези възможно най-обща положения прави връзката между съдържанието и формата на художествената творба дотолкова обща, абстрактна, безлика, че действителното им единство увисва във въздуха. А тъй като се търси стил, и единство трябва да се установи, изследвачът се принуждава да го установява, прескачайки реалните междинни звена — да установява пряка зависимост там, дето има само косвена, сложно опосредствувана взаимна обусловеност.

Един пример ще поясни горното. Да вземем статията на проф. И. Ревякин „Езикът като елемент на литературно-художествения стил“.¹

Две са теоретичните предпоставки, от които изхожда авторът, формулирани от него още в началото на статията. Първата — че стилът е единство на съдържанието и формата. Втората — че стилът се дели на съдържание и форма.

„Стилът е единство на съдържанието и конкретизиращата го форма“, пише проф. Ревякин. И така би могло да се каже — най-малкото, стилът не противоречи на тази формула. Но какво дава тя за стиловия анализ? Практически твърде малко. Всяка художествена творба е единство на съдържание и форма, да не говорим за това, че всички явления в природата и всички продукти на човешкия ум и ръка представляват единство на форма и съдържание. Де е тук стилът? Стилът се покрива с художествена творба, в най-добрия случай с художественост. Собствено-стиловият аспект се губи в тези пределно широки рамки, особеното се разтваря в общото. И логично проф. Ревякин търси да се конкретизира, добавяйки: „Стилът се дели макар и условно на съдържание (тематика, идеен смисъл, образи и сюжети) и на форма (жанр, композиция, особености на стила и на езика)“. Но вместо веднага да потърси специфичния ъгъл, под който да пречупи и форма и съдържание, за да открие стила, авторът, обратно, механически ги разединява. Ала тази постановка така или иначе тласка изследването по линията на една еднопосочна детерминираност, при която съдържанието предписва, а формата изпълнява. Че действително така се получава показва самият анализ, с който авторът илюстрира тезите си.

Анализира се например езикът на С. Щедрин, като елемент на неговия стил. „Задачата на романа („Господа Головлъови“) е да разобличи парази-

¹ Сп. Литература в школе, кн. 3, 1951 г. Писана през 1951 г., когато съветската естетика беше на далеч по-неблагоприятен етап, естествено е тази статия да се отличава неизгодно в сравнение с редица по-съвременни публикации. Привеждаме нея, защото подобна трактовка на стила продължава да живее, особено у нас.

тизма на експлоататорските класи, да покаже икономическото и духовно разпадане на дворянството. И на тази задача писателят подчинява всички изразно-изобразителни средства, в това число и епитетите. . . Съвкупността от епитетите, които С. Щедрин употребява в „Господа Головлёви“ разкрива конкретно нагледно сатиричната насоченост на романа“. Доказателства: погледът и очите на Юдушка Головлёв Щедрин е характеризирал с епитети като маслени, гадно клепнали, криви; по същите причини на Анинка очите са трескави, а на Евпраксеюшка мътни. Времето в имението на Головлёви е гнило, пътят — почернели, облаците — тъмни, дори пролетното слънце там пече безпощадно. „С тези именно епитети, пише проф. Ревякин, Щедрин подчертава безрадостния живот в условията на дворянско-буржоазната деспотия“.

Свършено вярно: и основната тенденция на Щедрин е сатирико-изобличителна, антидворянска и антибуржоазна, и Юдушковите очи са маслени, защото Юдушка е лицемер. Но де е тук стилът? Единственият логичен извод, който може да се направи от горните примери е, че формата, респективно езикът (епитетите) са адекватни на съдържанието (респективно идейния замисъл, идейно-класовата тенденция), че следователно Щедрин умее да намира подходяща форма за своите творчески замисли. Но това съвсем не е въпрос на стил, а на талант, или ако щете на майсторство. . .

С нищо не може да се докаже, че епитетът „маслен“, с неговото конкретно и пълно идейно-емоционално звучене, с цялостната му естетическа функция в дадения контекст, се определя пряко и единствено от идейния замисъл на Щедрин. Че реалната му необходимост и незаменимост в текста — а той е необходим и незаменим, щом става дума за истинска творба на изкуството — следователно неговата органичност, следователно действителното единство в него на съдържание и форма, следователно неговата стилност — са свързани единствено и пряко с идейния замисъл. Творчеството на всеки писател дава хиляди примери за противното. При същата сатирико-изобличителна, антибуржоазна и антидворянска насоченост героят можеше да бъде охарактеризиран и с други епитети — да не говорим за това, че той изобщо можеше да бъде и друг като характер. Тук се намесват множество други фактори — междинни звена — от идейно-съдържателно, методологическо, историческо, индивидуално-творческо, композиционно, езиково и пр. естество, чиято съвкупност именно обуславя конкретното звучение и действителната необходимост на един или друг епитет, а следователно и конкретния тип единство между съдържание и форма. Проф. Ревякин обаче с един скок прескача тези звена. И затова единството, което той иска да покаже, увисва във въздуха — остава недоказано.

По същата логика проф. Ревякин установява стилового единство у Лермонтов — пак като пряка зависимост на епитети от идеен замисъл, и освен това и от художествен метод. В стила на Лермонтов, пише авторът, се съчетавали изобличително-сатиричната сила на критическия реализъм със страстния стремеж към по-добро бъдеще, с героиката на революционния романтизъм. Това положение също се доказва чрез състава на епитетите. За силата на критическия реализъм говорели епитети като срутени (врати), благовонен (дим), побелял (старец), тичащи (стада) и др.; за революционния романтизъм — горящ (поглед), чудни (битки), златен (пясък), прекрасен (свят), милващ

(лъч)... Обратно, стените на манастира, в който живее Мцири (примерите са взети все от тази поема) са м р а ч н и , килиите — д у ш н и , животът в тях — м р а ч е н и с а м о т е н , — защото „този манастир символизира самодържавния капиталистически строй на Николай I“.

Какво има тук? От една страна, пак констатацията, че формата съответствува на съдържанието — нещо, за което само можем да благодарим на Лермонтов. От друга — пак прякото и изолирано свързване на такъв конкретен елемент на формата, като езика, с един от най-общите елементи (и дори не елементи, а предпоставки) на съдържанието, като идейно-класовите позиции на автора, както и с неговия метод. Нито м р а ч е н , нито з л а т и с т сами по себе си не са критико-реалистични или романтични, изобличителни или героични. И м р а ч е н , и з л а т и с т добиват конкретното си утвърждаващо или изобличаващо, героично или критично звучене едва в конкретния контекст, като езикова плът на определен художествен образ, със своя структура и закономерности, органическа съставка на големия художествен образ — творбата. При същата идейна тенденция и същия метод, с аналогична функция можеше да бъде натоварен и други епитет. М р а ч е н или з л а т и с т добават своето художествено оправдание и се включват в стилового единство на творбата чрез конкретния художествен образ и конкретното му съчетание с другите образи, в конкретния пасаж и фраза, с нейния конкретен образно-емоционален пълнеж, интонационен строй, ритъм и пр. Защото банална истина е, че един и същи епитет звучи съвършено различно в различни стилови системи, в различни съдържателно-формални единства и съответно може да получи дори различен смислов, камо ли емоционално-експресивен пълнеж. От всичко това обаче в цитираната статия няма нито следа. Авторът знае само една зависимост, само една връзка — от съдържанието, и то взето в най-абстрактния му вид, като идейност, като класови позиции и идеен замисъл — към формата и то, обратно, взета пък откъм най-конкретната ѝ страна, откъм плътта, „дрехата“ на творбата — откъм езика. Това са почти крайните точки на широката амплитуда на единството съдържание-форма. Авторът обаче прескача тази амплитуда с един скок.

Това прескачане има и друга страна. В практиката на литературоведа то означава — да пренамериш във формата онова, което вече си намерил в съдържанието. Да констатираш за лишен път, че формата послушно е изпълнила онова, що ѝ предписва съдържанието. Получава се една своеобразна тавтология в анализа — не откриване, а преповтаряне. Самият анализ става доста безинтересна работа — откритията са направени вече в съдържанието (респективно в първата част на статията или изследването), а във формата (респективно в последната част, озаглавена „стил“) те само се повтарят. Това не е единство на форма и съдържание, а съседство на копие с оригинал. Не е диалектична взаимообусловеност със съответната противоречива диалектика между определящо и определимо, а мъртва, еднопосочна, механична детерминираност. И колкото са подалечни съотносимите елементи, колкото е по-смел (и по-безразсъден) изследователският „скок“, толкова по-рязко изпъква тази мъртва предопределеност. Литературоведческата практика и досега е пълна с подобни анализи — удвоени констатации, тавтологични паралели между идейно съдържание и език, жанр, композиция и пр. Формулата на подобни анализи е: „Авторът наистина е изразил онова, което е искал да изрази“. И затова съвсем не е случайно повсеместното „избутване на края“ на стиловите въпроси и изобщо въпросите на формата: те не са интересни нито за автор,

нищо за читател. Юдушка бил гаден — много добре, така му се пада. Само че на читателя му е чудно, защо е нужно да му се съобщава нещо, което вече сам е видял. Друг е въпросът ако Шchedрин или Лермонтов „можеха“ да употребят и други епитети, синонимни на употребените — т. е. ако изследвачът им беше „позволил“ да избират от богатата синонимика на езика. Тогава щяха да изникнат интересни въпроси — защо, при дадена „целева установка“ (Маяковски), съответно идеен замисъл, тема, сюжет, композиция, контекст, даден писател е избрал тъкмо този, а не друг епитет? На каква логика се подчинява този избор? И в каква връзка е той с другите епитети и елементи на творбата, какъв образ, как и защо изграждат те заедно? И особено — по какво така създаденото образно-словесно единство се различава от това на други сатирици, критични реалисти, революционни романтици или социалистически реалисти, поставили си аналогични задачи и творещи по същия метод? Ако за Маяковски се каже, че в „Прозаседавшияся“ е искал да изобличи бюрократизма и затова е употребил еди-каква си хипербола, а за Ботев — че с „В механата“ си е поставил за задача да разобличи лъжепатриотите и затуй им е залепил известния епитет на края — читателят ще се съгласи и пак ще му стане скучно. Ние не възразяваме, когато прочетем у Ст. Попвасилев, че Елин Пелин одухотворява природната картина и че това той постига с умело подбраните си сравнения, метафори и олицетворения. Но от това езиковото своеобразие на този писател не ни става по-ясно. Напълно ни убеждава Кръстьо Генов, когато изтъква действения диалог на Елин Пелин, или ролята на пейзажа в разказите му като фон, който отселява герои и събития било по контраст, било по съзвучие, или разкрива начина, по който типизира суровия материал от действителността. Но как и защо са тия похвати у Елин Пелин, в каква връзка помежду си, в каква връзка с целокупното му творчество? Единството и тук се изплъзва между пръстите ни, защото вътрешните му връзки остават недоразкрити.

Аналогични утвърждения *post factum*, по формулата „искал го е, затова го е употребил“, все още често заместват стиловия анализ и на композицията, жанра, сюжетиката, типизацията и пр. И тук същата еднолинейна детерминираност, която доказва горе долу, че $a = a$. А стилът, както изкуството, почва от индивидуалната мотивировка на похвата и изразното средство; мотивировката пък предполага избор, а изборът — обективна възможност и да не се избере онова, което се е избрало. И двете почиват на обективната, реално съществуващата и действуваша, но постоянно пренебрегвана и недоразбирана, относителна самостоятелност и активност на формата по отношение на съдържанието, която особено в изкуството е изключително изтъкната и съвършено специфично проявена.

Разбира се, не всички изследвачи с такава груба и непредпазлива праволинейност, както в цитираната статия, секат стила на форма и съдържание. В много (напоследък те стават все повече) случаи към анализ на стила се пристъпва по-широко, без предварителни опростявания, но и без достатъчна изясненост. Убеждението, че така или иначе стилът си е сума от формални и съдържателни белези, остава някъде зад кулисите на анализа. Често то мълком замества, по нямане на друго, необходимата все пак за всяка работа ръководна нишка. Често просто проличава в хода на изследването, без да бъде промислена или твърда установена концепция.

Неудобството в случая е, че такъв анализ стихийно тегли пък към литературен разбор от общ тип. Той се превръща в идейно-художествен

коментар на дадена творба или автор, засягащ всичко по-важно, или по-особено в сравнение с други творби или автори. Това е до известна степен литературен лов „наслука“, търсене без компас, когато в чантата на ловеца влиза може би всичко, що може да се види и опише, но често не влиза онова звено, което свързва в своеобразно и живо цяло това множество от инак вярно и тънко схванати литературни факти.

Стилът се разтваря в общата характеристика на творба, автор, епоха. Бедата не е там, че анализът се състои от наблюдения, отнасящи се ту до метод, ту до типизация, ту до сюжета, емоционален колорит, миогледни особености, език и пр. и пр. А в това, че всички тези наблюдения, първо — не са подбрани, второ — не са обединени и изтълкувани под единния аспект на стила, не са взети като стил.

МЕЖДУ МЕТОДА¹ И СТИЛА

Понякога изследвачът на стила съсредоточава наблюденията си предимно върху идейно-миогледната база на творческия процес и по-основните съдържателни моменти. Това се прави от справедливия стремеж да се избегне мъртво-формалистичния или субективистичния подход към стила, да се свърже последният с по-„базисните“, така да се каже, с по-крупните и обективно-определящи моменти в художественото творчество.

И тъй като се търси стил, т. е. търси се да се установи известна закономерна цялост в творбата или в творчеството, анализът естествено почва да гравитира около онова звено, което по-непосредно обединява и организира горните моменти — почва да гравитира около метода. Защо не около стила?

И методът, и стилът са категории на единната естетическа преработка на действителността в изкуството. И единият и другият показват как действителността се превръща в художествена творба. Разликата помежду им, струва ни се, е в това, че те характеризират различни аспекти на този единен процес.

Както много пъти е изтъквано, действителността се „пресажда“ и преработва в художниковата глава по начало досъщ както се „пресажда“ (по израза на класиците) действителността в главата на учения и изобщо на всеки мислещ, познаващ субект. Разликата е в начина на тази преработка, във формата на усвояването: логично-теоретична при научно-философското усвояване, духовно-практическа при художественото (пак по терминологията на класиците).

И тъй като художествено усвояване не съществува абстрактно като такова, а винаги в определени, исторически обусловени форми, може да се каже, че действителността в изкуството се пречупва, от една страна, през общата призма на специфично-художественото усвояване (за разлика от научното); от друга — през призмата на даден, исторически обусловен тип на художествено усвояване, на даден художествен метод, различен за различните епохи и направления, в който определящата роля се играе от обективния фактор, от потребностите и тенденциите на развитието на самата историческа действителност, на епохата, и чрез нея — на изкуството; а откъм субекта — от естетико-миогледните

¹ Въпросът за метода тук се засяга само най-общо и единствено в съпоставка със стила.

позиции и общото виждане и светоусещане на художника, сами на свой ред обусловени от епохата. По такъв начин методът, най-общо казано, израства върху принципното съотношение между художник и действителност за дадена епоха (респ. направление), между субект и обект на художественото творчество, изразява опорните точки на това съотношение. С това той непосредствено е свързан, от една страна, с познавателната същност на изкуството като „субективен образ на обективните неща“, от друга — с представата за човека — обект и субект на изкуството на дадена епоха, или ако щете — с т. н. „естетически идеал“. Той определя в главни линии художествено отразеното на фона и в сравнение с художествено отразяемото, в съотношение с него. Това значи, че той непосредно определя типа на художественото обобщение: какво и защо е видено и пресъздадено от действителността, как и защо е видоизменена тя, превръщайки се в изкуство. Едно е това съотношение и това обобщение, когато твори реалист, друго — при романтизма, трето при класицизма, социалистическия реализъм и т. н. Дали един художествен образ ще се гради върху „рисуване от натура“ или върху фантазии комбинации; дали многостранно или центрирано върху едно чувство, страст, идея; дали откъм социалната му обусловеност или откъм психологичната му завършеност и пр. и пр. — всички тези възможности и варианти на типа художествено обобщение, които са възможности и варианти по начало на историческия тип отношение обект-субект, се опосредствуват от метода и се изразяват в него.

Ясно е, че така разбиран, методът обуславя най-широко целия творчески процес и цялата художествена творба, има отношение към всички техни предпоставки, страни и моменти. Но също така е ясно, че тази обусловеност не е еднаква за всички тях: с някои методът е свързан пряко, с други връзката става косвена и по-сложна. Ясно е например, че мирогледно-естетическите позиции на художника играят голяма роля като предпоставка на метода: те са важна, понякога решаваща страна в уравнението субект-обект, което се решава в художественото творчество. Или че методът намира непосреден израз например в начините на типизиране — в своеобразните за всяка епоха в изкуството начини на проникване и изявяване същността на явленията. Но ясно е също така, че например въпросите на конкретния образно-сетивен строеж на творбата избягват някъде в периферията на неговия обсег: методът стига и до тях, но в много по-общо и сложно-опосредствувана форма. Затова се и казва, макар изразът да не е съвсем точен — че определяйки общите принципи на дадено изкуство, методът не определял конкретната форма, в която се въплъщават те.

При стила обратно, на преден план излизат закономерностите на обективизирането, на материализирането на художествения образ в материала и по законите на дадено изкуство и жанр, в въпросите на съдържателната, значимата форма, — въпреки че и стилът, както методът, засяга целия художествен процес и всички елементи, страни и предпоставки на творбата. Въпросът — как и от що е направена една художествена творба, какви са структурата и пълнежът на нейната конкретна образно-художествена тъкан, е специфичен стилъв въпрос. Анализът на стила се интересува непосредствено от връзките и закономерностите на практически съществуващия, създаващ се или създаден в думи, звукове, багри, жестове, ритми и пр. образ — творба на изкуството. Той трябва да ни покаже как специфично подбраната и видоизменена, художествено обобщена действителност е художествено предметена, обективизирана в изкуството. Затова стиловият анализ

не може да отмине конкретната сюжетика, език, композиция, авторско светоусещане и т. н.: това са формите, в които реално живее творбата, а в нея и действителност, и автор.

Разбира се, метод и стил не късат единния художествен процес и единната творба — характеризирайки различни техни аспекти, те си остават дълбоко свързани помежду си. Стилът живее в метода като възможност, чието реализиране ще се извърши в рамките именно на метода. Методът живее в „снет“ вид в стила като косвена, но толкова по-дълбока негова обусловеност, като широко, но все пак определено русло за стилите реализации. Стилът не се реализира във и независимо от метода: един тип образно-художествена структура има класицизмът, друг — романтизмът и т. н. Но и методът не е метод за създаване на абстрактни образи, неопределени видения — емоции, принадлежащи само на съзнанието на художника или на образно-мислещия субект. Обратната трактовка — не само на метода, но и на всеки въпрос в изкуството — е извор на маса дълбоко вкоренени грешки в естетиката. Методът — доколкото е художествен метод — има работа с художествени творби, т. е. с образи покрай другото и естетически определени, естетически обективизирани в конкретни произведения на изкуството. Тази особеност пронизва целия художествен образ и целия творчески процес, във всичките им аспекти и всичките им моменти, и методът не съществува във и независимо от нея. Но всяка категория в изкуството осветлява един или друг аспект от общото и неразлъчно художествено единство и съобразно с това има свое ядро от въпроси, свой център, свое съдържание — свои относителни и все пак качествени граници. Затова стилът не е просто индивидуализиран метод, нито методът — проста абстракция, екстракт от редица индивидуални стилове; стил и метод не са две степени на еднолинейно конкретизиране или абстрахиране на едно и също явление. Те не се отнасят помежду си както вид към род във формалната логика — както понякога се рисува взаимоотношението им в някои учебници. С това можем да се съгласим, ако приемем, че съществуват само индивидуални стилове и само общи, за направлението или епохата, методи. Но историческата практика на изкуството не говори в полза на такова разграничаване на периметрите. Между метод и стил има качествена разлика, обусловена от различното им съдържание. При метода въпросите на художествената структура на творбата, особено на „материалната“ ѝ структура отиват на заден план, независимо дали става дума за индивидуално-творчески метод или за метод на направление, респективно епоха в изкуството — те са сякаш скрити, дълбоко погребани в него. Обратно — целият комплекс от връзки, отношения и зависимости на цялостната образно-художествена структура на творбата излиза наяве при стила. Стилът се изразява непосредствено, пълно и специфично тъкмо в начина, по който действителността се обективизира в художествена творба, в материала и по законите на дадено изкуство и жанр. Стилът изразява специфично реализираното в материал — осъществено и овеществено по законите на красотата художниково виждане, художников образ на света. Затова за стил и стилов анализ може да се говори от оня момент, от който на цялата творба, съответно художествения процес ведно с техните обективни и субективни източници и предпоставки, се погледне през призмата на тяхната образно-естетическа, „материална“ структура.

Едно бегло съпоставяне — как се третира творбата от гледна точка на метода и как от гледна точка на стила — може да проиллюстрира

разграничаването им. Някои автори твърдят (по принцип това гледище е обосновано от Г. Павлов, напоследък и в книгата му за метода на социалистическия реализъм), че методът изразява закономерностите на организацията на художествените образи. По същество така го определя например и С. Бочаров в превъзходната си, задълбочено и тънко написана статия: „Лениновите статии за Толстой и проблемът за художествения метод“.¹ „Художественото съзнание, пише С. Бочаров, което отразява обективната закономерност, я преработва в своя мисъл, трансформира я в оръдие за изследване на живота, в метод за познание“. Затова методът е „откристализираната в логиката на съзнанието обективна логика на реалната действителност“ . . . „закономерността, по която образният запас, който съществува в съзнанието на художника, се организира в образна мисъл“. Но това не е организация в смисъл на композиция, в смисъл на строеж и сглобяване на образите така да се каже във времето и пространството на творбата. Това е организация на образите в смисъл на вътрешната им логика, вътрешния им смисъл, съпоставени с логиката на действителността, от една страна, и на авторовото съзнание, от друга. Това е разкриване вътре в отделния образ (напр. на Наташа, на княз Андрей и др.) както прави това С. Бочаров, и в цялостното развитие и преплитане на образите, тенденциите на епохата, видяна през очите на Толстой, — разкриване и разтълкуване на толстоевското „сцепление на мислите.“ Това толстоевско сцепление на мислите, разбира се, че се отразява върху „материалната“, конкретна организация на образите в творбата, на техния строеж и разположение — сюжетни, композиционни, езикови и пр. Но те не се изчерпват с него. За разкриването на тяхната закономерност в нейната пълнота и специфика не стига логиката на метода, не стига „откристализираната в логика на съзнанието обективна логика на действителността.“ Те изискват по-други инструменти за анализ, налагат да се приключи изследването в по-друга плоскост — тази на формата и оттам на стила.

Какво става при стиловия анализ? При стиловия анализ цялата художествена творба, съответно целия художествен процес, както и и да ги делим на форма и съдържание с възможните им спорни или безспорни разновидности и подразделения (например на вътрешна форма и външна форма — Хегел) застават пред нас своеобразно „претворени“, представят ни се в своеобразен разрез. Светът на обективните явления става свят на изкуството. Лицето става тип, характер, образ, по определен начин и от определен материал построен, с определено съдържание изпълнен, в определена идейно-емоционална тоналност зазвучал. Природата става пейзаж, събитието — сюжет, също така с определена идейност, емоционален заряд, образна структура, естетическо въздействие и пр., а всичко става език, става словесен образ. Живият къс от света със своите явления и закономерности се превръща в жива художествена творба, с нейните съставки и закономерности, отношения и категории. Това не е огледален образ на света, мъртва черупка на мъртво отражение. Това си е жив художествен организъм, вътре в който трудно и съвършено условно може да се разграничи по елементи — „по графи“ — съдържание от форма. Такова разграничение е правомерно и допустимо в рамките на условността, когато изучаваме творбата от гледна точка на изразни средства, до известна степен на майсторство, но не и когато я изучаваме

¹ Сп „Вопросы литературы“, кн. 5, 1958.

от гледна точка на стил. Т. е. тъкмо обратното на онова, което прави проф. Ревякин. А това значи — цялата творба в живота ѝ, неповторимо и по своеобразен, ней присъщ начин организирано единство на съдържание и форма — да разгледаме като естетически обективизирана, минала в качествено друга форма, специфически трансформирана действителност, като специфично естетически и човешки-индивидуално предметна действителност. И тогава, ако трябва да я подведем под съотношението съдържание — форма (а трябва, тъй като изкуството е отражение, субективен образ на обективните неща), то трябва и цялата творба да разгледаме като форма по отношение на действителността. Стил има там, където има отношение на израз и изразено, всякъде, където се поставя не само въпросът какво, но и как (по израза на Енгелс), въпросът за начина, формата на съществуване на нещата. Цялата творба от гледна точка на стила представлява съдържателна форма, значима форма. Този именно аспект — аспектът на оформянето, на изразяването, на обективизирането ни е нужен, когато търсим да хванем стила. Защото той обединява и то специфически, т.е. с оглед на поставената задача, привично разсичаната единна плът на художествената творба, като в същото време я поставя под оня ъгъл, на онази плоскост, върху която единствено може да се реши задачата, тъй като побира в себе си максималния брой страни и съставки и ги организира в единна система от връзки и зависимости, като ги пречупва през една призма — тази на оформяването.

Самите художници се изразяват твърде точно в това отношение, когато говорят как пишат. Като майстори професионалисти, те моментално „превеждат“ категориите на действителността, своите наблюдения, своя образен запас в категории на изкуството, мислят на езика на занаята си. Елин Пелин например казва в своята беседа с писателите, че героите са му били нужни, за да му „изиграели сюжета“. Наглед страноформалистично заявление от страна на заклетия реалист Елин Пелин. А то си е твърде характерна и твърде съществена особеност на Елин Пелиновия начин да вижда и да предметява естетически своите наблюдения, необходимо и органически свързана с цялостната естетическа структура на творчеството му. Или — че за него е важен преди всичко „краят“, че му е нужно още в началото да знае как ще завърши, какво ще стане, с какво ще се разреши сюжетно-тематичното хрумване: пак своеобразна — естетическа и индивидуално-творческа — трансформация в художниковото съзнание: това, което в живота е събитие, съдба, в мирогледа — идея, разбиране, в литературата става „край“, „развързка“, става сюжетно-композиционна категория. Но не празна структура, не мъртва черупка, а конкретно разрешение на конкретен и характерен за Елин Пелин конфликт. Формата заживява, тя става непосредствена действителност на живо съдържание, става съдържателна, значима форма.

Така отново опираме до оня въпрос, който е от принципиална важност за стила и стиловия анализ — до въпроса за художествената форма, до нейното действително значение и роля в изкуството.

Без съмнение една от основните причини за неразработеността на проблема за стила се крие в неразбързането и подценяването на художествената форма в най-широкия смисъл на това понятие. В това отношение нашата литературоведческа мисъл все още рядко отива по-далече от абстрактното позоваване на най-общите положения за съдържание и форма, при това изтълкувани и приложени еднопосочно — по линия само на примата на съдържанието и в духа на един примитивен детерминизъм. Затова и живото тяло на художествената творба неминуемо увисва във въздуха като мъртъв придатък към едно абстрактно съдържание, а не като жива структура, жива тъкан на живо, предметно, реално цяло. В нашите литературоведчески изследвания аспектът форма-съдържание все още нерядко влиза било с мъка, било частично-случайно, така да се каже, през задната врата, а не през вратата, която му се полага, по силата на реално-обективното му значение и смисъл.

В практиката на изкуството обаче, в творческата практика на самите художници, формата отдавна е влязла. Собствено казано, изобщо не е имало нужда да влиза, защото си е била винаги там.

„Аз мисля в (чрез) стихове“, казва Пушкин в едно от своите писма. За Чайковски светът звучи — той го възприема в музикални тонове, затова го и възпроизвежда в тях. Маяковски всичко възприето превръща в стихотворни „заготовки“ (запасявания)¹ — в думи, ритми, рими — в словесно-ритмични образи, а творческият процес у него непосредствено започва с оня могъщ „тътен“, който носи в себе си основния ритъм, а оттам и основния емоционален тон на раждащото се стихотворение. За разлика от Маяковски и в известна полемика с него, непосреден тласък на творческия процес у Твардовски (поне в случая, който той сам привежда) дава изразителната, богата по мисъл и багра, по поетични асоциации дума (вж. разказа му как е написана главата „Переправа“ от „Василий Теркин“)². За друг поет — а може да се допусне, че и за един и същи поет при различни случаи — този тласък може да се даде от друг някой елемент на бъдещата образно-словесна тъкан на творбата: това зависи както от индивидуалната творческа природа на отделния художник, така и от вида изкуство, от жанра и пр. Защото, ако поетът „чува“-преживява, то живописецът например „вижда“-преживява образното зърно на бъдещата си творба. Известно е заявлението на Суриков, че образният замисъл на „Болярката Морозова“ му хрумнал, когато зърнал една черна врана върху белия сняг — т. е. когато цветовият, живописният ефект черно-бяло изведнъж очертал основния колоритен и композиционен възел на картината. Разбира се, тук има елементи и на парадокс, и на анекдот, и на ефектна сентенция, — разбира се, далеч не само до черно-белия контраст се свежда замисълът на „Болярката Морозова“. Но не това е важното за нас в случая. Важна е основната мисъл, която е искал да подчертае Суриков. За нашия Елин Пелин например първичен тласък на творческия процес обикновено дава дадена ситуация — житейска случка, която се превръща в сюжетен възел на разказ, носи в себе си сюжетно-композиционното му зърно и като такава веднага задвижва, организира

¹ „Всяка среща, всяка форма, всяко събитие при всички условия поетът разглежда (преценява) само като материал за словесно оформяне“ — Маяковски, сб. „О писателском труде“ — „Как делать стихи.“

² Вж. същия сборник „О писателском труде“ — „Как был написан Василий Теркин“, стр. 50.

всички по-рано натрупани поетични „запаси“: път, изобщо твърде характерен за белетриста и особено за майстора на късия разказ (тук ясно проличава ролята на жанра).

Примерите могат да се умножават и разнообразяват до безкрай. Особено интересно и ценно би било да се проследи този процес в различните изкуства и жанрове — да се открият различните му отсенки и вариации в тях. Кое е общото и принципно важното у всички тях обаче? Това, че материалът, от който се тъче, както казва Горки, художественият образ—думите, ритмите, багрите, тоновете — необходимо, активно и винаги присъствува „вътре“ в художниковата мисъл и закономерностите на естетическото материализиране, обективизиране, опредметяване действуват през всички етапи на творческия процес, от най-ранния до последния; че художествената форма е неделима от художественото мислене: тя е непосредна действителност на художествената мисъл не по-малко (а в известен смисъл, като се има предвид спецификата на изкуството — дори „повече“), отколкото езикът е непосредна действителност на мисълта изобщо. Фактите показват, че работата над т. н. форма не е хронологически определен етап в творческия процес (това е много пъти изтъквано, особено напоследък): „Оттук дотук идея, представа, емоция, оттук нататък — тяхното въплъщаване“. А вътрешно-присъща отлика, същностна особеност, качество на художественото мислене. Художникът нито възприема, нито възпроизвежда действителността вън от материала на своето изкуство и неговите закономерности. Това е толкова безспорно като факт и принципно-важно като свойство, качество, атрибут на художественото мислене, колкото и фактът, че художникът не възприема и не възпроизвежда действителността вън и независимо от своята личност, от своята субективност — от своя мироглед, метод, класовост, темперамент, специфична насоченост на таланта.

И най-далечните му идейно-емоционални „запасявния“ са — по начало, по принцип! — също така оформени, както и завършената творба: разликата помежду им не е абсолютна, а относителна, разлика по степен, по количество. Материалът от действителността — събития, хора, разговори, впечатления, преживявания, размисли, природни картини — който храни изкуството, се отсложва в „хранилищата на художниковия череп“ вече специфично оформен в една или друга степен. Т. е. първо — той е съответно подбран, претърпял е цял един първичен, още неустановен твърдо и подлежащ по-нататък на все по-строга пресяване подбор, с оглед възможностите и изискванията не само от мирогледен, идеен или лично-творчески характер, но и с оглед изискванията и възможностите на вида изкуство и на жанра, в чиито рамки този материал ще бъде естетически пресъздаден: едни образни съставки, т. е. едни страни и явления от неизчерпаемата действителност предпочита литературата, други — балетът; едни епопеята, други — сатирата. И, второ, той е вече съответно оформен, претърпял едно първично, още далеч неустановено и неоткристализирало словесно, живописно и пр. оформяне, подлежащо на все по-строга пресяване и шлифовка, пак с оглед изискванията и възможностите и на съответния вид изкуство и жанр. Между другото, това непрестанно оформяне в материала и по законите на дадено изкуство представлява само израз и оръдие на непрестанното идейно-емоционално задълбочаване, уточняване, съзряване на художествения образ. То е просто форма на съще-

ствуване на художниковата и художествената мисъл: художникът „мисли в материал“, както казват някои естетици, повтаряйки крилатия израз, чийто автор, както изглежда, е С. Образцов. И не може да не „мисли в материал“. Защото покрай всичко друго, художественото мислене е такова мислене, което има за цел да излепи художествен образ, което насочва и регулира създаването на художествена т в о р б а — на осезаемо, предметно произведение на дадено изкуство.

Оттук и особената, изключителната чувствителност на художника към езика на неговото изкуство: на поета към словото, на графика към линията, на скулптора към обеми и плоскости — една нужна и сериозна тема, която чака своята марксистка разработка.

Тук е мястото още веднъж да подчертаем, че т. н. „мислене в материал“ далеч не изчерпва особеностите на художественото мислене като цяло: то дава п ъ л н о т о му качество само в органично единство с другите му страни или особености. Но когато става дума за стил — а такъв е случаят сега — необходимо е да се помни и да се изхожда тъкмо от факта, че мисленето на художника не е само образно-емоционално, идейно-мирогледно, типизиращо и пр., а е преди всичко мислене на майстор, който п р а в и стих, л е п и статуя, п и ш е картина.

Защо?

Защото трябва също така да помним (а ние по-охотно забравяме), че изкуството е не само специфично о т р а ж е н и е, но преди всичко специфично в ъ з п р о и з в е ж д а н е на действителността. Следователно не само мислен, фантазен образ, но художествена творба, не само факт на съзнанието, но човешка практика. Не само духовен акт, но акт на труда. Задачата му е естетически да о п р е д м е т и, по израза на Маркс, човешкото виждане на света, човешкото знание и отношение към него. И тази задача, тази цел, която присъствува в главата на художника, насочва „като закон“ (пак по израза на Маркс) целия процес на художественото усвояване на действителността, слага своя печат върху всичките му страни, етапи, особености. Тя е като фокус, в който се пресичат всички закономерности на особената човешка дейност, наречена изкуство. Дълбока грешка е да бъде тя третирана като второсортен или добавъчен, външно-формален белег на изкуството: зародило се в труда, в целенасоченото изменение на материалния свят от страна на човека с оглед на неговите нужди, изкуството докрай запазва, макар и качествено изменена, кръвната си родова връзка с труда, с предметното творчество. Би могло да се каже, че в известен смисъл то си остава исторически еволюирал и своеобразно трансформиран човешки труд, със свой специфичен предмет, съдържание, форми, цели. Труд, в чийто творби проглежда действителността и говори човекът, материализира се неговото знание и отношение към нея, и следователно намира най-завършения си израз човешкото може, човешкото „творчество по законите на красотата“. То е отражение, но отражение, диалектически снето в „опредметяването“, „образ на света, явен в слово“ (ако става дума за поезия), както казва един стих.

Или, както с рядка убедителност показва това Т. Павлов още през 30-те години — художникът не само анализира и обобщава, прониквайки до същината на явленията (както прави ученият); не само вижда тази същина в богато оцветени емоционално конкретни образи (както прави всеки надарен с въображение, ум и чувствителност човек): на своите „идейно-духовно“ и „емоционално“ „наситени“, „по определена мяра

постигнати“, „типични“ и пр. образи, той придава и „естетическа реалност“. Защото „художествената идея-образ не е и не може да бъде само вътрешно-духовно дадена, а е длъжна да се въплъти, да се манифестира, да се „яви“ самата тя в конкретно-възприемаем вид, т. е. във вид на естетическа реалност“¹; защото изкуството е преди всичко творчество на естетически реалности.² От термина „естетическа реалност“ Т. Павлов — неизвестно и досега защо — се отказва през последните години. Ала от това тя не престана да бъде по-малко реална.

В пренебрегването, недоразбирането или отказа от тази коренна отлика на изкуството се крие, струва ни се, причината за не един застои в нашата естетика и литературна наука.³ Невъзможно е например реално да свържем познавателната с естетическата страна на изкуството, ако не изхождаме от природата на изкуството като духовно-практическо усвояване на действителността, за разлика от научно-теоретичното (както често и не ги свързваме, а само декларираме единството им). Невъзможно е да разберем изкуството като „творчество по законите на красотата“, ако не се опираме на дълбоката мисъл, че всяко творчество, и толкова повече изкуството, е „определяване“ на човешко духовно съдържание. Тези гениални Марксови положения — за двата вида усвояване на действителността (логико-теоретично и духовно-практическо-художествено), за човешкото творчество по законите на красотата, за практиката като определяване на човешката същност, едно от друго произтичащи и едно друго доказващи и подкрепящи се — очертават онай основа, върху която единствено може да се разгледа последователно-диалектически както спецификата на изкуството изобщо, така и тази на отделните негови страни и прояви (напр. на стила). И никаква специфика на предмета или съдържанието на изкуството, нито на формата му могат да ни помогнат, ако не тръгнем от спецификата на самата дейност изкуство като такава, от своеобразието на самия този начин на усвояване действителността, какъвто представлява изкуството. Защото и спецификата на предмета, респективно на съдържанието (а тя реално съществува), и тази на формата сами се определят от характера и спецификата на художественото усвояване на действителността. Не те му дават неговата специфика, а то тям — тяхната. И то не защото художественото мислене, художественото усвояване на действителността е някаква си иманентна, свише определена и обусловена дейност, носеща само в себе си и за себе си своите закони. А защото то се определя и опира върху определени страни на човешката практика, сама обективно обусловена от нуждите на общественото развитие и пречупеното през него природно битие (както с право винаги прибавя Т. Павлов). Нуждите на общественото развитие извикват на живот особения, художествения начин на усвояване действителността, а той, отново в съчетание и във взаимодействие с обективните свой-

¹ Т. Павлов. „Основни въпроси на естетиката“, С. 1949, БАН, стр. 269.

² Пак там, стр. 271.

³ Толкова по-радостно впечатление правят изследвания като тези в сборника „Вопросы эстетики“ (М., 1958, изд. АН), под редакцията на Г. А. Недошивин, където тази страна на естетическата специфика на изкуството е намерила, като цяло задълбочена и талантлива разработка, на първо място в статията „За естетическото усвояване на действителността“ от Вл. Тасалов — едно изследване, което може да има своите недостатъци и отделни грешки, но на което не може да се оспори вярната по начало постановка на въпроса, завидната последователност и творческата смелост.

ства и възможности на действителността, налага своя специфичен печат и върху предмета, и върху съдържанието, и върху формата на изкуството.

Разбира се, това са въпроси, далеч надхвърлящи възможностите и рамките на настоящата статия. За нас в случая е важна само *п о с т а н о в к а т а* на въпроса, защото тя може да постави на местата им редица въпроси и едва ли не на първо място между тях — въпроса за стила. А го поставя на място, защото поставя на мястото му и въпроса за художествената форма.

И найстина, щом изкуството е усвояване на действителността чрез естетическо предметяване на човешкото, исторически и обществено обусловено виждане (познание и оценка) на света, щом то е духовно-сетивно възпроизвеждане на действителността по законите на красотата — то оформянето, материализирането, обективизирането на това виждане по законите на дадено изкуство органически се включва в художественото усвояване, става вътрешна закономерност на художественото мислене, същностен аспект на човешкото художествено творчество. При такова — и само при такова принципно схващане за изкуството формата престава да бъде нещо допълнително към съдържанието, нещо вторично, повече или по-малко механично прикачено към него. Само така тя става негова закономерност (да си спомним Хегел-Ленин: „формата е съществена“) — става действително „структура на съдържанието“. Тогава именно това общеприето определение на формата като структура, организация на съдържанието намира своето оправдание и формата става с основание съдържателна.

Иначе нейната съдържателност си остава само декларация, твърдение без достатъчна база под себе си, както си остава твърдение и единството на форма и съдържание. Сакраменталната му формула е: формата „не само“ се определя от съдържанието, „но и“ влияе върху него, тя е „не само“ пасивна, „но и“ активна, художественият образ има „не само“ познавателно, „но и“ естетическо значение, „не е само“ съдържание, „но и“ форма, и пр. и пр. Все същата връзка „но и“, казана или подразбирана, която нищо не може да свърже, а само съпоставя, а понякога и противопоставя. Вярно, формата е активна; вярно, тя е органична. Но защо? — пита се читателят. И откъде иде това прословуто „но и“ в нашите формулировки? Защо да е „но“ — защо ние, искайки уж да подчертаем единство — противопоставяме? Изтъквайки органичност — прибавяме? Явно, нещо куца в традиционната формула, построена върху механично съпоставяне и притовопоставяне, върху събиране и изваждане на белези и свойства — а не върху тяхното взаимоотношаване и взаимно обосноваване. Докато формата не намери своето жизнено оправдание и не обоснове своята активност в самата природа на изкуството като особен начин на усвояване действителността, като „преди всичко творчество на естетически реалности“, като отражение чрез предметяване и предметяване чрез отражение — дотогава тя все ще увисва във въздуха, между нея и съдържанието все няма да има мост, а ще има подчиняване, поглъщане на формата от съдържанието и обратно — на съдържанието от формата (кое какво ще погълне зависи от естетическите позиции на художника и изследвача). Дотогава ние ще продължаваме да третираме художествения образ — бил той словесен, музикален, архитектурен и т. н. — така или иначе единствено като факт на съзнанието, с всичките отрицателни последици на подобна трактовка по линия на субективизма и психологизма, от една страна (прекрасно показано в споменатия труд на

Т. Павлов), на илюстративността и вулгаризаторството — от друга. Ще продължаваме да изпитваме присъщата ни непобедима, мрачна, у мнозина дори страстна подозрителност към формата и към всичко свързано с нея — например към стила; да поставяме фактически под съмнение нейната и неговата съдържателност, оттам — и значението им, оттам и да „избутваме на края“ анализа им. Няма да можем да хванем художествения образ в неговото реално единство — сградата ни все още остава недо-строена, анализът ни — недоизкаран, синтезът ни — недопостигнат. И, най-после, няма да можем да говорим и за цялостна идейно-художествена, естетическа система на дадена творба, направление или епоха, следователно и за стил.

ЗА СЕТИВНАТА ОПРЕДЕЛЕНОСТ НА ИЗКУСТВОТО]

Колко надълбоко слиза коренът на активното взаимодействие между форма и съдържание показва, между другото, и ролята на сетивото, на сетивността в изкуството.

„Ясно, че ч о в е ш к о т о око възприема и се наслаждава по-иначе, отколкото грубото нечовешко око, ч о в е ш к о т о ухо — по-иначе, отколкото грубото, неразвито ухо и т. н.“ — пише Маркс в онова известно място на своите „Философско-икономически ръкописи“, където анализира природата на човешкия труд, на човешкото производство и практика. Същевременно „Окото възприема предмета по-иначе, отколкото ухото, и предметът на окото е по-друг от предмета на ухото“, добавя Маркс.

Всяко духовно-практическо усвояване на действителността от обществения човек е двустранен процес. Определено предметявайки в производството своята собствена същност, човек насища и обекта на своя труд с човешко съдържание, прави го изразител на човешка творческа способност, прави го свой предмет: „Производството създава обект за субекта“. От друга страна, обаче, произвеждайки, усвоявайки действителността чрез и във труда, общественият човек изгражда себе си, развива способностите си, обогатява своята човешка същност: „Обектът създава своя субект“. В този двустранен практическо-духовен процес, в който предметът твори човека и човекът — предмета, сетивата вземат най-активно участие — без тях е немислима която и да е било предметно-творческа дейност“ „... не само в мисленето, но и с всичките си сетива човек утвърждава себе си в предметния свят“ (Маркс, пак там). И съобразно с двойката природа на творческия процес, и сетивата играят същата двойка роля — да творят и да бъдат творени, да въздействуват и сами да бъдат обект на въздействие. От една страна, човешкият труд, включително и творчеството по законите на красотата, включително и неговата висша проява — изкуството, непрекъснато градят обогатяват, диференцират сетивата, насищайки ги с все по-сложно и по-дълбоко човешко (обществено) съдържание. Затова именно човешките — очовечените очи и уши виждат и слушат по-различно от нечовешките, неочовечените очи и уши. Заслужава пътят да се отбележи, че тук Маркс непрекъснато свързва труд с изкуство: така, говорейки за очовечаването на сетивата, той говори за сетива, които могат да се наслаждават, за музикално ухо, за око, което схваща красотата на формите: едно непрекъснато напомняне градивния, предметно-творческия характер на художественото усвояване на света.

От друга страна върви обратният процес — от сетивото към човешкото съзнание. Сетивата не са просто тръби, които всичко пропускат, по които текат аморфно и недиференцирано въздействията на външния свят. Начинът на сношаване с действителността, видът сетивна връзка със света определено влияе върху възприятието: дадено сетиво възприема даден кръг страни и явления от неизчерпаемата действителност, захранва човешкото съзнание с определена по съдържание храна в определена форма. Следователно по определен начин и твори, формира, гради определена „човешка същностна сила“. И затова, когато човек на свой ред трябва да опредмети тази своя, по определен сетивен път захранена и формирана същност, той не може да не я опредмети по същия сетивен път, с неговите средства и форми, в които я е получил. Така че човешката творческа способност не е безлика по отношение на сетивата, не е абстрактна способност изобщо — тя е сетивно определена. „Моят предмет, пише Маркс, може да бъде само утвърждение на една от моите същностни сили. . . защото смисълът на който и да е било предмет за мене (той има смисъл само за съответното му сетиво) се простира само дотам, докъдето се простира моето сетиво“.¹ Така сетивото, чертаейки границите на предмета — произведение на човешкия труд, чертае и границите на човешкия смисъл, на човешката творческа същностна сила, които са овеществени в него. Или, още по-силно: „Своеобразието на всяка същностна сила — това е именно нейната своеобразна същност, следователно и своеобразният начин на нейното опредметяване, нейно предметно действително живо битие.“¹ Начина на опредметяване — а в случая това е сетивният път на опредметяване — Маркс органически свързва със същността на човешката творческа способност. Така че сетивната определеност прониква дълбоко в човешката творческа способност, става съпричастна на нейната същност. В човешкото творчество, включително в художествено творчество, няма творческа способност изобщо, в абстракция, няма и човешка същност изобщо: на практика, те са „толкова“, колкото са сетивно-предметните пътища на тяхното формиране в човека и утвърждаване в предмета.

Точно така, както на практика не съществува художествено усвояване на действителността изобщо, а толкова изкуства, колкото са сетивно-предметните пътища на художествено възприемане и художествено опредметяване. Дадено човешко сетиво лежи в основата на дадено изкуство и дава най-първичната, най-далечната „оформеност“ на човешката творческа дейност — „първото“ взаимодействие между форма и съдържание в художественото взаимодействие между човек и действителност. Колкото по се усложнява и диференцира взаимодействието между човек и природа, между субект и обект, съответно човешкото предметно творчество, толкова по-сложна и по-богата става предметно-сетивната определеност на последното, докато се стигне до нейната роля и функция в изкуството — до ролята на ухото и окото у музиканта и живописеца, съответно на тона в музиката и баграта в живописата, с цялата сложна съвкупност от закономерности на тяхната изразителност и съдържателност. Както формиращото въздействие на сетивото прониква до същността на възприятието и представата и оттам до същността на човешката творческа способ-

¹ К. М. навсякъде

ност, така то прониква до същността на художественото мислене, става структура на неговото съдържание, закономерност на художественото творчество. Образът на света, който се предметява в художествена творба, е винаги съответно — слухово, зрително, словесно и пр. оформен, подбран по съдържание и изграден по форма и по закономерностите на дадена сетивност. Затова в основата на дележа на художественото усвояване на света по видове изкуства лежи сетивният белег, лежи все по-очовеченото, все по-богато, по-тънко отселяващо и по-точно отразяващо и възсъздаващо човешко сетиво. Обикновено търсим спецификата на изкуството в изобщо конкретния характер на художествения образ, а забравяме, че той може да си остане и само мислен конкретен образ, само емоционално конкретен и т. н. — да не се реализира като предмет-образ, създаден по законите на красотата, да не стане изкуство. Затова именно композиторът не само възпроизвежда, но и възприема света в звукове, поетът мисли в стихове, а живописецът — в цветово-линеарни съотношения — затова художниците изобщо „мислят в материал“ — защото творят в него.

Както се каза, тази първа и генерална структурно-формална, сетивно-материална отлика на изкуството прониква дълбоко именно в неговото съдържание. Достатъчно е да се припомни фактът, че не всеки обект се поддава еднакво на пресъздаване от всяко изкуство, т. е. може да стане предмет или съдържание на всякакъв вид художествена творба в слово, в тон и пр.: не с всичките си страни неизчерпаемата действителност влиза чрез всяко човешко сетиво във всеки вид художествено мислене, затова и не всичките ѝ страни могат да бъдат възсъздадени в произведение на всеки вид или жанр изкуство. Винаги ще търпи неуспех един балет, ако например председатели в ботуши трябва да танцуват на палци, а балерините да правят пируети, носейки плакати за преизпълнението на държавните доставки.¹ Тук няма да има „просто“ обличане на подходящ сюжет в неподходяща форма, тук грешката не ще бъде в подбора на „изразните средства“ — тъй да се каже, вместо едни взели други; а самият предмет на художествено отразяване и по-нататък — самият замисъл, съдържание, сюжет, така както са взети и както са осмислени художествено няма да могат да се отразят в балета: защото ще са конципирани „видени“ литературно, а после преведени на езика на балета. А предмет или сюжет, мислени в материала и по законите на литературата, не могат да се обективизират в материала на балета — този вид изкуство не може нито да поеме, нито да каже всичко онова, което така хубаво в случая поемат и казват литературата или киното.

Ето колко надълбоко — досъщ в самия корен на изкуството и на изкуствата — лежат проявите на съотношението форма-съдържание и по-специално активното обратно въздействие на формата върху съдържанието, в частност на така наречената „външна“ (а всъщност дълбоко „вътрешна“) материална форма.

Характерно е, че пак тук лежат и корените на стиловата определеност. Не случайно тя е така тясно свързана с вида изкуство и с неговата родова и жанрова определеност. Няма стил въвн от тях. Механичното смесване на предмета и изразните средства на различните изкуства и жанрове е безпогрешен признак и за безстилие: еkleктиката разлага всяка единна естетическа система.

¹ Вж. О. Берггольц „Един несполучлив балет и неговите неканени защитници“, „Литературная газета“, бр. 143, 3. XII. 1953.

Тази дължка екскурзия из предметно-творческия характер на изкуството, из неговата предметно-сетивна определеност и спецификата на художественото „мислене в материал“ ни дава основания да погледнем с по-голямо „доверие“ изобщо на формата в изкуството. Да видим в нея нещо много по-съществено от средство за онагледяване на идеи и фантазни образи, нещо много по-богато от проста черупка на съдържанието. Да я видим в истинската ѝ и действителна съдържателност в нейната значимост, в нейната функционалност — действително форма-структура на съдържанието.

И наистина, правилно проведеният, функционалният, би могло да се каже, анализ на художествената форма дава изключително много. Тръгвайки от образно-материалната, предметна тъкан на творбата, той прониква последователно през съдържателния ѝ пълнеж във всичките му звена и форми и стига до най-основните — индивидуални, социално-исторически, класово-политически, народностни, мироследно-методологически извори и предпоставки на творбата — като ги свързва здраво и специфично в едно цяло. Класически пример за такъв анализ на формата, за неговите действителни възможности и характер представлява всеизвестната статия на Маяковски „Как да се правят стихове“. Едва ли има статия по-тясно професионална, повече статия „за занаята“, за „правенето“, по-„формалистична“ по тема от нея: в центъра ѝ като непосредствен обект на анализа стои само формата — езикът, ритъмът, римата. И в същото време едва ли има по-неформален и по-неформалистичен, по-съдържателен анализ от нейния. От мекотата на л-то в „летите“ до категоричността на „социалната поръчка“ — такава е неговата амплитуда! — всичко е пределно съдържателно и пределно функционално, всичко е наситено с идея и емоция, с образ и мисъл, с класовост и партийност и всичко е строго-последователно увързано едно с друго в сложна, но ясно разчленена и точно иерархизирана система от взаимозависимости и взаимообусловености, без насилствени скокове и без лошо маскирани „дупки“. Защото приведените стихотворения са разгледани последователно под аспект оформяне, като цялостно художествено мислене — предметяване, като специфично-естетически творчески процес.

Не по-формални, нито по-формалистични са например и търсенията на един Алексей Толстой на пълноценното художествено слово, на „алмазния език“: неговите творчески мъки са колкото мъки на формата, толкова и мъки на съдържанието, те са борба за собствено слово-образ, при това за слово със свое, Алексей-Толстоевско образно съдържание — така нареченото от него „слово-жест“. Или Александър Серафимович, с неговото неотстъпно видение-спомен за ослепителния пейзаж на Кавказкото било, който мъчително намира и търси — години наред — да се насити с идейно-сюжетен пълнеж; все мъки на раждане на образа „во плотию“, на „превръщането“ на формата в съдържание. Прав е Еренбург: не интересът към формата е формализъм, а липсата на съдържание.¹

Така анализът на формата, давайки ни възможност да видим как се излепва художественият образ, възстановява достоверната картина на художественото (и художниковото) мислене в цялата му амплитуда и в

¹ Вж. съответните статии на Маяковски, Серафимович, Ал. Толстой и др. в сб. „О писателском труде“, М., СП. 1955 г.

пълната му специфика. Няма движение на творческата мисъл, което да не се запечатва в сложната тъкан на образа — тя запазва безпогрешно всичките му извивки и отсенки. И ако за древната мезозойска папрат се съди по нейния вкаменен отпечатък, то за художественото мислене се съди по живата плът на художествената творба. Затова един анализ на литературната творба във всичките ѝ без изключение компоненти и предпоставки, но взети под аспект оформяне, но взети в отношение към нейната образна материално-словесна структура, ще ни покаже художественото мислене тъкмо в оня разрез, който е нужен при анализа на стила. Защото стилът непосредно израства върху художественото мислене като мислене — предметяване, изразява тъкмо неговите особености и намира израз тъкмо в образно-материалната, словесната структура на творбата. Мисленето на майстора, който създава предмет на изкуството, е така да се каже специфичният субстрат на стила, неговата хранителна почва. Затова формата — т. е. творбата, разгледана под аспект оформяне, или ако щете значимата, съдържателната форма, е непосредният и специфичен обект на стилския анализ и разкриването на нейните връзки и зависимост — специфична задача на последния. Стилският анализ цели в последна сметка да разкрие структурата на дадено художествено мислене. А това той може да направи, опирайки се на основното качество на художествената форма — да бъде, по силата на самата същност на изкуството, носителка и хранителка на художественото мислене, живо битие на художествения образ.

Пренебрегването на всичко това излишно разводнява понятието стил, сливайки го повече или по-малко с други страни на художественото творчество.

Така например има случаи, когато стилският анализ се съсредоточава върху творбата като фантазен образ, като вътрешно-духовно отражение на действителността и отношение към нея. Такъв анализ ще бъде единен, монолитен по обект, но не ще бъде нито пълен, нито специфичен.

Струва ни се, следи от подобно разглеждане на стила се забелязват дори у изследвачи като П. Зарев, който трудно може да бъде подозиран в невнимание към художествената специфика.¹ Става дума не за статиите като цяло — безспорно най-ценното и цялостно изследване върху стила напоследък — а за постановката на въпроса за стила, за подхода към него.

Зарев не сече стила на стил на съдържанието и стил на формата, нито го свежда до набор от похвати. С основание той съсредоточава вниманието си върху цялостното индивидуално светоусещане на художника и в него намира основата, опората на стилското своеобразие у отделния автор. И, тръгвайки оттам, той развива мислите си за важността на личното своеобразие в различните негови предпоставки и прояви, и неговото значение за художественото качество, за художествеността изобщо.

Ала, търсейки стила в кръга на художниковото светоусещане, Зарев проявява склонност да разбира последното като индивидуален начин предимно на възприемане и реагиране на света от страна на художника. Художественият образ по този начин показва стремеж да се

¹ Вж. статиите му „Стил и художественост“, сп. „Литературна мисъл“, 1958 г., кн. 1, 4.

сведе до вътрешно образно-емоционално отражение на действителността, и съответно в стила органично влизат само особеностите на това именно вътрешно отражение-реакция на света. Стилът не се разглежда на базата на художественото мислене, разбираемо като мислене, което има за специфична цел да изгради предметно-сетивен образ, образ-творба на определен вид изкуство, в определен материал и определен жанр, по техните закономерности, които, дълбоко и своеобразно пречупени, са станали закономерности на самото художествено мислене. Индивидуалният художнически апарат последователно се разглежда като апарат за образно-емоционално възприемане и съответно реагиране на действителността, и далеч по-непоследователно — като апарат за нейното своеобразно духовно-практическо „удвояване“, „възпроизвеждане“ в изкуството. Коренното качество на художественото мислене — да бъде „мислене в материал“, остава в сянка. И затова всичко онова, което е така или иначе форма, и особено което е свързано с материалната структура на образа, с аспекта „определяване“ в изкуството — език, композиция, жанр, сюжетна постройка и пр. се обединява в снизходителното понятие „почерк“. Живото битие на творбата — формата — се деградира в почерк, заедно с нея — и стилът. Разделите, в които се разглеждат някои фактори откъм формата, — например трагедийната, комическата, сатиричната и пр. насоченост на таланта — стоят като допълнително прибавени към общата концепция за стила. Не им е подложена теоретична база, поне нямат същата солидна база, както „светоусещането“. Не влизат органично в концепцията за стила, защото и формата с нейните закономерности не влиза органично в т. н. „светоусещане“. Нейната органичност, нейната съдържателност, същностният ѝ характер не са показани. „Виждане“, „светоусещане“ са отделени от онова, което е „световъзпроизвеждане“ (ако може да си позволи човек такава апокалиптично словосъчетание); художественият образ като съдържание на съзнанието е отделен от художествения образ като обективно съществуващ, сетивно-възприеман предмет-творба на изкуството.

Струва ни се, Зарев дава по-скоро емоционално-психологичните, идейно-мирогледните, отчасти индивидуално-творческите и пр. предпоставки, източници на личния стил — все фактори от изключителна важност — но по-слабо навлиза в областта на собствено-стиловите реализации. С право той отстоява индивидуалното художническо възприемане — реагиране като дълбоко вътрешна, дълбоко съдържателна основа на стила: така той удря по традиционно-схоластичните или опростителските представи за стила като за нещо външно-формално, като за техника, която все се навакхва някакси. Своего „светоусещане“ обаче той не свързва с не по-малко дълбокия и съдържателен фактор — индивидуалното обективизиране на действителността в творба на изкуството — за да бъде „светоусещането“ в състояние пряко да подхрани и собствено-стилови наблюдения и обобщения.

На това се дължи според нас и фактът, че в последна сметка „стил“ остава понятие с нечетливи граници: в статиите той се почти слива с „художественост“. А колкото и закономерна да е близостта им, стил и художественост са две различни понятия и тяхното разграничаване (както винаги в науката) е предварително условие за правилното им обединяване. По същите причини стил може да се слее и с творческо своеобразие, с творчески портрет или с литературно дело изобщо: с

всичките той е тясно свързан и достатъчно е да липсва неговият специфичен белег, за да стане стилът трудно различим от тях.

Несигурна остава и границата между стил и метод. Зарев очертава отделния художник преди всичко като сложен и самобитен инструмент за художествено познаване и преживяване-осмисляне на действителността: на каква вътрешно-психологична, етична, социална, политическа, идейно-философска и пр. преработка подлага той действителността и с оглед на това — какво подбира и какво внася той в нея. Но ако трябва да обобщим тази преработка ще получим нещо, което ще стои може би по-близо до личния метод, отколкото до личния стил. Най-малкото, ще дава материал по-пряко за обобщения по линия на метода, отколкото по линия на стила. И то, подчертаваме отново — не защото тази преработка няма отношение към стила, а защото ще ѝ липсва онова пречупване, което, без да бъде едничкото в многостенната призма на изкуството, е специфичното и централното, колчем дойде ред до стилови обобщения (за изследвача) и до стилови реализации (за художника) — пречупването през формата.

МАЙСТОРСТВО, ФОРМА, СТИЛ

Достатъчно ли е обаче да проанализираме дадена творба „под аспект оформяне“, за да получим нейния стил? С други думи, покривали ли се анализът на съдържателната форма с анализа на стила? Форма със стил?

Има случаи — те стават все по-чести напоследък — когато изследването на стила гравитира около формата в широкия и хубав смисъл на това понятие, около това — как действителността е станала изкуство. Изследвачът има съзнанието, че така или иначе, вън от формата стил не може да се изследва. Но той не се задоволява да регистрира и опише многобройните ѝ съставки, т. е. не я свежда, в духа на лошата традиция, до асортимент от „изобразителни средства“. А ги свързва и обяснява със съответните им съдържателни, идейно-мирогледни, социално-исторически моменти, с школа, традиция, личност, талант и т. н. И тъй като форма заради самата форма не се изследва; и съдържателните ѝ мотивировки могат да се нижат до безкрай, ако не се организират около един център, изследвачът най-често ги подчинява на задачата — да покаже у м е н и е т о на автора да намира адекватен израз на своите художествени открития, като измери дълбочината и яркостта на обобщенията му, неговата сила на откривател и творец. С една дума, проанализирва се т. н. м а й с т о р с т в о на автора, способността му да открива факти и форми, за да превърне в художествена творба видено и преживяно.

Такъв анализ прави например Л. Якименко в статията си „Писател и стил (бележки за майсторството на М. Шолохов)“.¹ Авторът характеризира Шолоховото портретно майсторство, своеобразието на Шолоховския пейзаж, неговата функция в романа и връзката му с трудовия живот на народа и казашкия фолклор, Шолоховата словесна живопис с нейния епизъм и сочна пластичност и т. н. — и всичко това проследено в развой, от известна романтична риторичност и леки имажинистични или натуралистични навеи в началото — дан на времето — към все по-голяма простота, монументалност, психологична задълбоче-

¹ Сп. „Октябрь“, кн. 8, 1959.

ност и жизнена правдивост, успоредно с идейно-художественото съзряване на писателя.

Безспорно, налице е анализ на майсторството на един автор. Второто заглавие на статията („Бележки върху майсторството на М. Шолохов“) се оказва съвършено точно.

Е ли това същевременно и анализ на стила (както гласи първото, „главното“ заглавие)? — Едва ли, ако трябва да боравим с точни понятия.

Майсторството на един художник е нещо по-широко от неговия стил. Всяка чертица например от портрета на Григорий Мелехов е резултат на майсторство. Обусловена от авторския замисъл, от логиката на образа, от обективните свойства на словото, което ще я излепи и донесе до читателя, тя е плод на оня сложен избор на факти и форми, за който с право К. Федин казва, че от него започва изкуството и на който е способен само художникът. Но колкото и внимателно да разплитаме образната тъкан на една творба, колкото и подробно да вникваме в строежа на всяка нейна клетка, колкото и точно да установяваме художествената мотивираност на всяка мазка на майсторската четка — с това още не постигаме стила. За разлика от майсторството, стилът не се изразява във всички особености и дори постижения на автора. Стилът е единство, но не на всичките, а на основните за даден автор (а те са и характерно-самобитните, и постоянните) връзки на творбата (респ. творческия процес), сама взета като единство на съдържание и форма, като съдържателна, значима форма. Стилът обхваща възловите точки на нейния градеж, опорните греди, които носят — а не целия ѝ художествен пълнеж. Всичко в една истинска творба е органично, всичко е необходимо, всичко е изразително и съдържателно — всичко е жива значима форма, всичко е майсторство. Но не всичко е стил. Ако се окаже, че дадена особеност „откъм формата“ (например на композирането) се свързва необходимо и последователно с все по-„отдалечени“, по-„базисни“ особености; ако тя пронизва — съответно видоизменена, разбира се, — от „горе“ до „долу“, от „върха“ до „базата“ през метод и творческа индивидуалност, през цялата верига от междинни звена, цялата образна тъкан на творбата, и на всеки „етаж“ намира потвърждение, връзки, съзвучие, чак до мирогледните ѝ, историко-социални и личностни основи и предпоставки — тогава само тя може да бъде стилова особеност, да стане звено в стиловата система, да влезе в стила на автора. И обратно, „отдолу нагоре“ — ако анализът покаже, че дадена особеност „откъм съдържанието“, например от идейно-мирогледен, тематичен и пр. характер минава последователно и необходимо, пак съответно видоизменена, разбира се, през всичките пластове на творбата, за да намери връзка чак с „върхния слой“, например с език или композиция — тя също може да бъде звено в стиловата система на даден автор. Система обаче не би имало, единна функционална структура (следователно и стил) не би съществувала, ако тези „вертикални“ вериги от съдържателно-формални взаимозависимости не са същевременно свързани и помежду си. И действително, така е: една особеност на формата например не се обуславя само от съдържанието си, а и от другите особености на формата; нещо повече, от всички особености на творбата, само че в различна степен и връзка. Между другото, сложността на анализа на художественото произведение иде от сложността на вътрешните връзки на последното, които само в един пункт

биват преки, непосредствени, а във всички останали са косвени, при това с различна степен на опосредствуване. Това, което наричаме структура на художествената творба, — материален израз на структурата на художественото мислене — не е поредица от успоредни вериги, а плетка от взаимно пресичащи се зависимости от различна степен и близост. И щом една особеност резонира мощно „отгоре до долу“ и „отдолу до горе“, през всички възможни видове делене на форма и съдържание — а това значи, че тя е дълбоко същностна, дълбоко закономерна, дълбоко органична за даден автор — тя не може да не резонира — и тя действително резонира и нашир, от край до край, по цялата творба. И тогава анализът на стила няма да даде сбор от особености, изброени и описани една до друга. А единна, вътрешно споена, функционално свързана структура, чийто звена са здраво преплетени и вертикално, и хоризонтално, така че крепят целия художествен градеж на творбата (или творчеството), без да се покриват с него — така както железобетонната конструкция крепи цялата сграда, без да се покрива с нея, но и без да обезсилва необходимостта и органичността на целия останал градеж.

Ние не можем да бъдем сигурни, дали тъкмо тези особености на Шолоховото творчество, които сочи Л. Якименко, влизат в стила му. Безспорно, фолклорният елемент е налице, епизмът — също. Са ли те стилкови черти? Не е доказано. Това би било очевидно, ако изследвачът ги бе свързал с други особености на писателя в едно необходимо, органично цяло, ако ги бе показал като звена от една единна, относително завършена функционална структура, която крепи и пронизва целия Шолохов и която — ако я има и доколкото я има — изразява именно стила. На такъв анализ и обобщение те не са подложени в статията.

Или нашият Елин Пелин: той показва редица особености (на езика, композицията, диалога, пейзажа, типизацията, авторското отношение, тематиката и пр. и пр.), всички изучени и описани дори по-обстойно, отколкото аналогични черти у повечето наши класици. Стилвият анализ обаче би започнал едва оттук нататък: когато, ако и доколкото се разкрият и особено обобщят вътрешно-функционалните връзки между тези особености, за да се открие естетическият „гръбнак“ на творчеството му. Много пъти са изтъквани например ролята на диалога у Елин Пелин или своеобразието на пейзажа му. Стил ли са те? — Не знаем, докато не ни бъде показано, че диалогът или пейзажът, такива каквито са, елинпелиновски, са необходимо свързани и взаимнообусловени с елинпелиновското в композицията, в жанра, в сюжета, в езика, в метода, с мирогледните му и естетически позиции, с творческия му темперамент, с епохата му и нейните задачи и изисквания. . . . Т. е. ако се окаже, че тези форми на виждане и пресъздаване действителността у този художник са необходими звена на някаква негова цялостна идейно-художествена структура. И оттам, като се продължат съпоставките, ако се окаже, че такава единна, органична идейно-художествена структура е действително налице, действително съществува и крепи творчеството да речем на един Елин Пелин.

Защото образната тъкан на едно творчество е сложно и пъстро нещо. Даден елемент може да бъде абсолютно необходим за мястото си — да речем в даден разказ — а да не бъде такъв за дадено белетристично творчество в цялост. Една развързка може да има чисто композиционна

функция — а може корените ѝ да стигат до първоосновите на дадено творческо дело. И в двата случая тя ще бъде резултат на майсторство и обект на анализ на майсторството. Но само във втория — резултат на стила и обект на стилския анализ. Сигурно има случаи, когато Елин Пелин, условно казано, живописва по „Йовковски“ маниер: зримо-пластично и сдържано-лирично, като наблюдател, който рисува подчертано външния облик на нещата, но за да внуши косвено „душата“ им. И обратно, у Йовков може би се срещат редове, които със своя трепетен лиризм и явно авторско присъствие „вътре“ в самите неща да напомнят елинпелиновския начин на възприемане и възпроизвеждане света. Тези редове обаче са органични и необходими за определен контекст, ситуация, разказ, но не и за творческата система на двамата автори в цялост. Те са законна съставка на дадена образна тъкан, на конкретна значима форма. Но районът на техните връзки е ограничен с няколко образни пласта. Те характеризират не стила на двамата писатели, а отделни прояви на творческото им можене.

И майсторство, и стил израстват върху една обща почва — големият проблем за художествената форма, т. е. за нейната съдържателност, за нейната връзка със съдържанието. Майсторство и стил обаче изразяват различни страни на съотношението форма-съдържание в изкуството, са така да се каже негови частни случаи. Ако формата на едно художествено произведение анализираме с въпроса — **з а щ о** е дадена форма, с какво се мотивира, от какво се обуславя тя, — то при анализа на майсторството въпросът е: **а д е к в а т н а** ли е дадена форма на обуславящия я замисъл, в каква степен и защо? Ако практическият резултат от анализа на формата е, че се разкриват редица характерни особености на дадено единство на съдържание и форма, оттам — на дадено художническо мислене, то анализът на майсторството слага ударението върху уменията на художника да постигне това единство. Разликата действително не е голяма, зрителният ъгъл е изместен само с няколко градуса, за да се прецентрира изследването от „съдържателност“ към „адекватност“. Анализът на стила отива по-далеч. Опрян на резултатите от анализа и на формата и на майсторството, изхождайки от предварително изяснената откъм съдържателност и откъм творческо можене творба, той извлича основните ѝ отлики, като търси връзките помежду им, търси възлите на творбата и оттам — принципът на градежа ѝ. Стила търсим с въпроса: притежава ли творбата (съответно творчеството) единна идейно-художествена структура и каква е тя? Анализът на майсторството непрекъснато съотнася форма със съдържание, питайки се адекватни ли са, докато анализът на стила съпоставя, но за да обобщи, разчленява, но за да свърже. Отново обединявайки цялата творба под общия и единен аспект на оформянето той търси ключа на нейната неповторима цялост, за да докаже, че, има такава. Той търси **с и н т е з** и води към него.

Затова редица изследвания, замислени като изследвания върху стила, може да останат, строго погледнато, в кръга на майсторството, ако им липсва този синтез. Такова изследване може да представлява изключителна ценност с верността, дълбочината, оригиналността на наблюденията си. Но ако последните не са свързани причинно-функционално помежду си, за да ни убедят, че пред нас стои действително една единна и своеобразна творческа система, която крепи цялото творчество на изследвания автор, която е ненакърнима и незаменима в частите

си — трудно можем да повярваме, че този автор притежава стил. Въпреки всичко в такива изследвания преобладава — макар често на голяма висота проведен — описателният подход над функционално-обяснителния, ако може така да се каже. Език или типизация, сюжетика или образност, пейзаж или емоционален пълнеж са проследени и изтълкувани поотделно, сами за себе си, еднолинейно — т. е. предимно по линията на собствената им идейно-художествена обусловеност, без да се пресичат помежду си. Графично представено, получават се редица успоредни вериги от наблюдения и взаимозависимости, а не мрежа, не „плетка“, не взаимосвързан градеж. А там, където няма единна идейно-художествена структура, няма и стил, където няма синтез, няма и стилев анализ, въпреки че е налице специфичният „субстрат“ — формата. Стил не се покрива с форма или с майсторство, или с бележки и наблюдения върху маниера на писателя изобщо.

Неразграничеността между форма, майсторство и стил, без да бъде „фатална“, все пак подрива стойността на стилевия анализ. Тя го разтваря в общата връзка между форма и съдържание, слива го с способността изобщо да се направи жива и вълнуваща творба, да се даде плът на образния замисъл. Но живите и вълнуващи творби са много, а художниците със стил — все пак по-малко. Майсторство е умението да се композира, да се излепи образ, да се напиша тема, герой, характер, да се открие дума — словесен образ. Майсторство е и всичко това да се види и свърже така, че да се получи стилна творба, да се постигне стил — и може би това е върхът на поетичното майсторство. Най-трудната задача на майстора е да постигне стилово единство и своеобразие. Защото тя сменя в себе си всички отделни задачи на художника, като ги издига на по-висока степен, в ново качество. Тя свързва в едно най-„базисните“, най „от обекта“ елементи с „най-връхните“ най-„надстроечните“, най-„формалните“, най-„от субекта“. Това е единната и обединяваща стилова линия, естетическият „гръбнак“, който държи творбата. Очевидно, свойствата на това „свръхединство“ са по-особени и по-обсег, и по качество от свойствата на онова единство, каквато представлява цялата творба с целия свой естетически пълнеж, чието постигане наричаме майсторство. Да се отъждестви стил и майсторство значи да се стигне до прага на стила и да не се прекрачи през него. Стилевият анализ представлява по-високата степен в общия анализ на строежа на творбата. Качествено извисяване на обобщението и задълбочаване на анализа — това изисква стилът. Да не се стигне до стила, значи да не се завърши усвояването на творбата в най-високото ѝ обобщение, в естетическата и сърцевина, да не се д о р а з б е р е тя тъкмо в онова, което нагледно превръща нейната „двойствена“, духовно-материална, субективно-обективна природа в ненакърнимо единство. Стилът е най-дълбокият и най-ярко осезаемият показател за идейно-художественото, духовно-практическото единство на творбата. Защото изразява единството — духовно-практическото единство — на художниковото мислене, която я е създало. Това мислене не се дели на съдържание и форма, и не е сбор от съдържание и форма. А единен и своеобразен творчески процес, единна и своеобразна система от художествени асоциации, закономерно свързани помежду си. Стилевият анализ търси ключа на тази закономерност, шифърът на художниковото мислене — за да стане ясно как Пушкин мисли в стихове и как Маяковски прави своите. Не всичко в художественото мислене интересува изследвача на

стила: от неговото сложно функционално единство той избира възлите, пресечните точки — търси вътрешната му структура.

Художникът не се ражда с готово единно художествено мислене. То не се наследява, нито заема. То се постига — стил се постига. Но никога — веднаж завинаги и окончателно. Защото художественото мислене е жив творчески процес и като всеки процес — само относително устойчиво и относително променливо. Щом се постига, то се и губи. Достатъчно е да се разклати някое от звената, за да се поколебае цялата структура, а оттам — да се разпука и сградата. Живата история на изкуството дава многобройни и крайно интересни примери за подобни разколебавания и нередко крахове на стила. Т. е. за разколебавания в единството и хармонията на художественото мислене. Поучително би било да се проследи по живата тъкан на творбата (която, както няколкократно се споменава, пази и блясъка и петната на майсторовата мисъл) как един дефект например от идеен характер — авария в даден пункт на художниковото мислене — разклаща цялата художествена структура на творбата. Читателят го възприема като художествена непълноценност, често без да се и запитва на какво се дължи тя — просто не му харесва, дразни го или му звучи фалшиво. Понижена е не само идейността и жизнената правдивост на творбата. Понижено е не само майсторството — то може и да се съхрани в редица места (и тогава се казва, че писателят е добър майстор, но идейно куца). Стилът обаче винаги, непременно и неумолимо пада. Защото той не се измерва с отделните успехи и отделните неуспехи, колкото и важни да са те. А се мери с качеството на цялото, с неговата органичност, здравина и хармония, с цялостното звучене на творбата. Затова и характеристика, като тази, която К. Паустовски пътьом дава на Юго — „оркестър, който знае само едни инструменти, духовите“¹ е типично стилова характеристика. Не на метод и не на майсторство, а на стил. Защото обобщава в една великолепна метафора цялостното звучене на Юговата поезия, отразило в себе си как Юго възприема действителността, за да я пресъздаде естетически — как Юго мисли като майстор. Затова и отделните постижения на творческото можене, отделните завоевания на творческата мисъл се предават на поколенията, влизат в културното наследство като художествена традиция — един от най-мощните лостове на естетическия напредък изобщо: майсторството се учи. Стил обаче не се учи, нито се предава: органично и оригинално художествено мислене, собствено виждане на света с оглед пресъздаването му не се учи, а се постига в самостоятелния творчески опит на всеки художник. И изрази като този, че X се учи на стил от Y са най-малкото неточни. В случая се касае или за учене изобщо от примера, от творческия подвиг на Y, или за учене от отделни постижения, за използване на отделни похвати и средства. Творчески преосмислени в новата стилова система — ако ученикът я има — те ще зазвучат стилово другояче. Защото ще станат съставка на нова, друга стилова сплав, на друго единство. По редица пунктове, като се почне от проблематика и се свърши с лична емоционална нагласа на съзнанието, двама автори може да са си твърде близки, макар и разделени с векове. По стил обаче те си остават — ако действително притежават такъв — самостоятелни творци. Пример за това са у нас, между многото други, Елин Пелин и Вазов — в известни отношения ученик и учител.

¹ И тук връзката на стила с т. н. „мяра“.

² К. Паустовски й. „Золотая роза“.

Стилът на ученика обаче не може да се смеси със стила на учителя, колкото и да е учебна близостта или ученето. Стилът е преди всичко рожба на своето време, решава неговите проблеми, отговаря на неговите потребности, храни се с неговите сокове. И при стила — не само що се отнася до проблематика или идейни позиции — традицията стои на второ място. И то — пак повтаряме — тъкмо поради дълбоката съдържателност на такава една по преимущество формална категория, каквато е стилът.

Един от спъни-камъните в нашето изкуствознание и досега си остава въпросът „къде да денем формата“. Как така да процедираме, че хем да не я изключим от изследването си (защото явно без нея не може), хем така да я включим, че да не се получи форма сама за себе си, форма или форма редом със съдържанието, откъсната от него. Въпросът е — да се хване формата тъкмо в непосредната ѝ взаимоотношеност със съдържанието, формата в нейната жива функционалност. Струва ни се, че по самата си природа стилът представлява едва ли не най-удобният „teren“ за подобна операция. Няма друга категория, няма друга страна на съотношението форма-съдържание, което да е тъй подчертано, тъй ярко и категорично съдържателна, както стилът. Стилът, който търси структурата на художественото мислене, разкрива закономерностите на оформянето, без да ги откъсва или противопоставя на съдържанието, а напротив, открива ги във и чрез него — така както в художественото мислене те не са откъснати и не са противопоставени едно на друго. Затова истинският стилът не е нито формална, нито формалистична работа, „луксозно“ занимание и без което може да се мине. Едва ли има художествен анализ по-специфично естетически и по-всеобхватен по амплитуда от стилът. Прониквайки до самата естетическа сърцевина на творбата, творчеството или творческия процес, той свързва, като никой друг анализ може би, в неделимо цяло всички решаващи страни и компоненти на творбата, при това в органично, вътрешно организирано и иерархизирано функционално цяло, от край до край, — именно защото по самата си природа изразява и обхваща цялата — от край до край — амплитуда на художественото мислене от обективните ѝ предпоставки и извори, от подстъпите на дадено творчество, до крайните, връхните и окончателните му резултати. Такъв анализ не е естетска игра, а могъщ инструмент за художествено познание. При него фактът, че се изследва формата, че цялата творба се изследва под аспект оформяне, съвсем не абсолютизира формата, нито пък подценява съдържанието — защото не ги дели, а ги взима в непосредственото им единство. Напротив, стилът може да даде такъв пълен обхват тъкмо защото негов непосреден и единен обект е именно творбата — значима форма, творбата в своята специфична естетическа предметност. Единният и специфичен обект на изследване дава и дълбочината, и размаха, и единството на стилът.

Нека ни бъде позволен един парадокс. Едностранныят анализ на съдържанието (особено ако се сведе до идейно-тематичен разбор, както става често в нашата рецензентска практика) с по-голям риск може да не обхване творбата в нейната пълнота и специфика, отколкото анализът на стила. Идеино-тематичният разбор е така да се каже сам за себе си достатъчен — той върви от тема-идея към мироглед-среда-действителност и там завършва. Защото действителността е генералният и общопределител, универсалната причина на всичко в изкуството, не само на темата или идеята: по-далеч от нея анализът не може да отиде, нито

да се върне обратно в творбата. Кръгът на причинността е сключен, въпросът е изчерпан. Анализът на формата, респ. на стила, обаче не може да се ограничи със самата нея (освен ако не я провъзгласи за иманентна, но това е вече случай, който излиза извън рамките на научността и на марксизма) — формата не е достатъчна сама за себе си. Тя „автоматично“ и категорично иска своето обяснение в съдържанието. Тя не може да съществува, ако не е форма на определено съдържание, в него тя намира своето жизнено оправдание и основание. И затова анализът на формата необходимо тегли към съдържанието, състои се именно в обосноваването ѝ със съдържанието. Другояче стилев анализ, както и всеки анализ под аспект оформяне, не може да се проведе, освен като съдържателен.

Така че стиловият анализ има не само своята специфика, но и своите предимства, своята необходимост, своята незаменимост в изкуствоведческата работа. Той поставя високи и сложни изисквания пред изследвача, както е сложно и трудно дело самото изкуство. Той трябва да разкрие изкуството в един от най-своеобразните му, сложни и дълбоки аспекти. В това, до което се домогва само голямото изкуство, изкуството на големия синтез, изкуството — творец на втора действителност, което чудодейно „удвоява действителността“ и я кара да заговори с човешки глас, за човека и от негово име. Анализът на стила непрекъснато връща към най-високите критерии, напомня за тях, изисква ги, налага ги. Стил не се търси в малки творби и малки художници, там го няма. И стиловият анализ безпогрешно отсява триците от брашното, изкуство от изкуствоподобна дейност. Той максимално предпазва изследвача от естетикообразно изследване и художника от изкуствообразна продукция. И в това е като че ли най-голямата полза от него.