



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ЕСТЕТИКАТА КАТО НАУКА

(Продължение от кн. I)

IV

Знаем вече, че естетиката е частна или специална наука за изкуството. Това не само не отрича, а предполага нуждата да съществува и философия на изкуството. Философията на изкуството обаче е съставна част, раздел или аспект на философията изобщо, която изпълнява роля на най-обща теоретическа и методологическа основа по отношение на частните науки и по-специално на естетиката като частна наука. Естетиката от своя страна, като конкретизира и разработва основните философски понятия за отражението (усвоението) на света по законите на красотата, може да оказва обратно влияние върху самата философия и по-специално върху философията на изкуството. При това при определени обстоятелства естетиката като частна наука може да предизвика известни изменения и във формата на самата философия.

Знаем също, че естетиката не би могла да бъде самостоятелна наука, ако няма свой специфичен предмет на изследване и изложение. А всяка наука е система от вече постигнати знания (понятия, категории и пр.) за даден предмет или област от явления и същевременно представлява от себе си метод на движението и по-нататъшното изменение и развитие на систематизираните знания, т. е. на теорията. Наука без система от знания, т. е. без теория, е немислима като наука. Също така обаче науката е немислима като наука без метод на движението, изменението и развитието на теоретическите знания, на теоретическата система. Система, която остава неподвижна, неразвиваща се, замръзнала, неизбежно изостава от самата непрекъснато и всестранно движеща се, променяща се и развиваща се обективно-реална действителност. Но също така и метод, който разглежда движението без връзка с онова, което именно се движи и развива, не е никакъв метод, а в най-добрия случай мистично-бергсо-нианска, чисто индивидуалистическа интуиция, която няма нищо общо с интуицията в онзи смисъл, в който я разбираше например Максим Горки.

Най-сетне знаем също така и пак ще има да видим това и по-нататък, че както миогледът, така и методът на художествения творец (респективно на читателя, зрителя, слушателя) не се определят един от друг, а могат само да си влияят, като например при социалистическия реализъм миогледът може да има р е ш а в а щ о, но никога не и о п р е д е л я щ о

значение за художествения метод. Определящото значение винаги се запазва за самия обект (предмет) на изкуството, за самото обществено и пречупващото се през него природно обективно-реално битие или действителност.

Сега ние сме длъжни тъкмо тук да отбележим, че обективно-реалното обществено и пречупващото се през него природно битие определя в последна сметка и миогледа и метода на изкуството, не обаче направо, не просто, не механично, не абсолютно и метафизически. Колкото повече се изкачваме към по-висшите и по-сложни надстроечно-идеологични обществени явления, толкова повече няма място за вулгарен икономизъм, техницизъм, биологизъм и пр. Изкуството, което е едно от най-висшите и най-сложни обществени надстроечно-идеологически явления, търпи прякото и непряко и в някои случаи извънредно голямо влияние от страна на другите надстроечни идеологически явления, като например философията, морала, религията, правото, възпитанието, политиката и пр. Твърде често изкуството не се определя направо и изцяло дори от класовата борба, а от отражението на класовата борба в другите идеологични явления, например в морала, правото, възпитанието, политиката, философията и пр. В края на краищата всяко истинско, пълнокръвно и прогресивно-действено изкуство в общество, разделено на класи, отразява повече или по-малко класовата борба и обслужва по един или друг начин определена класа, респективно определена икономическа база, определени производствени отношения. По този начин изкуството се определя в края на краищата от обективно-реалното обществено и преди всичко икономическо и социално битие, но именно в края на краищата, а не механично, не пряко, не просто, не абсолютно и метафизически.

Поради всичко това истински, последователно докрай научната, т. е. марксистко-ленинската естетика, за да осветли, да изясни и да определи по-точно и по-пълно изкуството (художественото творчество и възприятие) трябва да изследва и да установи по-ясно, по-точно своя предмет в неговата същностно специфична природа, по която той се различава качествено, да речем, от предметите на разните науки, на морала, правото, религията, възпитанието, политиката, обикновената занаятчийска дейност и т. н. Във всички тези отношения обаче, за съжаление, професионалните теоретици, историци и критици на изкуството не са ни дали и досега по-значителни, по-пълни и по-убедителни изследвания и изложения, въпреки че класиците на марксизма ни завещаха основните, решаващи в случая принципиални положения на марксистическата естетика, на литературната теория, история, критика и политика. А това ще рече, че нашата научна естетика тепърва има да се занимава с всички тези въпроси, измежду които сравнително по-добре са разработени въпросите за отношението на изкуството към науката, труда и политиката. Но и в тази област резултатите все още не са особено задоволителни, за да не говорим за окончателни резултати.

Достатъчно е да се отбележи, че като се изтъква с основание огромното познавателно значение на изкуството, твърде често се забравя или се подценява фактът, че изкуството не е само или просто познание — обективно-вярно, правдиво и пр. Ако изкуството би било само или просто познание, то би станало излишно, тъй като науката изпълнява тази роля във всяко отношение не по-зле и дори в редица отношения по-добре от изкуството, особено в областта на природните и други знания. Както и друг път сме доказвали това, изкуството като изкуство трябва да ни дава

и наистина ни дава не само правдата, не просто правдата за човека, обществото и природата, а правдата-красота, или, което е все същото, красотата-правда, т. е. правдата, която е постигната по законите на красотата (Карл Маркс), а не само по законите на логичното научно мислене, макар, както също така неведнаж сме доказвали това, логичното мислене е задължително и за изкуството, което обаче не се изчерпва с него.

Но какво именно ще рече правда-красота или красота-правда? Какво именно значи усвоение (отражение и изменение) на света по законите на красотата? Тъкмо с тези въпроси съвременните професионални теоретици, историци и критици на изкуството, следователно на литературата все още недостатъчно, несистемно и непоследователно докрай са се занимавали и занимават. Но как ние ще разработим и ще развиваме по-нататък марксистко-ленинската естетика като наука, ако тъкмо на тези въпроси обръщаме все още недостатъчно, а понякога и никакво внимание, като твърде често се задоволяваме само с най-общите твърдения, че изкуството ни дава правдата за живота и че то е и трябва да бъде (в класово разделените общества) класово-партийно, революционно, възпитателно, народностно, пролетарско, интернационалистическо и пр.?

Тъкмо в това се състои една от главните задачи, които марксистко-ленинската естетика трябва правилно, цялостно и срочно да реши, ако искаме тя да бъде действително последователна докрай научна, т. е. марксистко-ленинска естетика, взета при това и като частна или специална наука, и като философия на изкуството.

Без да се спираме засега върху взаимоотношението между изкуството, морала, религията, правото, възпитанието и пр. (на тези въпроси сме се спирали неведнаж и ще имаме неведнаж пак случаи да се спираме на страниците на нашето списание), ще си позволим тук във връзка с темата на настоящата статия да отбележим съвсем накратко и в най-общи черти само следното за взаимоотношението между изкуството, труда и политиката.

Твърде често не само в работите на видни професионални теоретици и историци на изкуството (съветски, наши и др.), но дори и в официални документи, конгресни решения др. се говори, че трудът (човешката материална обществено-производствена дейност) е източникът, целта и критерият на изкуството като изкуство. Факт е, че поетите и художниците са изобразявали и възпявали труда, оръдията на труда, процесите на труда, както са изобразявали и възпявали и природните явления изобщо. Така е било досега, така ще бъде несъмнено и занапред. Значи ли обаче това, че източникът, целта и критерият на изкуството ние сме длъжни да го търсим и да го виждаме преди всичко и главно, ако не и изключително в труда, в материално-производствената дейност на хората? Явно е обаче, че ако беше така, изкуството би се оказало ненадстроечно обществено явление подобно на езика, геометрията и техниката. Изкуството и особено литературата не само може, но и трябва да изобразява човека цялостно, правдиво и целенасочено, а това ще рече, трябва да го изобразява също така и в неговите трудови процеси, в условията на обществено-материалната производствена дейност с помощта на различните оръдия на труда, при използване на различни методи и организации на труда. Нещо повече. Както неведнаж сме доказвали това по-специално другаде, редица елементи от естетическо значение, като например симетрията, хармонията, грациозността, мелодичността и пр.

са безспорно свързани с човешката трудово-производствена дейност, с човешкия труд, поради което факт е, че трудът не само може, но и трябва да бъде предмет на изкуството. Същевременно обаче изкуството като изкуство не се изчерпва с току-що поменатите естетически елементи, като при това не трябва никога да се забравя, че чувството за хармоничност, грациозност, комичност, трагичност и пр. винаги носят отпечатък на особените културни, политически, идеологически и психологически прояви, нужди и тенденции на хората в разните общественно-икономически формации, народи, класи, епохи. Ако не беше така, изкуството като изкуство би станало ненужно или в най-добрия случай би се свело към търсене и възпроизвеждане на хармоничните, мелодични, грациозни и пр. елементи в живота на хората. А всички ние знаем, че изкуството като изкуство има и много по-сложни и много по-високи задачи от общественое-идеологическо, прогресивно-културно, психологическо, възпитателно и друго значение.

С други думи изкуството може и трябва, изобразявайки художествено труда, материалните производствени процеси и задачи, да оказва съответно влияние върху хората в това отношение, да мобилизира, организира и възпитава хората в социалистическа насока. Но това е едно, а съвсем друго е да се отрича надстроечно-идеологическият характер, роля и значение на изкуството като изкуство и да се превръща то в типично ненадстроечно обществено явление подобно на езика, геометрията и техниката, чиито източници всички ние с основание търсим непосредно именно и преди всичко в труда, в общественое-производствената дейност на хората, поради което те са ненадстроечни обществени явления, нямат характер на надстроечни идеологически явления. Нашите естетически идеи, чувства, цели, вкусове и пр. в никой случай не се определят механично, направо, цялостно, изключително, абсолютно и метафизически от труда и трудово-производствените процеси. Те се определят от производствените отношения (икономическата база) и от социално-класовите отношения и борби в класово-разделените общества, като търпят същевременно голямо, а понякога и решаващо влияние от страна на останалите идеологически явления, особено на философията, морала, религията, педагогиката, политическата идеология и пр. в дадено общество или класа на определен етап или период от тяхното развитие.

Марксистко-ленинската естетика трябва да разработи, да изясни, да разреши най-сетне този извънредно важен въпрос, без да се бои, че на пътя си може да срещне автори и авторитети, които с известни свои изказвания по този въпрос не са способствували за неговото най-правилно, цялостно и последователно докрай изясняване и решение. Дори у Горки, Плеханов и други могат да се намерят известни изказвания, които отдавна очакват своята критическа преоценка, без обаче това да означава отричане правото и задължението на социалистическо-реалистическото изкуство да изобразява и възпява труда, трудовите производствени процеси на хората и по този начин да помага за тяхното трудово мобилизиране, организиране и активизиране. И тогава именно ще се види доколко са прави или неправи ония критици, които било отричат изобщо правото и задълженията на социалистическо-реалистическите писатели и художници да рисуват труда и процесите на труда в социалистическото общество, било пък оправдават писатели и художници, когато зад труда и оръдията и организацията и методите на материалното производство не търсят и не виждат живия социалистически човек, не се интересуват от вътреш-

ния психологически и идеологически живот, нужди, противоречия, стремежи и пр. на живия социалистически човек. Според нас и едните и другите грешат, но нашата марксистко-ленинска естетика все още не се е намесила по-смело и по-цялостно в този въпрос, все още не е помогнала както трябва и на авторите, и на техните критици, и на техните читатели, зрители и слушатели.

Също така особено важен и сложен, а може би още по-важен и по-сложен е и въпросът за отношението на изкуството към политиката. При това не става дума за превръщането на изкуството в обикновена публицистика, т. е. не става дума за изкуството, което влага в устата и действията на героите конюнктурни и други политически лозунги, без тези лозунги да са органично асимилирани от същите герои, без да са се превърнали в плът и кръв на тези герои, без да произтичат от техния собствен характер, психология, идеология. Ние, марксистко-ленинските теоретици и критици на изкуството, следвайки основните принципиални положения на класиците на марксизма, винаги решително сме се изказвали против грубата тенденциозност на изкуството, но никога не сме застъпвали тезата, че изкуството изобщо трябва да бъде безидейно, че то трябва да бъде аполитично, че то няма и не трябва да има за задача да мобилизира не само в общо-културно и в общо-идеологическо, но и в политическо отношение хората. Този въпрос е ясен и отдавна изчерпан още от Енгелс, а след това от Ленин и дори от Плеханов. Тук става дума за друго, а именно за това, че някои теоретици и критици на изкуството, атакувайки всяка груба тенденциозност, стигат до общия извод, че изкуството не трябва да има нищо общо с политиката, щом иска да запази природата и значението си именно на изкуство, като при това този извод се прави дори и по отношение на социалистическо-реалистическото изкуство. Подобни мнения за съжаление са изказвани неведнаж също и у нас. Без да говорим за това, че най-великите творби и в миналото, и в настоящето са били винаги и необходимо в пределна степен политически заострени и действени, но не грубо-тенденциозни, ще отбележим, че за социалистическо-реалистическото изкуство политическата му заостреност и действеноост имат особено, качествено ново значение и оправдание. С няколко думи целият въпрос се свежда в края на краищата към това, че самата наша политика има по-особени източници, характер и значение, произтичащи от самата същина на социалистическо-революционното движение и на социалистическото и комунистическо строителство. Доказано е, че в недрата на феодалното общество не само се бяха зародили, но и се родиха буржоазните производствени отношения и поради това буржоазната политическа революция имаше за своя главна задача, създавайки новата буржоазна държава, да обезпечи на капиталистическите производствени отношения нужния простор за по-нататъшното им правилно и цялостно развитие. И тъкмо така стана в действителност. Ала, тъкмо обратно, в недрата на капиталистическото, частно-собственическо по самата си природа общество, се създадоха икономически и класово-социални противоречия и същевременно известни стопански организационни форми (организацията например на тръстовете, картелите, банките, транспорта и пр.), които станаха предпоставка за създаването на нови, социалистически производствени отношения, на нов, социалистически обществен строй, но самите тези нови, социалистически производствени отношения нито се зародиха, нито се родиха в недрата на буржоазния обществен строй и станаха реалност едва след

победата на политическата революция на пролетариата — отначало в Русия, а след това в народнодемократическите страни. Поради това социалистическата политическа революция, социалистическата политика изобщо за нас по принцип неизбежно трябваше да придобие и решително придоби такова качествено-ново, извънредно голямо значение, каквото политиката до тогава в човешката история не е могла да има и фактически не е имала. Тъкмо това нейно значение не само не отслабна, а още повече се увеличи и укрепи в периода на социалистическото и комунистическо строителство, което е немислимо без социалистическата държава и комунистическата партия, т. е. без социалистическата политическа идеология и дейност.

А щом това е така, да се иска социалистическо-реалистическото изкуство да бъде аполитично е все същото, както да се иска социалистическият обществен строй и човек да не бъдат социалистически, да не се борят за победата на социалистическата революция и комунизма, т. е. да се изравнят в най-добрия случай с буржоазното общество и буржоазния и дребнобуржоазния човек, с неговата реакционна или ограничено-демократическа и пасивно-пацифистическа идеология и психология. Но тогава какво социалистическо-реалистическо изкуство може да бъде създадено, какви социалистическо-реалистически културни, идеологически и други задачи то би могло да решава?

Отговорът е ясен. Недопустимо е във всяко отношение поради грубата политическа тенденциозност да се отрича или подценява дълбоката социалистическо-комунистическа, политическа заостреност и действителност на социалистическо-реалистическото изкуство. Допуснем ли това, то ще престане да бъде социалистическо-реалистическо изкуство и никакви негови формално-естетически постижения и достойнства не ще могат да го спасят в качеството му именно на социалистическо-реалистическо изкуство. Да минем сега по-нататък.

V

Достатъчно е да се проучат по-внимателно разните литературно-теоретически и литературно-критически дискусии, които станаха и стават в наше време в някои страни, в това число и в СССР, за да се види един от техните съществени недостатъци. Думата е за това, че напоследък като че ли стана мода да се отрича значението на теоретическото, абстрактно-логическо мислене и да се прокаква в естетиката и литературната критика явен емпиризъм и практицизъм под прикритието на подчертаване значението на фактите и на техния „конкретен анализ и обобщение“. Тази мода започна да прераста в истинска болест, от която видимо се заразяват вече и редица иначе добри литературни теоретици, историци и критици.

Известно е, че според марксизма-ленинизма конкретно мислене, конкретно познание, конкретна истина са невъзможни там, гдето общото е откъснато абсолютно и метафизически от особеното и единичното — и обратно, гдето общото, особеното и единичното не се вземат в своята диалектическа връзка на противоположност, борба и същевременно на взаимопреходи и единство; гдето тази връзка се взема откъснато от живота, реалната обществена практика; гдето познанието (мисленето, исти-

ната), определяйки се от обективния, реалния свой обект (предмет), не притежава свое качествено своеобразие, относителна самостоятелност и способност да действува обратно върху своя обект, като при определени условия може да придобие и решаващо, но никога не и определящо значение.

Видяхме вече, че без факти и примери няма наука, но че също така само с факти и примери, без тяхното правилно изяснение и обобщение науката е немислима. А всяко обобщение се извършва не с глава или със съзнание, представляващи от себе си някаква табула раза, а от определени теоретико-методологически и общественно-практически позиции, които мислещият и действащият субект заварва, когато пристъпва към научно или художествено усвоение (отражение или изменение) на света. Когато тези позиции са мистико-религиозни, субективистическо-релативистически, ревизионистическо-реакционни, обобщенията ще носят неизбежно същия характер, т. е. ще се окажат ненаучни, неправилни и политически реакционни. А когато Ленин обобщи опита от епохата на империализма и пролетарските революции той, първо, излезе от позициите на марксистическата теория и метод, които самите бяха закономерен резултат (извод, обобщение) от цялото предходно човешко научно и практическо развитие и, второ, което е не по-малко важно, той коригира, доуточни, допълни и доразви творчески по-нататък известни положения на Маркс и Енгелс във връзка именно с новите факти и задачи на пролетарското революционно движение и по този начин издигна марксизма на нов, по-висок, ленински етап, на който го намираме и днес.

Преди още да бяха се извършили Великата октомврийска социалистическа революция и последвалите я народнодемократически революции и без да бяха станали до тогава победоносни социалистически революции, Ленин гениално откри и формулира общите и същевременно особените закони или закономерности на пролетарската социалистическа революция, като при това пророчески предвиди, че следващите след Октомврийската революция други социалистически революции ще се различават от нея по своята форма, оставайки твърдени с нейното основно, общо и закономерно необходимо съдържание и задачи. Той разсъждаваше в случая не като груб емпирик и практицист и не като хипнотизиран от фактите и непосредните задачи, но същевременно и не като догматик и схоластик или кабинетен учен, а именно като творчески марксист-теоретик и политик. И в това е неговата сила и величие като истински творчески марксист и политик.

Приложим ли всички тези марксистко-ленински положения към въпросите на естетиката, на литературната теория, история, критика и политика, не ще е трудно да разберем, че виковете против „абстрактното теоретизиране“ и за „конкретен анализ и преценка на фактите“ крият в себе си в най-добрия случай опасност от подценяване на теорията и превръщане на естетиката в чисто емпирична, а според някои буржоазни естетици и в чисто експериментална наука. Знае се обаче, че чисто емпиричната наука не е всъщност истинска наука, както не е истинска наука и чисто умозрителната, чисто рационалната наука. Знае се, че теорията е по своята форма логична, но по съдържанието си е и трябва да бъде дълбоко-исторична, както и обратно, че историята е по формата си исторична, но по съдържание е и трябва да бъде дълбоко логична. Знае се също така, че литературната критика, изхождайки от основните теоретически положения на естетиката (респективно на литературната теория)

трябва същевременно да се съобразява с конкретните условия, обстоятелства и задачи на дадено художествено творчество или произведение, да го преценява не само от чисто естетическо, но и от приложно-политическо, в това число и педагогическо гледище. Знае се най-сетне, че методът на естетиката като наука е именно метод на научно изследване и изложение, докато методът на изкуството като изкуство, като е на общо основание познавателен метод, същевременно е по-особен, по-сложен, именно художествен творчески метод, който трябва да ни дава не само, не просто правдата за света, а правдата-красота или красотата-правда, или, което е все същото, да ни помага да усвояваме света по законите на красотата. Но какво значи безспорният и всеизвестен факт, че художникът-творец често пъти рисува също така и грозното, отвратителното, реакционното в живота? Какви са корените, източниците, природата, ролята и значението на красивото, респективно прекрасното и грозното в живота на хората? Какво е отношението межд човешката красота (респективно грозота) и „красотата“ (респективно „грозотата“) на животните, растенията и минералите? Може ли да се говори за изкуство при животните, растенията и минералите, и ако не може да се говори за изкуство при тях, трябва ли ние да отричаме известни естетико-подобни прояви при тях, които прояви по-късно при човека, върху основата на неговия обществен живот и задачи прерастват в качествено-нови явления, т. е. в художествено изкуство в точния и строг смисъл на тази дума?

Тъкмо на тези и логично-произтичащите от тях въпроси трябва да отговори научната естетика. И тя действително се е занимавала с тях, като се почне от Аристотел и Хегел и се свърши с Маркс, Енгелс и Ленин. Същевременно факт е, че ние, професионалните теоретици, историци и критици на изкуството, все още не сме дали достатъчно ясен и убедителен отговор на редица теоретически, исторически и критически въпроси на изкуството изобщо и по-специално на социалистическо-реалистическото изкуство.

След обнародването на първата част от тази статия в кн. I на „Литературна мисъл“ получих редица устни и писмени въпроси във връзка с поставените в нея проблеми. Това е добър признак, който говори за живия научен интерес на нашите читатели и е гаранция за по-нататъшно правилно развитие на нашата естетика и изкуство:

Един от читателите, за съжаление анонимен, поставя въпроса за емоционалната страна на изкуството и за недостатъчното ѝ разглеждане в досегашните наши естетически и литературно-критически изследвания и изложения. В този упрек има нещо вярно. Независимо от факта, че в даваната характеристика на изкуството пишещият тези редове неведнаж е посочвал емоционалността на изкуството като негова трета съществена черта (или закон), читателят е по същество прав. Вярно е, че някои буржоазни теоретици на изкуството надценяват емоционалната му страна за сметка на идейната му страна и на типизацията, което е явно неправилно и опасно. Вярно е обаче също така, че и ние, професионалните марксистки теоретици и критици на изкуството, обикновено не обръщаме нужното внимание на емоционалната му страна.

И наистина, дадено художествено произведение може да отговаря на изискванията и на типизацията, и на идейността на изкуството, но ако в произведението липсва нужната емоционалност, то няма да бъде истинско, пълнокръвно и действено художествено произведение. Вземем ли такива образи като Елена от „Навечерието“ на Тургенев, Катюша от „Възкре-

сение“ на Лев Толстой, Рада от „Под игото“ на Иван Вазов, Ния от „Железния светилник“ на Димитър Талев, Станка от „Обикновени хора“ на Георги Караславов и много други подобни образи, ще видим, че всички те не блестят с особен логическо-идеологически живот, но целите са като че ли жива кондензация на най-дълбока естетическа емоционалност, живеят дълбоко непосредно емоционален живот и ни заразяват непреодолимо с него, заставят ни да се сливаме емоционално с тях, да ги чувствуваме непосредно и дълбоко да се вълнуваме заедно с тях и заедно с авторите им да се възхищаваме от тяхната дивна красота на ярки, но неувяхващи и във висша степен действено-възпитателни художествени образи. Оказва се, че емоционалността в изкуството се различава качествено от емоционалността в науката и публицистиката. В „Капитала“ на Маркс например или в „Парижката комуна“ на Ботев емоционалността също така е ярка, дълбока и с огромно действено-възпитателно значение, но все пак това не е естетическа емоционалност.

Когато някой математик съобщава, че е решил някаква трудна математическа задача не само вярно, точно и изчерпателно, но същевременно и „елегантно“, „изящно“, „красиво“, не е трудно да се разбере, че естетическата характеристика на нещата е явление от по-особен род, качествено различен, да речем, от логическите и каузалните причинни явления в математиката, физиката, химията, биологията, политическата икономия и пр. Но в какво се състои и как трябва да се разбира тази качествена особеност или специфика на естетическата емоционалност?

Лев Толстой на времето си в „Що е изкуство“ несъмнено сгрещи като изобщо отстрани понятието за красотата от естетиката и го замени с понятието за емоционално-религиозно-нравствено общуване между хората чрез сетивно-нагледните образи на изкуството. Като оставим всичко друго на страна, достатъчно е да отбележим в случая, че религиозните и морални чувства могат (при това със сетивно-нагледни средства) да се обменят между хората не само с помощта на изкуството. Изкуството става истински пълнокръвно и действено, когато неговата естетически-емоционална страна е органично (диалектически) свързана с идейността и типизацията. Когато всички тези страни (или черти, закони) на изкуството са дадени в цялостно, живо, диалектическо единство и същевременно в органично единство с човешката конкретна обществена практика, тогава именно и само тогава получаваме онова, което съставлява същностната специфика на изкуството като изкуство, респективно на художествената емоционалност като художествена емоционалност.

По пътя на разкриването и определянето само на една, която и да било от тези страни (черти, закони) на изкуството не може да се разбере, определи и правилно прецени действителната негова специфика като изкуство. А това важи и за емоционалната му страна, взета сама по себе си и сама за себе си, без връзка с идейността на изкуството и типизацията. Само взети заедно в своето диалектическо противоречиво единство и в общата си органична връзка с конкретната обществена практика те правят изкуството действително изкуство, а следователно правят и неговата емоционална страна естетически емоционална за разлика от научната, публицистичната, религиозната и друга емоционалност.

Не само поменатият по-горе читател, но и редица наши, пък и не само наши теоретици и критици на изкуството не винаги са си давали достатъчно ясен отчет за всичко това и тъкмо по тази причина са търсили явно неправилно спецификата на изкуството било само или главно в

типизацията, било само или главно в прогресивната (партийно-класова, народностна и общочовешка) идейност, било само или главно в неговата емоционалност. Тръгнем ли обаче по тези пътища, никога не ще разберем и не ще определим правилно действителната специфика на изкуството като изкуство, т. е. като усвоение на света именно по законите на красотата. И следователно не ще можем да се борим успешно както с натурализма, така и с декадентството, както с дидактичността, така и с формализма, както с вулгарния социологизъм, така и с интуитивистическия индивидуализъм, както с академичната абстрактност, така и с грубия практицизъм в изкуството и в естетиката.

Естетиката като наука трябва да ни даде възможност да преодолеем решително и веднаж за винаги всички тези грешки и увлечения, особено вулгарния социологизъм и формализма, натурализма и декадентщината и цялостно, обективно-вярно и прогресивно целенасочено да анализираме и да преценяваме художествените явления, свързвайки органично логическия с историческия метод, теорията с практиката, изкуството с политиката. Само по този начин тя, научната естетика, развивайки се правилно като наука (обща и специална) за изкуството и пречупващите се през него естетически и естетикоподобни явления изобщо, ще обезпечи развитието и на творческата художествена (литературна, театрална, музикална и пр.) критика, а чрез нея и на правилната наша литературна и изобщо художествена политика.

Естетиката не е и не трябва да бъде нито някакво мистическо-метафизическо, индивидуалистическо-интуитивистическо съзерцателно-бездействие „учение“ за изкуството изобщо, нито пък вулгарно-социологическо, механистическо, натуралистическо-идеологическо и биологическо „учение“. И в единия и в другия случай тя престава да бъде наука за изкуството, т. е. престава да бъде оръдие не само за обективно-вярното обяснение на явленията на изкуството (и на пречупващите се през него обществени и природни естетически и естетико-подобни явления), но и за неговото по-нататъшно прогресивно целенасочено изменение, а чрез това и за прогресивно целенасоченото изменение на света, който може и трябва да бъде, както неведнаж сме имали случай да доказваме това, не само социално по-справедлив, етично по-добър, технически по-съвършен, но и по-хубав, по-красив, по-прекрасен.

Теоретик или критик на изкуството, който не съзнава или изобщо не чувства всичко това, не е и не може да бъде истински теоретик и критик на изкуството и още по-малко на социалистическо-реалистическото изкуство. Защото ако естетиката като наука е призвана да служи за правилното по-нататъшно развитие на изкуството, а самото изкуство е призвано да служи за правилното по-нататъшно развитие на обществения живот на човечеството, на народите, на класите и партията, ясно е, че и тя, естетиката, подобно на всяка наука, трябва не само да обяснява света, но и да ни дава нужните средства или оръдия за неговото по-нататъшно прогресивно изменение, за неговото по-нататъшно естетическо преобразяване и усъвършенствуване.

На тази именно страна на въпроса не винаги, за съжаление, се е обръщало нужното внимание от професионалните теоретици, историци и критици на изкуството. А тя е от първостепенно значение особено за нас, марксистко-ленинските теоретици, историци, критици и политици на изкуството. Тъкмо в нейната светлина по-иначе изглеждат, по-иначе се поставят и по-иначе се решават също и редица основни проблеми

на нашата естетика. Тук ще си позволя да се спра най-общо и съвсем накратко само върху два от тези проблеми, а именно проблема за съдържанието и формата и проблема за миросгледа и метода в социалистическо-реалистическото изкуство и в изкуството изобщо.

VI

Отдавна е установено от научната и особено от марксистко-ленинската естетика, че формата не е някакъв си калъп, който съществува самостоятелно сам по себе си и сам за себе си и в който може да се влага най-различно съдържание. За разлика от формализма във всевъзможните му варианти, научната естетика и особено социалистическо-реалистическата естетика разглежда формата като органично свързана, влияеща се от съдържанието (идейно, емоционално, сетивно и пр.) на художественото произведение. Колкото и да се различават формите например на нарисуваната чаша (пък и на самата реална чаша), те са преди всичко и главно форми именно на чаша, а не на бутилка, на тарелка, на нож и пр. Чашата изобщо не може нито да бъде изобразявана, нито да съществува реално, ако нейното съдържание именно на чаша не е оформено по един или други начин: чаша за вино, чаша за причастие, чаша за лекарство, чаша за пиене на вода, будуарна чаша и пр. Всички тези различни форми са форми преди всичко и главно на чашата изобщо и в този смисъл формата на чашата е органично свързана, зависи от съдържанието на чашата. Иначе чашата изобщо не би съществувала, както не би съществувала материята изобщо без, във, независимо от формите и начините на своето проявление, а именно пространството, времето и движението, които като нейни основни свойства или атрибути изпълняват ролята на форми на нейното съществуване и развитие.

Когато известни декадентски художници забравят или съзнателно отричат всичко това, получават се най-странни неща. Така например под дадена картина четем надпис д е в о й к а. На самата картина обаче се виждат: китара, куб, кълбо, триъгълник и в единия ъгъл на платното някакво мижуляво човешко око. „Формата“ в случая е в зависимост от парадоксалното, дори параноично вътрешно виждане и чувствуване на художника, но тя няма нищо общо с никаква реална девойка, тя не е никаква форма на никаква девойка, не е някакъв художествен образ на някакъв обективно-реален предмет, а е само субективистическо-фантазмагористично индивидуалистично и твърде често параноично изражение изключително на вътрешните чувства, представи, настроения, стремежи и пр. на „художника-творец“.

Невинаги, разбира се, естетическият формализъм се появява така ярко и пълно както в току-що посочения случай, но принципът си остава същият: формата, когато не съответствува преди всичко и главно на самия изобразяван предмет или явление, а е чужда, външна на него, натрапена му от във, от художника-творец, не е никаква художествена форма и такова изкуство е типично-формалистическо, упадъчно „изкуство“, т. е. лъжеизкуство, независимо от това, че в някои подобни произведения могат да се посочат понякога отделни елементи и страни, които имат определено художествено значение, като например изтънчени езикови изрази, музикални, живописни и други стилови и индивидуални похвати и пр.

Но това е едната крайност. Другата крайност е, когато художникът-автор се пази, не желае и не смее да вложи в произведението нищо от себе си и се стреми да копира механично, точно и пасивно своя обект. Художникът в такива случаи влиза в ролята на прост фотоапарат, снабден с телеавтоматичен механизъм за заснемане на всичко от обективно-реалния свят, което се мерне на определено разстояние от неговия фокус. Известно е обаче, че не само светът като цяло, но и всеки, даже и най-нищожният предмет е безкрайно единство от части, отношения, свойства, качества. Кои именно от тях художникът-творец може и трябва да изобразява в своята творба?

Посочвал съм и друг път като пример човешката ръка. Физиката, химията, биологията, физиологията, морфологията откриват в човешката ръка безкрайно много молекули, атоми, електрони, ядра, йони, мускули, сухожилия, кости, кръвни телца и пр. и пр. Имало ли е обаче и може ли да има художник, който с молив, перо, четка, гипс или други изразни средства да изобрази всички тези части, свойства, страни, отношения, съществуващи обективно-реално в човешката ръка? Такъв художник би бил чисто и просто безумец и би си навлякъл всеобщ присмех. Но ето че ние свиваме ръката си в юмрук за пролетарски поздрав или кръстосваме пръстите на ръката си за благослов, или пък я протягаме алчно с разперени като куки пръсти както това виждаме при скъперниците, или пък я движим леко и нежно за майчина ласка и т. н. Интересува ли всичко това художника-творец? Да, интересува го. При това то го интересува не изобщо, не абстрактно и не вън от пространството и времето, а в дълбока органична връзка с притежателя на ръката, взет като типичен в типични обстоятелства и същевременно дълбоко индивидуализиран. И тогава за художника-творец (и за неговия зрител) придобиват значение не квантовите светлинни излъчвания или броят на електроните и ядрата в ръката, а нейният цвят и отсенки, нейната грубост или нежност, нейната сила или слабост, изящество или вулгарност на пръстите и на цялата длан и т. н., които са различни у различните хора. Това — от една страна.

От друга страна, самата типизация е невъзможна, ако художникът не умее да подбира обектите си, ако не умее да ги отличава от нетипичните неща в тях, ако не умее да подчертава истински типичното, като при това влага в типичното, взето при типични обстоятелства и индивидуализирано, определени идеи и чувства (емоции), присъщи на даденото общество (респективно класа и време), присъщи следователно и на самия художник като син на своето общество и време; ако той не умее да композира образите творчески, а не просто да копира разположението на нещата, тъй както са дадени сами по себе си; ако не умее да привнася или, както Горки казваше, да домисля някои неща, да дава полет на творческата си фантазия и въпреки всичко това да остава винаги верен на обективната истина, да отразява обективно-вярно изобразявания предмет, изобразяваната общественно-историческа действителност и пречупващата се през нея природна действителност.

Не прави ли всичко това, художникът рискува да остане чисто механично действащ фотоапарат, който снема всичко каквото му се мерне пред погледа — и типично и нетипично, и идейно-важно и идейно-неважно, и емоционално значимо и емоционално незначимо, и възпитателно действено и възпитателно недействено и т. н. И поради всичко това неговата творба се оказва не само неправдива, но и лишена изобщо от

каквото и да било художествено съдържание и форма, от каквото и да било естетическо-художествено значение. И тогава художникът престава да бъде художник, а изкуството престава да бъде художествено творчество и се изражда било в груб натурализъм, било в декадентски формализъм, който е всъщност opakата страна на същия медал, другата страна на който е именно натурализмът.

Без да се впускаме за сега в по-нататъшен анализ на тези и редица други подобни факти, ние сме и логически, и исторически, и теоретически, и практически задължени да направим някои важни изводи за художествената форма и отношението ѝ към художественото съдържание.

Преди всичко необходимо е да се знае и никога да не се забравя, а понякога някои професионални теоретици, историци и критици на изкуството забравят, че изобразяваните в изкуството обективно-реални предмети и явления не представляват от себе си нито само голо съдържание, нито само гола форма, а винаги са дадени като диалектическо единство от обективно-реално съдържание и обективно-реална форма и именно като такива стават обект на художественото пресъздаване и възприемане. Дълбоко заблуждение е, че формата е чисто субективно и само субективно човешко явление. Приемем ли това, ще излезе, че в света съществуват предмети и явления, които имат само съдържание без каквато и да било форма. А в природата не съществуват голи съдържания, които като такива не биха били изобщо способни да влизат във взаимодействие помежду си. Същността, общото, съдържанието не могат да действуват върху друга същност, общо, съдържание направо, без посредството на явлението, единичното, формата — и обратно, разбира се. Това е обективен закон.

Същността, общото, съдържанието на всеки предмет или явление като съществуват в дадена конкретна среда, не могат да не търпят едно или друго нейно влияние и обратно — да не ѝ влияят по един или друг начин. Начинът, по който всеки предмет или явление съществува в конкретно дадена среда и по който влияе върху нея и търпи нейното влияние, е именно онова, което съставлява неговата форма на съществуване и действие. При това формата на всеки предмет или явление зависи преди всичко и главно от неговото съдържание (респективно от неговата същност, общо и пр.), но същевременно ако формата зависеше само и изключително от своето съдържание, тя би съвпадала абсолютно и метафизически с него и следователно би станала невъзможна и ненужна в качеството си на негова форма. Една от най-големите грешки в Хегелевата идеалистическа система беше тази, че формата изобщо и художествената форма зависят, според Хегел, само и изключително от идейното съдържание, от идейната същност, от идейното общо в явленията. По този начин в края на краищата Хегел не можа нито да постави правилно, нито да реши правилно въпроса за формата изобщо и за художествената форма по-специално.

Тъкмо защото и доколкото формата, като зависи преди всичко и главно от своето съдържание, но същевременно като търпи определено влияние и от околната конкретна среда тя, първо, придобива определена качествена специфика, второ, определена относителна самостоятелност и, трето, определена способност да влияе обратно върху съдържанието. И тъкмо поради това формата на разните предмети или явления обезпечава възможността на същността, на общото, на съдържанието да влизат в едно или в друго реално и конкретно взаимодействие с околните предмети

и явления, които съответно имат своя собствена форма, като от своя страна търпят и нейните обратни влияния. Това е много важно, макар че твърде често или изобщо не се разбира, или пък се подценява и изпуска из предвид.

От друга страна, крайно време е да си дадем ясна сметка и за друг един факт пак във връзка с взаимодействието между съдържанието и формата на нещата и явленията. Както в научното, така и в художественото отражение на обективно-реалните предмети и явления самите обективно-реални предмети и явления не влизат в нашето съзнание. Те само се отразяват повече или по-малко вярно в него, като по този начин материалното „се пресажда и се преработва в съзнанието“ и се превръща, както казва Маркс, в идеално. В човешкото съзнание, в човешките идеи (били те научни или художествени) няма и не може да има нито атом, нито милиардна част от атома материално вещество. Те са изцяло психични, изцяло духовни и в този смисъл субективни (да не се смесва със субективистични) или идеални, като същевременно те отразяват повече или по-малко вярно и точно обективно-реалните предмети и явления, в това число и тяхното съдържание (същност, общо), и тяхната форма. И като съдържание, и като форма обективно-реалните предмети и явления се отразяват в човешкото съзнание, придобиват характер и значение, както току-що казахме, на „пресадено и преработено материално“ (Маркс), на „субективни (психични — Т. П.) образи на обективно-реалните неща“ (Ленин). По този начин те съставят идейното съдържание на човешкото научно и художествено познание, на човешкото научно и художествено усвоение на света, а начинът, по който това именно идейно съдържание съществува и се развива по-нататък в науката и изкуството, съставлява неговата научна или художествена (не вече материално-природна, не обективно-реална) форма. И тук именно изникват някои важни и все още недостатъчно изяснени и решени въпроси. Един от тези въпроси е следният.

Ако за материалните неща трябва да се каже, че се проявяват в обективно-реалните си форми — пространство, време, движение и пр. и ако за единството на обективно-реалните съдържания и форми на материалните неща може и трябва да се каже, че те от своя страна определят единството на съдържанието и формата на нашите идеи, на нашите научни и художествени образи, на нашето съзнание изобщо, може ли и трябва ли да се приеме, че идейното, емоционалното и пр. образно (субективно, психично) съдържание на нашето познание определя нашите мисловни научни и художествени форми? Може ли една идея (субективен образ) не само да влияе, макар понякога и решаващо, а да определя друга идея? Може ли съдържанието-идея да определя формата-идея? Да се допусне това би значело да се напусне решително принципиалната позиция на диалектическия материализъм и на материализма изобщо и да се премине върху идеалистическа позиция. Не всички и не всякога професионалните теоретици, историци и критици на изкуството си дават достатъчно ясна сметка за тази абсолютна невъзможност и продължават и до ден днешен да говорят, че идейното съдържание в изкуството определя неговата форма. А това е колкото гносеологически и естетически неправилно, толкова практически и политически вредно и опасно, защото преди всичко задръства пътищата за правилната и цялостна принципиална борба както срещу натурализма и декадентството, така и срещу вулгарния социологизъм и формализма.

Научното и художествено идейно-емоционално и сетивно съдържание има огромно, понякога решаващо, но никога не и определящо значение за появата, съществуването и развитието на съответните научни или художествени форми на мислене и творчество. Това е диалектическата материалистическа истина в случая. Но тази истина нито отрича, нито омаловажава ролята и значението на идейното съдържание в отношението му към формата. Само че формата като форма изобщо, макар да е винаги преди всичко и главно форма на своето съдържание, търпи именно в качеството си на форма известно влияние и от околната среда (материална и духовна), в това число и от развитието на художествената техника и на вкуса у хората, а също така и от самия характер, състояние, възпитание, школовка, специална надареност, стремежи и пр. на самия субект.

И тъкмо поради това тя, формата, има своя качествена особеност, относителна самостоятелност и способност да влияе повече или по-малко при разни обстоятелства върху идейното художествено съдържание, дори когато търпи неговото решаващо влияние. И тъкмо затова формата на художественото творчество е безкрайно различна съобразно с различията, които лежат и в околната конкретна материална и духовна среда, и в самия субект-творец, и в читателя, слушателя и зрителя. И тъкмо затова са възможни при наличието на един и същи метод (за което ще стане дума и по-долу) да съществуват в изкуството най-различни стилове и още по-различни индивидуални особености.

По принцип следователно социалистическо-реалистическото изкуство не само не отрича и не подценява, а тъкмо обратно — утвърждава и най-високо цени различията в стиловете и в индивидуалните особености на художественото творчество и на художествените творци, респективно на техните читатели, зрители, слушатели. Това се потвърждава напълно от художественото творчество на Горки, Маяковски, Леонов, Гладков и други в СССР, на Ботев, Смирненски, Вапцаров, Георги Караславов, Орлин Василев, Христо Радевски, Гьончо Белев и други у нас, на Фучик, Волкер, Запотоцки, Пуйманова, Незвал и други в Чехословакия и т. н., без да говорим за великите художници-класици от близкото и по-далечно наше и общочовешко минало.

А от всичко това непосредно с логическа необходимост следва, че естетико-теоретическите, исторически, критически и политически анализи и преценки на социалистическо-реалистическите произведения, стилове, индивидуалности предполагат и изискват да се обръща нужното най-сериозно внимание не само и не изключително на идейното съдържание, но и на художествената форма — нещо което, за съжаление, все още не е влезнало като закон в работата на професионалните автори — теоретици, историци и критици на социалистическо-реалистическото и на всяко изкуство изобщо.

Една от основните задачи, която стои на пръв план пред „Литературна мисъл“ е именно тази, т. е. творческата разработка на въпроси за художествената форма и за нейното диалектическо единство с художественото съдържание, за техните различия и същевременно за тяхната дълбока органична връзка, за техните взаимно-диалектически преходи, като се подчертава изключително голямото и в определени случаи решаващо, но никога не определящо значение на съдържанието. Нужна е обективно-научна, идейно-политически целеустремена, всеостранна и кон-

кретна изследователска работа за изясняването на този въпрос, чието правилно поставяне и решение ще ни даде пълна възможност да водим принципиална и резултатна борба срещу схематизма и оригиналниченето, срещу безпартийността и превръщането на изкуството в груба публицистика.

В това отношение ние сме длъжни между другото правилно да оценим и да използваме сравнителния метод в литературознанието и в изкуството. Значението изобщо на този метод до неотдавна беше абсолютно отричано и подценявано. А факт е например, че както в народното, така и в личното художествено творчество много често едно и също съдържание, дори един и същи сюжет, се разработва различно и по отношение на самите художествени образи, и по отношение на метриката и музикалността, и по отношение на идейната заостреност на съдържанието и т. н. Образът на злата свекърва и на оскърбената снаха, на скъперника и разточителя, на тиранина и бореца за свобода и пр. са при еднакво или почти еднакво съдържание и дори сюжет най-различно оформени както в народната, така и в личната литература и изкуство изобщо. Нещо повече, дори портретите, пейзажите и натюрмортите при едно или почти едно и също съдържание се оказват различни в художественото си оформяване, например при натуралистите, романтиците, импресионистите и социалистическите реалисти, без да говорим за големите различия в художественото изобразяване, да речем у Блок и Маяковски, на такива исторически и сложни явления, каквото беше Великата октомврийска социалистическа революция.

Всестранното и най-внимателно изучаване на огромния художествен опит, без да изпадаме в абсолютизиране на сравнителния метод и като си служим преди всичко и главно с диалектико-материалистическия метод на изследване и изложение, ще ни покаже, че пораждането, развитието и възприемането от публиката на една или друга художествена форма при еднакво или почти еднакво, а също и при съществено различно художествено съдържание е извънредно сложен, диалектически противоречив процес, който наистина заслужава нашето, на професионалните теоретици, историци и критици на изкуството по-голямо внимание от онова, което досега сме им отдавали. То ще ни покаже също така, че въпросът за художествената форма не е тъждествен, колкото и да е родствен с въпроса за езиковото оформяване на художественото произведение, още повече, че мнозинството от изкуствата не си служат изобщо с езикови изразни средства. То ще ни покаже също така, че въпросът за художествения стил като нетъждествен с въпроса за художествения език, макар да е тясно свързан с него, е също един извънредно сложен и труден въпрос, който в никой случай не може правилно да бъде поставен и решен, щом не сме поставили и решили правилно въпроса за диалектичното противоречие и единство на художественото съдържание и художествената форма.

Във всички тези и редица други отношения пред нас стои огромна целена, с чието разораване „Литературна мисъл“ трябва смело и системно да се заеме, като от само себе си се разбира, въпросът за взаимното отношение между художественото съдържание и художествената форма не се откъсва абсолютно и метафизически както от по-общия гносеологически въпрос за взаимоотношението между съдържание и форма изобщо, така и от по-специалните въпроси за съдържанието и формата в историята, езикознанието, правото, етиката, политиката, биологията и пр.

Така например въпросът за еднаквото съдържание на Великата октомврийска социалистическа революция и последвалите я народнодемократически революции и за различието между нейната и техните форми или по-точно за своеобразието на формите на социалистическите революции, макар да не е тъждествен с въпроса за единството на художественото съдържание и художествената форма, може, правилно поставен и решен, да ни улесни значително при поставянето и решаването на въпроса за взаимоотношението между художественото съдържание и художествената форма, особено при социалистическо-реалистическото изкуство, а също така и на въпроса за взаимоотношението между мирогледа и художествения метод.

Казвам „също така“ не случайно, а като имам предвид факта, че сам Енгелс, говорейки за различието и единството между логическия и историческия метод на научното изследване и изложение, поставя в скоби след думата метод думата форма. А това значи, че не всяка форма е метод, но всеки метод е форма (на изследване и изложение) и следователно мироглед и художествен метод, художествено съдържание и художествена форма се оказват, ако не идентични, то във всеки случай, както се изразяват русите в такъв случай, еднопорядкови понятия. А че това е действително така, ще се види в следващата статия, с която ще направим и обобщаващото заключение за естетиката като наука за изкуството.

(Следва краят)