



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

## КЪМ ВЪПРОСА ЗА СОЦИАЛНИТЕ И ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИ КОРЕНИ НА СЪВРЕМЕННАТА РЕАКЦИОННА ИДЕАЛИСТИЧЕСКА ЕСТЕТИКА

Както за философията, така и за научната естетика въпросът за отношението между обекта и субекта на познанието е основен въпрос, без чиято правилна постановка и решение човешкото научно познание изобщо не може да се развива резултатно.

В продължение на цялата история на естетиката този въпрос е бил поставян и решаван различно, като по тоя начин естетическите възгледи върху изкуството са се изразявали в двете главни направления — материалистическо и идеалистическо — при наличието и на разни междинни или еkleктически теории, които в последна сметка са се свеждали ту към материалистическото, ту към идеалистическото направление в естетиката.

Без да делим принципно съвременната човешка наука на западна и източна върху основата на географския принцип и без да отричаме или подценяваме в какъвто и да било смисъл и степен наличието на материалистически и диалектико-материалистически естетически възгледи в страните от капиталистическия лагер, не може да не се изтъкне големият факт, че научната естетическа мисъл в Съветския съюз и всички страни от социалистическия лагер се развива по линията на диалектическия материализъм, докато най-разпространените засега естетически теории на запад се оказват в различна форма и степен идеалистически преди всичко по постановката и решението, което дават на въпроса за обекта и субекта на изкуството и тяхното взаимоотношение.

Особено интересно и важно е при това обстоятелството, че докато преди няколко десетилетия буржоазните критици и ревизионистите на марксизма в огромното си множество издигаха лозунга „назад към Кант“, а някои и лозунга „назад към Хегел“, днес, в условията на общата криза и реакционност на империализма, буржоазните философи и естетици-идеалисти не се задоволяват с връщането към Кант и Хегел, чиито възгледи им се виждат подозрителни и опасни: Кант — с обективно-реално съществуващите, макар и непознаваеми „вещи в себе си“, а Хегел — със своя диалектически, макар идеалистически в основата си и твърде често приближаващ се плътно към материализма метод. Доколкото пък и днес някои буржоазни философи и естетици се връщат към Кант и Хегел, това става по пътя на критиката и на Хегел, и на Кант от все по-десни позиции и очистването на техните философии и методи от всеки и всякакъв материализъм и материалистическа диалектика. А това озна-

чава, че чрез своята критика от все по-десни позиции на Кант и Хегел съвременните идеалисти — и така наречените обективни идеалисти, и откритите субективисти — трябваше в дълбоко съответствие с все по-задълбочаващата се реакционност на империализма и неговата идеология да стигнат и наистина стигнаха до издигането на лозунгите „назад към Тома Аквински“, „назад към Августин Блажени“ и към други средновековни мистици и фидеисти.

Във връзка с това наблюдава се връщане не само към Платон, но и към Плотин, също така наблюдава се процес на такова тълкуване и по-нататъшно „развитие“ на Аристотеловата философия и естетика, което цели очистването им от всеки и всякакъв материализъм и изравняването им в последна сметка с философията и естетиката на Платон, Тома Аквински, Августин Блажени и др.

Като съм се стремял винаги да се съобразявам с преценките и указанията на Маркс и Енгелс и особено на Ленин за философията и естетиката на Аристотел, не съм могъл да намеря за себе си достатъчно основание да се съглася с неговите възгледи за материята като неоформена, безкачествена и пасивна и за формата като активен принцип, който придава качествените своеобразия на материята и обезпечавя в последна сметка нейното обективно-реално съществуване. Формата у Аристотел трябваше в края на краищата да получи смисъл и значение на метафизическо божествено начало. Съвременните буржоазни идеалисти обаче така тълкуват и неговата философия, и естетиката му, че от тях не остава нищо материалистическо.

А известно е, че естетическата теория на Аристотел за изкуството като отражение (подражание) на обективно-реалната действителност, което разкрива и все по-дълбоки същностни, характерни, типични черти на обществените и природните отразявани явления, е по същество материалистическа, макар да не може да се свърже логично с метафизическото учение за материята и формата изобщо.

Едно по-подробно и по-задълбочено историческо изследване би ни показало, че например Тома Аквински не случайно трябваше да дойде до обективни идеалистически позиции, като по-специално в областта на естетиката стигна до признанието на съществуването на красивото в обективно-реалната действителност. Днес някои негови ученици на запад обичат да се кичат с неотомисткия си обективизъм, но те всички без изключение са принудени открито или прикрито, в един или друг смисъл или степен, да се връщат отново там, където не можеше да не завърши сам Тома Аквински. Думата е за това, че обективният природен и обществен свят, а оттук и обективната красота, за която Тома Аквински обичаше да говори, се оказват според самия него творение, манифестация, проявление на световното божествено начало или с една дума на бога, в който и чрез който се поражда и съществува всичко, което ние намираме в нашия опит като обективно и субективно, като материално и духовно, като абсолютно и относително и пр.

Известно е, че обективният идеализъм не може в последна сметка да не завърши със субективен идеализъм, тъй като всъщност идеята за бога се оказва човешка идея, която с нищо принципино не се отличава от всички и всякакви човешки идеи, към съвкупността на които субективните идеалисти свеждат съществуването и закономерностите на цялото материално, природно и обществено битие.

Съвременните буржоазни субективисти от своя страна, очиствайки решително философията на Кант, Хегел и др. от всяка и всякаква материалистичност и обективност, стигат, макар по особени пътища, там, където стигнаха и не могат да не стигнат и всички идеалисти. В края на краищата, за разлика от Кант, Хегел и другите идеалисти-класици, съвременните идеалисти-епигони от епохата на империализма и всестранната империалистическа реакция превърнаха фактически в безпредметна както цялата философия, така и естетиката (респективно и самото изкуство), отрекоха всяко и всякакво обективно познавателно и обществено-прогресивно значение на философското и естетическото познание, замениха научното познание със средновековната мистическа интуиция и с не по-малко мистичното сливане на човека и човешкото съзнание с „битието“ и „самосъзнанието“ на бога, взет и като основа на основите, и като творец-демиург, и като върховна цел на природното и обществено развитие. Не случайно бергсонизмът, прагматизмът, екзистенциализмът, фройдизмът и редица още подобни „изми“ се оказаха господстващи течения в съвременната буржоазна империалистическа, идеалистическа по самата си най-дълбока природа философия и естетика. Не прави изключение в случая и естетиката на Николай Хартман, въпреки че в неговите трудове, както между впрочем и в трудовете на Бергсон, Кроче и др., винаги може да се намерят блестящо написани страници, в смисъл на конкретни психологически и естетически анализи, на огромна философска, естествено научна и социологична ерудиция, на изящество на езика и стила, на дълбока страстност и целеустременост на изложението и т. н.

Непонятно щеше да е, ако трудовете на тези автори биха били лишени от подобни качества и въпреки това биха оказвали каквото и да било влияние върху значителни интелегентски и други маси в страните от капиталистическия лагер, а в известен случай, както това може да се види у отделни научни и художествени среди, също и от някои народно-демократични страни, като например Полша, Унгария и Чехословакия, без да говорим за Югославия, където съвременната западна естетическа мисъл е намерила немалко и не безталантливи привърженици и защитници.

Тъй като тук не се излага нито историята на световната философска и естетическа мисъл, нито пък се прави конкретен и подробен преглед на разните направления и направления, школи и школки, никнещи като гъби след летен дъжд в западнокапиталистическите страни (това може да бъде направено в отделни монографии или сборници), ще се спра само върху някои въпроси във връзка със съотношението между обекта и субекта на изкуството или, по-точно, във връзка с това, че когато обектът погълне абсолютно и метафизически субекта или пък обратно, в субекта бъде разтворен абсолютно и метафизически обектът, изчезва самото основно познавателно отношение между обект и субект, респективно между обективното естетично и субективното му отражение в съзнанието на субекта, следователно изчезва и самата естетика като особена, самостоятелна наука.

В своята метафизика Аристотел, като лиши материята от обективно-реалните качества и свойства и като надари формата с божествени творчески функции, плати данък на идеализма, отрече по същество обективната материалната действителност и лиши следователно философията си в последна сметка от действително научно съдържание и значение.

По-късно, когато Кант отрече познаваемостта на „нещата в себе“ си във философията и се опита да създаде учение за „чистата форма“, направи значителен принос в поставянето на въпроса относно спецификата на изкуството, но трябваше в края на краищата да стигне до отричане на всяко и всякакво познавателно значение на изкуството и да го превърне в чисто естетическо субективно съзерцание или преживяване и по този начин да превърне и самата художествена форма в абсолютно безсъдържателна форма. Не е трудно да се разбере, че по този начин естетиката като наука не можеше да бъде обоснована и развита по-нататък, а това от своя страна доведе в художествената практика до схващането на изкуството било като чиста игра, било като мистическа интуиция, било като реакционна романтика.

Единствено на Хегел благодарение на диалектическия му метод се удаде да постави и разработи, в някои отношения гениално и ненадминато досега, положението за това, че при художественото познание, както и при всяко истинско познание изобщо, обектът на познанието трябва да бъде възприет, усвоен и асимилиран като изразяващ собствената най-дълбока природа на субекта и че той — обектът — при определени условия може да стигне до своето самосъзнание чрез самосъзнанието на субекта, взет като диалектическа манифестация на „Идеята“.

Ние имахме вече случай да отбележим, че впоследствие сам Енгелс стигна до забележителната мисъл за самосъзнанието на природата чрез самосъзнанието на човека в качеството му на органична и активна съставна част от обществената и пречупващата се през нея природна действителност. Тук няма дори и помен от идеализма на Хегел, а неговата диалектика е развита последователно докрай върху материалистическа основа, върху каквато основа тя изобщо може и действително да бъде единствено последователно докрай развита.

У Хегел научното и художественото познание на света неизбежно трябваше да завърши и завърши с отричането на обективно-реалната материална действителност, с превръщането ѝ в „инобитие“ или „отражение“ на „Идеята“ и следователно с унищожаването на основното отношение обект — субект, предмет — съзнание, обективна красота — субективен образ на обективната красота в човешкото съзнание. Поради това, каквито и заслуги да има Хегел за постановката и разработката на редица основни въпроси на научната естетика, той не можа да стане действителен неин основоположник и тя трябваше да намери своите основоположници за пръв път в лицето на Маркс и Енгелс, т. е. на създателите на диалектико-материалистическата философия и естетика.

Но защо и Аристотел, и Кант, и Хегел, и всички обективни и субективни идеалисти изобщо стигаха до своите идеалистически възгледи върху природата и значението на изкуството? И защо изобщо те не можеха да създадат, без да говорим дори за техните съвременни епигони, действително научна естетика?

Марксизмът-ленинизмът търси тези причини главно по две линии: гносеологическа и социална.

Социалните причини за пораждането, развитието и разпространението на идеалистическите философски и естетически възгледи са бивали обикновено предмет на по-системно и по-обстойно проучване, отколкото гносеологичните. Във връзка с общия характер на капитализма и на капиталистическия обществен строй и култура в епохата на империализма и пролетарските революции неведнъж е бивало доказвано, че съвремен-

ната буржоазно-империалистическа идеалистическа мисъл започна възвратното си движение от Кант и Хегел към Тома Аквински, Августин Блажени, Платон и Плотин със съзнателната или несъзнателна цел самата подобно на птицата щраус да закрие очите си и да се успокои пред кошмара на обективния ход на историческите събития, който се оказва истинска смъртна присъда за капитализма и капиталистическия обществен строй. Същевременно, което е много по-важно, империалистическата реакционна буржоазия, създавайки и разпространявайки своите реакционни философски и естетически „теории“, се стреми да демобилизира, да дезорганизира, да разложи работническата класа и всички трудещи се в качеството им на съюзници или резерви на работническата класа и да превърне хората на физическия и умствен труд в безропотни работи, годни за безкрайна експлоатация, както и в пушечно месо за разните империалистически агресии и войни.

Разбира се, в капиталистическите страни съществуват и все повече се развиват също и революционни движения, и боеви съюзи на работниците, трудещите се селяни и прогресивната народна интелигенция, към които нерядко се присъединяват и определени части от средната буржоазия, особено в някои колониални или зависими страни, която няма основание да бъде възхитена от империалистическата агресия и експлоатация. А върху тази социална основа се появяват и все повече се развиват прогресивни философски, естетически и други възгледи и теории, които намират искрена подкрепа от народите на социалистическите страни начело със СССР, но които същевременно все по-свирепо се преследват от империалистическите властници и техните идеологически копиеносци. Колкото и да са важни обаче тези борби и постижения, господстващата идеология в капиталистическите страни си остава империалистическата реакционна идеология, която в своя възврат назад прескочи и Кант, и Хегел, за да стигне в различни форми и степени до Тома Аквински, Плотин и др.

Същевременно анализът и преценката на социалните основи на разните съвременни буржоазни империалистически философски и естетически възгледи и теории изискват при всеки конкретен случай да се подхожда също така конкретно, а не общо, не схематично, не догматично. А това ще рече, че при конкретния анализ и преценка на разните философски, естетически и други теории може да се случи така, че даден автор в някои отношения, въпреки общореакционния характер на своите философски и естетически възгледи, да стигне до отделни положителни, обективни и с определено прогресивно значение проблеми и постижения. Нужно е при конкретните научни анализи и политически подход към такива автори обясняването и преценяването на нещата да не става шаблонно, схематично, догматично, а конкретно, творчески и идеологически целесъобразно. Но все пак това са отделни конкретни случаи, а, общо взето, философията, естетиката и изобщо идеологията на империалистическата буржоазия в епохата на империализма и пролетарските революции и особено пък в епохата на общата следвоенна криза на капитализма са в основата си дълбоко реакционни и при това много по-реакционни, отколкото бяха в доимпериалистическата епоха.

По-нататък, разглеждайки основните въпроси на марксистко-ленинската естетика, ще имаме неведнъж случай да се връщаме пак към всички тези въпроси. Тук, във връзка с въпроса за отношението между обекта и субекта на изкуството, правилно е да се кажат няколко думи по-специално

за гносеологическите корени на идеализма в съвременната буржоазна естетика. И за да навлезем направо в сърцевината на въпроса, ще си послужи с един пример, с който неведнъж вече в свои по-раншни работи съм си служил. Става дума за следното.

★

Вземам като пример човешката ръка. В качеството си на предмет или вещь изобщо човешката ръка може да бъде и е бивала предмет на физически, химически, физикохимически, биохимически, физиологически и други научни изследвания. Известно е, че един физик например се интересува и търси да открие в предмета-ръка нейната физична структура и физични структурни закономерности, макротелата и микротелата, от които е съставена, съдържащите се в нея атоми, които от своя страна са съставени от електрони и ядра, в които пък намираме разни позитрони, неутрони, мезони, антинеутрони, антимезони и други микрочастици, както и разни физични вълни, полета и движения, извършващи се между тях или в тях и т. н.

Химикът от своя страна се интересува и търси в ръката разните химични елементи и съединения, физико-химичните и биохимичните закономерности, на които тя е подчинена, и т. н.

Математикът-геометър се интересува и търси в нея разните геометрични форми, величини и съотношения. Биологът пък, като е длъжен да се съобразява с постиженията на физиката, химията и други науки, се интересува и търси биологичния състав, форми, закономерности и функции на ръката, взета не само като органична материя изобщо, но и като определен орган от човешкото тяло, подчинен на общите биологични закономерности, на които е подчинено човешкото тяло, и сама, в качеството си на един от органите на човешкото тяло, притежава свои особени специфични закономерности.

Социологът се интересува и търси да изследва и определи, да речем, ролята и значението на ръката в процеса на прехода на висшето човекоподобно същество в човек, както и нейната роля и значение в живота на човека, обществото, възпитанието и т. н.

Всички тези научни изследвания и открития не са и не могат да бъдат безразлични също и за един живописец, скулптор или поет, които са си поставили задача да ни дадат художествения образ на човешката ръка. Това е особено ясно, когато става дума за формите и законите на човешката антропология, за формите и законите на цветовете и осветленията, в които обикновено ръката е дадена, за нейната роля и значение като важен човешки орган и т. н. Всичко това е безспорно.

Безспорно е обаче също така, че никога един живописец и скулптор няма да си поставят и не могат да си поставят задача с молив, перо, четка или длето да изобразят безкрайно многото атоми, електрони, неутрони, клетки, тъкани и други неща и процеси, които се съдържат в човешката ръка. Художникът, който би си поставил такава задача, рискува да стане смешен и изобщо никога никой художник действително не си е поставял и не може да си поставя такава задача.

Но ето че човешката ръка е дадена свита в юмрук, готова за боеви, пролетарски поздрав; или нейните пръсти са дадени в такова положение, в каквото ги намираме при религиозно-благославяща ръка; събрани, насочени напред и милващи нежно косичките на малкото дете, те придобиват форма и значение на милваща ръка; когато пък пръстите са свити

като куки и насочени да заграбят определен предмет, ръката може да придобие типичен вид на ръка на крадец, респективно ръка на Юда.

Художникът се интересува също от особените естетически цветове, светлини и полусенки на ръката, от нейната форма, когато, да речем, тя е ръка на болен, изтощен и страдащ човек, или пък ръка на сит, затлъстял и затъпял човек. Художникът също се интересува какво е симетричното отношение между дългата или късата, мускулестата или мършавата ръка и съответното състояние на човешкото тяло.

Във всички тези случаи художникът като художник никога не си поставя задача да направи проста фотографска обективистическа снимка на ръката, а винаги се интересува и търси да открие в ръката такива отношения, свойства, форми, които имат сами по себе си определено естетическо значение, и които, отразени в художниковото съзнание, а след това превъплътени в художниковата творба (картина, статуя, поема), могат да обезпечат естетическо-художествения характер и значение на нарисуваната, изваяна или възпята ръка.

Разбира се, с това въпросът не се изчерпва. Същината на работата се състои в това, че истинският художник, който гледа сериозно на своето художествено изкуство, който сериозно желае да създаде действителна художествена картина, статуя или поема, не желае и не може да изобразява каквито и да било сетивно-конкретни възприемаеми и типични форми, положения или действия на ръката, а се стреми да изобразява такива форми, положения и действия на ръката, които, би-дейки сетивно възприемаеми и типични, същевременно имат и определено, различно в различните конкретни условия, идейно съдържание и идейна целенасоченост, възбуждат както у самия художник, така и у зрителя определени естетически емоции, а също така поставят и решават конкретно-определени в дадено общество, народ, класа етични, идеологическо-политически и други подобни задачи.

И само когато и доколкото художникът така именно разбира своите задачи и възможности и ги решава правилно творчески, можем да имаме налице истински художествена творба, а не проста фотографска снимка на ръката или на каквито и да било други предмети, процеси, действия.

При това ако художникът се задоволи само и просто да съзерцава ръката, да получи от нея сетивно-конкретни възприятия и представи, макар и типични, и да ги съхрани само за себе си в своето съзнание, в своята художествена „душа“, пак няма да имаме художествено произведение, няма да имаме художествено изкуство.

Някои буржоазни естетици-идеалисти, като например Б. Кроче и др., критикувайки Кант и Хегел отдясно и отричайки всяка друга реалност, освен „Духа“, а отгук и всяка възможност и необходимост субективните естетически преживявания и образи на художника да бъдат въплътявани в картини, статуи, поеми и пр. стигнаха благополучно до нелепата идея за „образното самосъзерцание на Духа“, до отричането на всяка познавателна и общественно-действена роля и значение на изкуството, до пълен психологизъм в областта на теорията на художественото творчество и до чиста мистика в областта на общата естетическа теория, доколкото обявеният за истинска висша реалност „Дух“ с нищо по същество не се различава от берклеанското божествено или индивидуално, но самозаклучило се в себе си съзнание, а също и от платоновско-плотиновската метафизика и мистика.

Тръгне ли се по този път, независимо от това, дали буржоазните идеалистически теоретици и критици на изкуството ще говорят за някакви си обективни, но в края на краищата мистично-божествени и следователно по същество субективистически естетически ценности, или пък на право и открито ще застават на старата и отдавна разгромена позиция на субективния идеализъм и солипсизъм, оказва се в последна сметка, че основното естетически-познавателно и творческо отношение между обект и субект се ликвидира, обектът поглъща субекта или пък субектът изяжда обекта, обективната действителност и обективните форми и закономерности се оказват несъществуващи и невъзможни. Следователно стига се до абсолютен и метафизически субективизъм, релативизъм, мистицизъм, фидеизъм. А те са изгодни в посочените вече погоре отношения за съвременната ултрареакционна империалистическа буржоазия и нейните идеологически копиеносци, но нямат и не могат да имат никаква действително научна, следователно и обществено-практическа стойност.

Всички и всякакви опити на Джон Дюи и неговите следовници да разкритикуват чисто съзерцателната, формалистическа и субективистическа естетика на Кант, както и обективната идеалистическа естетика на Хегел, неизбежно трябваше да завършат с пълен крах по простата причина, че практиката на прагматиците се оказва всъщност не материална практика, а чисто субективни усещания, преживявания, волеви стремежи и пр. Неведнъж, например в „Основното в Павловското учение в светлината на диалектическия материализъм“, в „Теория на отражението“ и други работи, пишещият тези редове е защищавал и се е опитвал да разработи по-нататък марксистко-ленинското учение за единството на теорията и практиката, за определящото значение на практиката и качествено-специфичния характер и обратнодействието значение на теорията. Всички и всякакви опити, предприемани за съжаление дори и от някои иначе нелюби марксистко-ленинисти, да се включи практиката, която по самата си природа е обективно-реална, в самия познавателен процес в качеството ѝ на някакво негово звено или фаза, се оказва всъщност съзнателно или несъзнателно отстъпление от диалектико-материалистическата теория на отражението в посока на прагматическата, а ако щете, и на хегелианската теория на познанието.

Напоследък сред някои буржоазни империалистически философски и други среди видимо назрява идеята за преодоляване на окончателно компрометирания се формализъм в областта на философията и естетиката и за придаване обществено-действен, практически смисъл и значение на техните философски и естетически възгледи. Разбира се, това е чисто ирационална задача, тъй като щом се отрича по принцип обективно-реалната действителност, следователно и обективно-реалната обществена и индивидуална човешка практика, взета и като източник, и като крайна цел, и като критерий, и като определител на всяко познание, каквито и опити да се правят, като се използват даже и квазидиалектически методи и хитрости, субективизмът, релативизмът и мистиката се оказват непреодолими, а следователно и действителната роля и значение на практиката в обектив-

ното човешко познание фактически се отричат по един абсолютен и метафизически начин. Напразно прагматистите се опитват да си послужат с понятието за полезното, твърдейки за разлика от Кант, че всичко, което е полезно, е красиво и всичко, което е красиво, е полезно. Факт е, че не всичко, което е полезно, е красиво. Факт е също, че изкуството е полезно, но неговата полезност качествено-специфично се различава от обикновената техническа, търговска и друга подобна полезност.

Отричането по същество на качествено-специфичната природа, роля и значение на изкуството в името на неговата полезност, първо, противоречи на фактите и, второ, оказва се невъзможно по този път да се изясни оня особен род полезност, която изкуството има и трябва да има като надстроечно-идеологично явление, което наред с други надстроечно-идеологични явления, но по свой специфичен начин обслужва идеологичните нужди и задачи на даденото общество, народ, класа, партия, като в това отношение може и трябва, както вече знаем, да ни служи също и за правилното организиране, мобилизиране и активизиране на трудовите способности, сили и дейност на обществените колективи и отделните личности.

Нито науката, нито красотата са и могат да бъдат самоцел за човека и човешкото общество. Красотата, която е и трябва да бъде присъща на всяко художествено произведение дори и тогава, когато авторът рисува некрасиви, грозни неща, се оказва истинска художествена красота само когато и доколкото изкуството, давайки ни своите субективни образи на обективно-красивите неща и явления, същевременно не изпуска нито за миг от погледа си общата идеологическа своя задача и функция, общите свои етически, общокултурни, възпитателни, политически и други задачи и функции.

Ако изкуството, отразявайки обективното естетично, красиво, прекрасно, не беше по самата своя природа, функция и значение по-особена и по-широка общественно-историческа категория, то би се превърнало в чисто субективистическо хедонистическо явление, не би се интересувало от каквито и да било обществени конфликти, страдания, недостатъци, слабости и други отрицателни явления, не би имало никакво възпитателно-действено значение и би се превърнало в чисто субективистическа, релативистическа и в края на краищата мистическа игра на субективни усещания, представи, идеи.

Нещастieto на всички обективни и субективни съвременни идеалисти, на всички естетически формалисти и „антиформалисти“, на всички прагматици, сюрреалисти, изолационисти, абстракционисти и др. се състои в това, че като отричат открито или прикрито, но по принцип и фактически обективно-реалния предмет на изкуството и го разтварят в художествения субект или обратно, стигат в края на краищата в областта на естетиката и литературната критика там, където стигна в икономиката и политиката фашизмът. Фашизмът не е умрял и ние виждаме неговото пряко или косвено, прикрито или открито превъплъщение във всички ония естетически теории и теорийки, които, унищожавайки единството на предмета и субекта на изкуството и превръщайки самото изкуство в чисто интуитивно-

съзерцателна, субективистическа, релативистическа и мистическа дейност на художественото съзнание, отричат всъщност всяко и всякакво действително изкуство.

А етическият, политическият и общоидеологическият техен извод от всичко това може да бъде и действително е един: изкуството е дело и право на избраните, „необикновените“ хора, както се изразява испанският философ Хосе Ортега-и-Гасет, а не на „обикновените“, не на народните трудещи се маси и народната прогресивна интелигенция. Самозаклучили се в своето „интимно“ аз, скъсали с всяка и всякаква обективно-научна и художествена истина, стигнали до отричане нуждата и правото на художника да в п л ъ щ а в а своите художествени видения, емоции и идеи в сетивно-конкретно възприемаеми, типични, идейно наситени и целеустремени, естетическо-емоционални творби, съвременните буржоазни империалистически философи и естетици трябваше да обърнат вниманието си било към м и т о л о г и я т а във връзка с учението например на Липс за така нареченото „вчувствуване“, било към „подсъзнателния“ инстинктивно-животински живот на човека, както това виждаме при Фройд и учениците му, било към бергсонянско-плотиновската мистична художествена „интуиция“ и т. н. Опитите на английския психолог Едуард Беллоу и други да играят на реализъм, без да са реалисти, да говорят за „правдоподобност“ на художествените образи, без да има реален обект, на който образите повече или по-малко да бъдат подобни, както и опитите на съвременните неотомисти да ни заблуждават с някакво признание на обективната реалност на света и на красотата, като същевременно превръщат света и красотата в творение или функция на „бога“, — всички тези и редица още други опити бяха предприети и се предприемат с цел за вярна идеологическа служба на съвременната ултрареакционна буржоазия, на съвременния империалистически обществен строй, на всестранната стопанска, политическа и идеологическа реакция.

И все пак това, както видяхме, е с о ц и а л н о т о обяснение на разните съвременни буржоазни идеалистически, а отчасти и дребнобуржоазни естетически и идеалистически „учения“. Къде обаче трябва да се търсят г н о с е о л о г и ч е с к и т е корени на съвременната реакционно-идеалистическа естетическа мисъл?

Да се върнем към примера с ръката. Видяхме вече, че физикът не се интересува, т. е. абстрахира се, т. е. отвлича се от всичко онова в ръката, което интересува, да речем, химика, биолога, социолога, художника. Но и обратното е вярно. И то важи в пълна степен и за художника.

Художникът изобщо не може да бъде художник, ако рече да изследва и да изобразява в своите картини всичко онова, което изследват и изобразяват физикът, химикът, биологът и др. Видяхме, че художникът също се абстрахира, отвлича се от редица страни, свойства, съставни части, функции, прояви на ръката. Забрани ли се на художника да върши това, той изобщо престава да бъде художник.

Но ако вземем нарисуваната от някой художник човешка ръка и я погледнем под микроскоп или я подложим на химически анализ, ще открием, че художникът нито е изобразил, нито пък е искал и е могъл да изобрази милиардите атоми с техните ядра и електрони, с техните позитрони и неутрони, с техните електромагнити и други физически полета, вълни, движения и т. н. Художествено нарисуваната ръка се оказва в известен смисъл в сравнение с обективно-реалната ръка д е ф о р м и р а н а, в н е л о ш и я с м и с ъ л н а т а з и д у м а, или по-точно

казано, оказва се пресъздадена, възпроизведена, изобразена по начин, който от една страна се определя от съответните обективни форми и закономерности на самата ръка, но от друга страна съобразява се с художествената цел на автора, с неговите мирогледни теоретико-методологически, психологическо-идеологически и други разбирания, настроения, задачи, цели в качеството му на човешка личност, носеща дълбоко в себе си конкретната природа на своето обществено цяло, т. е. представляваща от себе си конкретна „съвкупност от обществени отношения“.

Ако забраним на художника да възприема по особен свой начин обективно-реалните неща, в случая ръката, и ако го задължим да ни дава в своята картина само онова, което като при механично действащата фотография пасивно се отразява в човешкото съзнание, ще стигнем до чист, типичен натурализъм, който е опъквата страна на субективистическия формализъм.

Марксистко-ленинската естетика отрича по принцип натурализма в изкуството, тъй като всъщност последователно натуралистическото (а не като онова, да речем, на Емил Зола) изкуство не е всъщност никакво изкуство, не е никакво субективно отражение на обективните неща, а е именно пасивно, механично, фотографско отражение на онези неща и явления, които в случая с ръката сами се хвърлят в погледа на обективистически съзерцаващия я художник.

Тук имаме същинско деформиране на художествения творчески процес в смисъл, че в случая отпада неговата субективна страна, субектът изчезва и остава само обектът и отражението на обекта се оказва чисто пасивно, обективистическо, фотографическо отражение, което няма и не може да има действителна художествена стойност.

Процесът обаче на абстрахирането, отвличането, деформирането може да протече и по точно противоположна посока, в каквато именно действително протича при разните сюрреалисти, изолационисти, абстракционисти и др. п. В случая художникът се абстрахира или отвлича от обективно-реалния предмет на художественото творчество. Художественият образ по този начин се оказва не субективен образ на обективните неща, а чисто субективистически, неподчиняващ се на никакви обективни закономерности и задачи „образ“, престава всъщност да бъде изобщо образ и се превръща в условен, релативистически, волунтаристически и зраз на чисто интимните, чисто личните, неповторими преживявания, емоции и идеи на субекта, които нито могат да бъдат разбрани от другите хора, нито пък представляват за тях действителен, общ или актуален интерес. Художникът се самозаклучва в слоновата кула на своето имагинерно, абстракционистическо „аз“, губи всякаква връзка с конкретната и жива обществена и природна действителност, отадава се на самосъзерцание и индивидуалистическо самолюбуване, не чувства никакви ни научни, ни обществено-политически, ни културно-човешки задължения и рисува, пее, пише, играе така, както му диктува неизведаната „подсъзнателна стихия“, както го влекат механичните, метафизически и чисто мистически случайности в неговия личен живот и в живота на неговата класа.

По този начин отиваме към другия полюс, точно противоположен на полюса на натурализма. Тази противоположност обаче не е диалектическа, а именно типично метафизическа противоположност. Тъкмо поради това факт е, че както сред съвременните идеалистически естетици, така и в миналото, когато след натурализма се появи на историческата

сцена символизъмът, за да премине след това в разните други декадентски „изми“ и да стигне до днешния абстракционизъм, оказва се, че естетическият формализъм и субективизъм са всъщност опъката страна на един и същи медал, другата страна на който е натурализъмът със своя обективизъм.

Знаем дълбоката мисъл на Ленин, че в единството и борбата на противоположностите, те, противоположностите, различавайки се, противопоставяйки се, отричайки се една друга, същевременно са диалектически свързани в своето единство и че в конкретно определени случаи те взаимно се проникват и взаимно преливат, като могат да стигнат и до съвпадение, никога обаче не абсолютно и метафизическо, а именно диалектическо, при което борбата на противоположностите изпъква като основна пружина или източник на всяко развитие изобщо.

При натурализма и абстракционизма имаме метафизически противоположности, а не диалектически преходи и преливания, не диалектическо съвпадение, нямаме следователно основание, импулс или пружина за действително реално, живо и прогресивно по-нататъшно развитие на изкуството.

С две думи гносеологическите причини за отлитането на теоретическата и творческата естетическа мисъл на съвременните буржоазно-империалистически философи и естетици било към натурализма, било към сюрреализма, абстракционизма и пр. лежат в самия процес на художественото познание и творчество, което предполага, ще повторим пак, определено абстрахиране, отвличане, ако щете деформиране, но, ще повторя, не в лошия смисъл на тази дума.

Буржоазните декаденти и техните теоретици-естетици тръгват от този факт, раздуват, абсолютизират и хипотезират тази именно отделна страна или черта на единния и многостранен познавателен процес и по този начин стигат до субективизъм, до идеализъм (безразлично обективен или субективен), до познавателна и творческа слепота и в края на краищата до пълна мистика и фидеизъм, които тяхната социална и идеологическа принадлежност, тяхното място и действие в съвременното реакционно-империалистическо общество закрепяват. И по този начин гносеологическата възможност за отлитане в царството на идеализма и мистиката се реализира, за да се поднася след това на трудещите се и интелегентски маси като последна дума на естетическата наука и художественото творчество.

Докъде може да стигне този процес, може всеки да види, щом посети каквато и да било изложба на съвременните сюрреалисти, изолационисти, абстракционисти и други подобни „исти“. В изложбата при Организацията на ОН имало картина, на която били теглени три разноцветни черти, пресечени от друга, която след това се спускала надолу. И тази чисто абстракционистическа творба се славела като велико художествено произведение, едва ли не знамение на нашето време.

И други път съм давал пример с някои картини, каквито всеки може да види в подобни изложби. Под картината пише момиче, а на картината виждаме някакво кълбо триъгълници, китара и само в едно кюше някакво мижуляво око. Какво момиче е това? Какъв художествен образ на момиче е това? И кой нормален младеж ще се възхити от „красивите“ форми на подобно „момиче“?

Но ето че неотомистът Жак Маритен, за когото природата е само препятствие или само стимул за откриване от художника в действителността на някакъв „невидим дух, който действа в нещата“, се мъчи да ни убеди, че футуризмът е свободен да изобрази дама и с едно око само, дори и с четвъртинка от око и че никой не може да му отрече това право: „Всичко, което ние имаме право да искаме (от художника Т. П.) — и в това се състои целият въпрос — това е в дадения случай четвъртинката от око да бъде напълно достатъчно за дамата.“

Разбира се, на тази нещастна дама може да се изчовърка и оставената ѝ четвъртинка от око. Въпросът е обаче, като се човъркат така обектите, като се отрича изобщо тяхното обективно-реално съществуване и нуждата да бъдат художествено изобразявани в творбите на художника, изчовърква се всъщност цялата научна естетика и от нея не остава нищо друго, освен реакционните напъни на неотомистите и други съвременни буржоазни естетици-идеалисти да демобилизират, дезорганизират, деморализират трудещите се маси и честната народна интелигенция, да ги откъснат от обективните им исторически прогресивни задачи и да ги дадат в пълен идеологически, нравствен и естетически плен на ултрареакционната съвременна империалистическа буржоазия. Тъкмо поради това същият този „теоретик“ изопачава теорията на Аристотел за изкуството като отражение (подражание); тъкмо затова други съвременни буржоазни идеалисти като Сантияна, Монтегю и други изчовъркаха и правят достойни за по друга участ усилия да изчовъркат всичко човешко, всичко хуманно, всичко демократично, всичко научно и всичко творческо, което е станало в душата на техните читатели, зрители и слушатели.

За щастие, тези техни напъни останаха и ще останат безуспешни, макар че причиниха и продължават да причиняват големи пакости в току-що посочените отношения. За щастие в капиталистическите страни отдавна и особено напоследък се зароди и постепенно, но неотклонно се развива едно свежо, материалистическо, хуманно, прогресивно изкуство, а във връзка с него и една истински научна, материалистическа и дори диалектико-материалистическа естетика.

Ще си позволя да добавя тук само следното. Щом искаме (а ние сме длъжни да искаме) да помогнем на това изкуство и естетика, нужно е сами да бъдем много внимателни, когато се опитваме да даваме обща характеристика и научно определение на изкуството, респективно на обективната красота и на нейното субективно отражение в човешкото съзнание, а отгук и на нейното творческо превъплъщение в произведенията на художественото изкуство.

Напоследък все по-често се цитира Н. Г. Чернишевски и особено неговата мисъл, че „прекрасно е това, в което ние виждаме живота, така както ние разбираме и желаем живота, така както той нас ни радва“. Знаем, че именно на Чернишевски принадлежи мисълта за обективното съществуващо независимо от човешката фантазия, прекрасно, т. е. мисълта, че красотата съществува обективно-реално и се отразява в човешкото съзнание и изкуство.

Някои тълкуват тези мисли на Чернишевски така, като че ли Чернишевски е защитавал с а м о мисълта за независимото съществуване на предмета, респективно на обективната красота. Всъщност това е кантианско тълкуване на Чернишевски. Както е известно, Кант не отричаше съществуването на „нещата в себе си“, но ги лишаваше от всякакви обективно-реални качества, в това число и от обективната

красота. Да се твърди, че Чернишевски е защитавал с а м о обективното съществуване на предметите, и същевременно да се лишават самите те от обективно-реални качества, в това число и от обективно-реалната красота, това ще рече, ни повече, ни по-малко, да се поставя знак на равенство между „нещото в себе си“ на Кант и „с ъ щ е с т в у в а щ и я п р е д м е т“ на Чернишевски. Истина е, че Чернишевски не беше кантианец, а материалист, при това в известна степен диалектически материалист. Чернишевски не можеше да се грижи с а м о за „обективното съществуване на предметите“, лишени от всякакви обективни реални качества, в това число и от обективната красота. Чернишевски се изразяваше ясно и ние всички твърдо трябва да помним, че красотата според него съществува обективно-реално, а не само чрез съзнанието на човека, не само във връзка с желанията, радостите и целите на човека. Същевременно целият дълбок смисъл на естетиката на Чернишевски се свежда към това, че обективно-реалната красота, когато се възприема от субекта и се възпроизвежда след това в художествените произведения, оказва се не обективистическа, механично-фотографска красота, а с у б е к т и в е н о б р а з н а о б е к т и в н о - р е а л н а т а к р а с о т а. И тук именно стъпват в ролята си и нашите желания, настроения, стремежи, идеали и пр. именно като човешка субективна страна или момент в образа на обективно-реалната красота.

Навярно някои могат да възразят — и са възразявали, — че по този начин се поставя знак на равенство между Чернишевски и Ленин. Разбира се, аз лично чисто и просто не мога да проумея какво всъщност може да означава това и никога не съм и помислял, че би могло да се поставя знак на равенство между Чернишевски и Ленин в това, пък и не само в това отношение. Всъщност целият въпрос се състои тъкмо в това, че самият Чернишевски не бива да се тълкува нито като обективист, нито като субективист в областта на естетическата теория и критика. Ние всички знаем, че Чернишевски не беше нито натуралист, нито реакционен романтик, нито метафизически материалист, нито хегелиански диалектик. Чернишевски беше Чернишевски, т. е. велик предтеча на социалистическия реализъм и именно като такъв трябва да бъде изучаван, защитаван от всякакви лъжесоциалисти и лъжереалисти и творчески развиван по-нататък, а ако се наложи — коригиран и уточняван в известни отношения. Явно е, че това е много трудна и много отговорна работа, но явно е също така че ние, неговите ученици и следовници, не можем в никой случай да се откажем от нея.

★

Няколко изводи от казаното дотук:

Първо. Както самото изкуство, така и научната теория за изкуството, т. е. естетиката, стават невъзможни, щом се отрекат или разкъсат абсолютно и метафизически или пък се отъждествят абсолютно и метафизически обектът и субектът на изкуството, обективно-реалният предмет и неговият субективен художествен образ в съзнанието на субекта. Всички подобни опити с логическа необходимост са водили и водят до отричането на изкуството като усвоение (познание и изменение) на света по законите на красотата, до отричането на основния реалистически принцип на всяко истинско и пълнокръвно изкуство, до отричането на всеки реализъм и прогресивен романтизъм, до превръщане на изкуството било в обективистически, пасивно-фотографски натурализъм, било в субекти-

вистически формализъм, реакционен романтизъм, символизъм, сюрреализъм, изолационизъм и в края на краищата абстракционизъм.

Второ. Всеки опит да се сведе усвоението на света по законите на красотата, т. е. художественото изкуство, до чисто вътрешните, чисто индивидуални и следователно чисто субективистически и в края на краищата интуитивистическо-мистически възприятия, представи, идеи, емоции, желання, волеви актове не се съобразява с безспорния и историческия факт, че изкуството се е родило, съществува и се развива по-нататък като типично обществено, надстроечно-идеологическо явление, че то играе важна роля в обществения живот на човека като средство или оръдие за правдиво познание и прогресивно изменение на света, за общуване между хората и тяхното възпитание и превъзпитание, не само за естетическо съзерцание „познание“, но и за естетическо, прогресивно целенасочено изменение на обществената и пречупваща се през нея природна действителност. А това е немислимо, ако художникът се самозаклучи в своето собствено аз, ако той се задоволи само със съзерцанието и самолюбуването на своите естетически преживявания, емоции, представи, идеали, а не прави усилия да ги превъплъти в такива художествени образи, които да бъдат сетивно-конкретно и логически възприемаеми и разбираеми и които, без да имат нещо общо с „вчувствуването“ на Липс и учениците му, са така сътворени и така се възприемат от другите членове на даден народ, класа или обществена прослойка, че им предават не само идеите и идеалите на самия художник-творец, но и неговите естетически, етически и други чувства, емоции, настроения. Изкуство, което не отговаря на тези условия, не е и не може да бъде истинско, пълнокръвно, прогресивно изкуство и неизбежно се превръща в полуизкуство, лъжеизкуство и в края на краищата в антиизкуство, срещу което истинското изкуство, създавано и развивано върху основния реалистически принцип за правдиво художествено отражение на света, е било винаги в непримирима борба. Но това, разбира се, не означава, че реализмът като особено направление в историята на изкуството можем да го търсим и да го намираме във всички етапи на развитието на разните общества, народи, класи. Реализмът като направление и реалистическият принцип на всяко истинско и пълнокръвно изкуство са родствени по същество, но не тъждествени неща. Това именно някои теоретици на изкуството, в това число и някои иначе добри марксист-ленинисти все още не го разбират и не го отчитат достатъчно, а вследствие на това станали и стават редица недоразумения, които едва ли могат да ползват марксистко-ленинската естетика и самото социалистическо-реалистическо изкуство.

Трето. Както реалистическите художествени направления, така и самият общо-реалистически принцип на изкуството, а също така и антиреалистическите художествени направления и антиреалистическият принцип на изкуството си имат и своята гносеологическа основа или корени, които лежат в самия сложен, диалектически противоречив, многостранен и развиващ се по спираловидна линия процес за развитие на изкуството изобщо. Гносеологическите корени на всеки реализъм, в това число и на социалистическия реализъм, лежат в общата, настъпателна, прогресивна линия на развитие на всяко истинско и пълнокръвно изкуство, взето като своеобразно субективно отражение на обективно-реалната действителност, като нейно художествено правдиво отражение, което обаче в разните общества, народи, класи и епохи е придобивало различен вид, форми и значение според конкретните условия на историческото развитие

на съответните общества, народи, класи. А една от съществените черти на усвоението на света по законите на красотата се състои в това, че художественото отражение не е и не може да бъде нито обективистическо, механическо, фотографски-натуралистическо отражение, нито чисто субективистическо, индивидуалистическо и интуитивистическо-мистическо преживяване и самосъзерцание на художествения субект. Всеки и всякакъв идеализъм в естетическата теория и критика и всеки и всякакъв реакционен романтизъм, експресионизъм, футуризм, изолационизъм, абстракционизъм и пр. имат гносеологическите си корени в процеса на абстрахирането и отвличането от някои страни на предмета, както и на процеса на привнасянето на някои субективни страни или елементи в художественото отражение на нещата и явленията. Тези гносеологически корени обаче, за да дадат реални идеалистически направления в естетиката и антиреалистически направления в самото изкуство, трябва да бъдат подхранвани, подкрепяни и развивани от определени социални условия, каквито особено напоследък всички виждаме, че са се създали в лагера на империализма и на реакционните класи и обществени прослойки. Поради това борбата срещу идеализма в естетиката и антиреализма в изкуството не е и не може да бъде само и чисто теоретическа борба, а е и трябва да бъде също така, дори в по-голяма степен борба срещу онези именно обществени условия, които подхранват, подкрепят, подпомагат по-нататъшното тяхно развитие с двуюка цел: самите империалистически власти и експлоататори да зарият очите си в пясъка подобно на щраус, за да не виждат обективния ход на историческите събития, и същевременно трудещите се маси и интелигенцията да бъдат демобилизирани, дезорганизирани и деморализирани във всяко отношение, за да станат послушни работи за безкрайна експлоатация и пушечно месо за агресивите, войните и вътрешните реакционни мероприятия на империалистическите господари и техните идеологически копиеносци.

Точно обратното виждаме в СССР, в страните на социалистическия лагер и в работническите класи и партии в самите капиталистически страни. Но към този въпрос ще се върнем по-специално по-нататък.