

формата, единство и противоречие на съдържанието и формата. В последната глава привлича вниманието въпросът за съответствието и несъответствието на формата и съдържанието. Главно в спор с Б. Реизов, Ванслов обосновава тезата си, че „... несъответствието между съдържанието и формата винаги се корени тъй или иначе в противоречията на съдържанието, обуславящи противоречията във формата. Но една страна в тези противоречия може да бъде изразена предимно в съдържанието, друга — предимно във формата. В такъв случай противоречието вътре в съдържанието и в границите на формата в една или друга степен се завоалира и на преден план изпъква несъответствието

между формата и съдържанието изцяло“ (стр. 334).

При това несъответствието между съдържанието и формата е резултат на някакъв процес — или в историческия процес на развитието на изкуството, или в творческия процес на художника. Съответствието или несъответствието между формата и съдържанието не бива да се абсолютизира. Пълното несъответствие е невъзможно, защото в такъв случай изобщо няма да има произведение на изкуството.

Новата книга на Ванслов е ценна както с правилните решения на редица естетически въпроси, тъй и с положенията, които потикват читателя към по-нататъшни размишления.

ЯКО МОЛХОВ



МЕЖДУ СПОРНОТО И БЕЗСПОРНОТО

(По повод книгата на Boris Zihlerl, *Umetnost i idejnost, isd. pred. „Kultura“, Beograd, 1957*)

Първото впечатление от една полемика книга е често измамно. Така е, понеже погледът се плъзга по гланца на остроумните възражения и без да ще изпуска нерешените въпроси, които запълват подтекста на всяка сериозна полемика. Именно — нерешените въпроси. Да се защити постигнатото е само предпоставка за действително научния спор. Ето защо няма да започна кратките си бележки по повод на новата книжка на видния югославски марксист Борис Зихерл с впечатлението, което добих, когато той печаташе на части труда си в сп. „Савременик“. Бих искал да изтъкна само онези проблеми, върху които книжката „Изкуство и идейност“ привлича вниманието. Още повече — много от тях имат съвсем пряка връзка с проблемите, разисквани напоследък и у нас.

Все по-често взе да се говори за противоречието между художествения метод и светогледа. У нас си пробива уверено път схващането, че светогледът на писателя не може да бъде определящ спрямо неговия метод. Подобно схващане намери сериозна аргументация в трудовете на Тодор Павлов и други наши литератори. Ала ето че полемиката между Зихерл и Йосип Видмар ни подсеца за една твърде осезаема опасност.

За съжаление, статиите на Видмар, които се подлагат на критика в книжката „Изкуство и идейност“, не се намират в нашите библиотеки. Станаха ни известни само отговорите на Йосип Видмар, обнародвани в белградското списание „Delo“ през миналата година. Полемиката се води главно

по три въпроса: „първо, по въпроса за художниковата и въобще за човешката априорна природа, второ — за светогледа на художника и за значението му в изкуството и трето — по въпроса за различните стойности на светогледа в изкуството“ (срв. Josip Vidmar, *Estetički nespogazumi, „Delo“, br. 12, 1957, str. 881*).

По всичко личи, че след излизането на книжката „Изкуство и идейност“, полемиката няма да заглъхне. Съгласно логиката на всеки теоретически спор, ще бъдат засегнати вероятно и други страни на творческия процес. Поради това сега е трудно да се вземе категорично отношение към всички възгледи, които си дават среща в спора. Но за нас и сега е важно да се изтъкне обстоятелството, че Видмар се е опрял на същата особеност в съотношението светоглед-художествен метод, която интересува и нашето литературознание. Той е припомнил известните оценки на Ленини за „двустранността“ у Толстой и е побързал да направи извода, че между мислителя и писателя съществува ярко очертана граница. Видмар говори доста определено за някакво „Лениново становище за неважност на мисловната насоченост (usmerenost) в литературата“ (цит. по стр. 12 на „Umetnost i idejnost“).

Следващата стъпка е по-лесна. Личността на писателя се разполовява, като едната половина се отнася до неговия светоглед, до личността-мислител, а другата — до писателския му талант, обезкървен, защото му е отнет светогледа или поне най-малкото — обявен е за „неважен“ в изкуството. За Видмар не е било достатъчно

да изтълкува „по своесму“ Лениновите изказвания за Толстой. Той е отишъл по-нататък, като се е позовал на естетическите разсъждения на популярния в Западна Европа мислител и литератор Томас Елиот, за да „предпази“ читатели и литературни изследователи от мисловната, светогледната оценка на художествените факти.

Борис Зихерл взема повод от подобни залитания, съдържащи се в отделни изказвания на Видмар, за да ни предупреди за една крайност, до което лесно може да се стигне, ако се преувеличат прекомерно противоположността между светогледа и творческия метод. Авторът на книжката „Изкуство и идейност“ изрично подчертава, че „в Лениновите статии съвсем не може да се намери основание за разделяне на Толстой-мислителя от Толстой-художника“ (стр. 12). Зихерл смята, че противоречията в творчеството на гениалния руски писател се простират върху цялостния развой на личността, че не са плод на отделни възгледи, а отразяват противоречията в самата действителност. По-нататък авторът засяга случаите, в които според него светогледът на художника „е или не е от значение“ за изкуството. И по този въпрос той изразява известно несъгласие с Видмар. Възраженията по отделни въпроси могат и да се подминат. Следва обаче да се посочи логическият извод, до който ни довежда възгледът за „разполовяването“ на творческата личност на „мислител“ и „художник“. В „Изкуство и идейност“ са привлечени и някои предишни изказвания на Йосип Видмар (в книга, преиздадена през 1954 г.), в които изкуството се окачествява като „израз на априорната природа“ на личността, говори се, че по мисловен път „само в редки случаи погледът (към света, светогледът — б. м.) се отправя действително свободен и без натиск, като действува само по съзнателен нагон“. В този смисъл „светогледът, който е несигурен израз на личността и който обикновено само временно помага, съставен от едни или други потребности на подсъзнателната природа, не може да бъде нито съществен компонент на художествената дейност, нито такава ценност, каквато трябва да очакваме от изкуството“ (цит. по Зихерл, стр. 28).

За тази кратка бележка не е важно точно от какъв източник са почерпени понятията за „подсъзнателна природа“, „натиск върху светогледа“ и пр. Пък и авторът сам не е скрил своето теоретично родство с Т. Елиот. Важното е, че — като набляга пресилено върху възгледа, според който светогледът не може да има определящо значение за творческия процес, възглед, нелишен от основание — Видмар е очевидно прекрачил прага на

чуждата естетика и се е помъчил да издълбае пропаст между светогледа на писателя и неговия художествен подход към света. Както личи и от останалите страници на „Изкуство и идейност“ и от статиите-отговор в сп. „Delo“, Видмар се е „обградил“ с множество странични особености на изкуството („художествената интуиция“, емоционалната отзивчивост на твореца и пр.).

По-късно Видмар разясни своето схващане за „априорната природа“ на личността и за „страничната“ роля на останалите идейни и други условия, като използва една характерна аналогия. В статията си „Естетически недоразумения“ той оприличи творческата личност на зърното, от което пониква стъблото. Останалите условия (земя, влага и пр.) подпомагат растежа на стъблото, но сами по себе си не раждат стъбло. Така и историческите условия са „земята и влагата“ на художествената творба, но не и „зърното“ ѝ. (вж. сп. „Delo“, кн. 12, стр. 889). Разбира се, Видмар е прав, когато изтъква ролята на таланта в изкуството. Но тук възникват най-малко два въпроса. Единият от тях изисква да се обясни природата на таланта, като се разгадае това, което се крие зад отдавна употребяваното определение „априорно“. По този въпрос дискусиата между двамата автори ще продължава тепърва. Няма да е излишно, ако в нея се намесят и нашите теоретици. В случая обаче за нас е по-интересен другият въпрос и той се състои в това, че с подобна аналогия става „лесно“ да се пренебрегне идейно-историческата нужда, която оправдава едно или друго художествено произведение. Идейните тежнения на времето стават благоприятни или неблагоприятни условия за растежа на художника, „обща морална и духовна атмосфера, каквато се дава на всички хора от неговото време — и на нехудожниците в това число (neumetnicima takođe)“ (пак там). И само толкова. Казано с други думи, то означава: обществената необходимост и идеите на времето не се схващат като основа на художественото творчество. Подобно разсъждение води логично до един извод, насочен срещу Лениновия възглед за партийността в изкуството.

В статиите, разкритикувани от автора на „Изкуство и идейност“, Видмар е твърдял, че известните мисли на Ленин в „Партийна организация и партийна литература“ не засягат художественото творчество. Като се е потрудил да разграничи Ленин от Плеханов и други „марксистични доктринери“, Йосип Видмар пише, че на ленинското отношение към литературата не било присъщо тесногърдството. Но това той разбира в следния смисъл: „Познатите негови (на

Ленин — б. м.) речи за партийната литература или за партийността ѝ не ни заблуждават в това отношение, тъй като речите му не се отнасят за художествената литература в тесен смисъл. Той беше свободо-мислящ и широк. Тези две качества, както и любовта му към истинската справедливост, го доведоха до това, че дори при очевидните заблуждения на Толстой и освен туй — по време на борбата, търсеше и признаваше величието на писателя“ (цит. по „Umetnost i idejnost“, стр. 15—16).

Не е нужно дори да се прибегва до подтекста на това твърдение, за да се разбере, че се касае за опит да се „стесни“ (най-мекко казано) обсегът на Лениновите мисли върху партийността. Видмар вижда единствен начин за отърсване от „доктринерския марксизъм“ в ревизирането на категоричните изисквания за ясни и напредничави позиции в днешното изкуство.

Защото смисълът на Лениновото учение за партийността в художествената литература е тъкмо в това да се изтъкнат правата и задълженията на писателя да потиква развитието на човешката личност в духа на комунистическите обществени преобразования. Изкуството има изключителната отговорност да участва непосредствено в изграждане не само на светогледа, но и на светоусещането на човека. Свообразие и предимство на художествената дейност е, че тя използва естетическата наслада, за да се добере до най-интимните чувства и мисли на читателя, зрителя или слушателя. От това отговорността на изкуството пред обществото не става по-малка. Тъкмо обратното — става неподозирано голяма. Партията е най-живо заинтересована от революционното изменение на човешкото съзнание, сковавано от безбройните предразсъдъци на предишните столетия. Да се смята, че това не засяга изкуството, ще рече — да се омаловажи по най-груб начин неговото въздействие. Бертолт Брехт беше много прав, когато казваше, че голямото изкуство не може да се колебае между развлечението и възпитанието на човешките чувства. А ако художникът е велик възпитател, той няма основание да се сърди на обществото, което се запитва: кого и на какво възпитава?

Но тук идва ред на дребната хитрост, с която ни сплашват — „опеката“. И преди да ни каже Видмар ние се досещаме, че на Ленин не е свойствено тесногърдството. Не се иска голяма изобретателност да се установи, че грубата намеса в творческия процес, „налагането“ на темите, стесняването на индивидуалния стил и т. н. е рецидив на тесногърдството или (ако решим да използваме изразите на Видмар) на „доктринерството“. Нещо повече: не е потребна много хитрост да направиш от това дори „извода“, че — щом

Ленин не е тесногърд, не могъл да иска партийност в изкуството. Нужна е обаче доста смелост да мислиш, че ти вярват, когато свеждаш комунистическата партийност в творчеството до „налагане“ на темата или „инструкция“ за стила. Срещал съм много писано върху партийността в творбите на Горки или Шолохов. Но не ми се е удало още да науча от кое партийно окръжно е взет образа на Клим Самгин или с чие разрешение Нягулнов освобождава заподозряната Лушка от затвора. Нека предположим, че ще се намерят хора, които ще държат сметка и за това. Те ще заслужат прозвището на „доктринера“. Но за този, който е чел добросъвестно изказванията на Ленин за партийността в изкуството, не може да не е ясно, че се касае до нещо много по-съществено — до идейните позиции на художника-възпитател, до насоката на естетическото му внушение.

В книжката „Изкуство и идейност“ Борис Зихерл прави опит да се разграничи от примитивното „разбиране“ за партийността, което Видмар е използвал, за да отрече художествената партийност изобщо. „Ленин не предписва на писателя-партиец — казва Зихерл — какво трябва да пише, тъй като всяко подобно искане би стеснило недопустимо тематиката на художествената творба. Той говори за това, което писателят-партиец не може и не бива да пише, ако желае да принадлежи към революционното работническо движение“ (стр. 18).

Според мен, това възражение на Зихерл има основание, доколкото отделя художествената партийност от грубата намеса в тематиката, стила и пр. Разбира се, логически погледнато, ако партията казва на писателя какво „не може и не бива да пише“, тя тъй му подсказва и онова, за което „може и трябва“ да пише. Но важното е, че с „подказването“ и насочването на писателското наблюдение към едни или други факти в действителността не се накърнява ни най-малко широтата на творческия подбор и свободата на индивидуалното виждане. А в края на краищата партийността се отнася не толкова до подбора на явленията или до начина, по който са „оцветени“, колкото до позициите, от които са оценени...

Бих искал в този ред на мисли да споделя с читателя основния въпрос, пред който ме изправи полемическата книжка на Зихерл. Казах вече, че за критикуваните статии на Видмар съдя главно от това, което е написал критикът им. От доводите на Зихерл добих убеждението, че Йосип Видмар се е помъчил наистина да ревизира Ленин. Но за нас е особено важно да се попитаме, какво е свързало теоретически възгледа за противоречието

между светоглед и творчески метод с отказа от партийността в изкуството. А подобна връзка според мен има.

Твърде очевидни са примерите за несъгласуване между някои предварителни схващания за живота и творческите резултати на редица писатели от миналото. Зихерл говори, че противоречията и в светогледа, и в метода имат еднакъв обективен корен. И тази негова мисъл е твърде основателна. Тъкмо тя обаче задължава разсъжденията да отидат малко по-далеч, отколкото си е позволил авторът на „Изкуство и идейност“. Вярно е, че противоречията засягат преди всичко художника като цялостна личност, съществуваща в определени исторически условия. Едва ли някой сериозно би могъл да твърди, че към светогледа си писателят прибъгва само когато наблюдава живота, без да си поставя художническа задача. Светогледът не е нещо, от което човек може да се лишава и което може да придобива по настроение. Отношението към света, заедно с непрестанните си колебания, с честите изменения във възгледите, присъства във всяка съзнателна дейност на човека и повече от всичко — във възприемането и пресъздаването на околната действителност. От участието на светогледа на художника в изкуството ще може да се „освободи“ само този, който обяви художественото творчество за някаква „подсъзнателна“ дейност, за интуитивна изява на таланта. Едва ли случайно Видмар се е насочил, както по всичко личи, към подобно „осветляване“ на изкуството. За стойността на теорията на подсъзнателното творчество е говорено достатъчно, за да е нужно и в една кратка бележка да се връщаме към нея. Според мен ще се намери трудно научен аргумент срещу схващането, подчертано от Зихерл, че светогледът участва в творческия процес. Но с това въпросът не се изчерпва. Може би тъкмо тук трябва да започне изследването му.

Светогледът „присъства“ и при създаването, и при възприемането на художествената творба. Но чрез него не може да се определи художественият образ. За да се създаде творбата е било нужно и нещо повече — особен метод за отражение на действителността. Художественият метод не се определя от предварителния светоглед на писателя, нито от познаването на закономерностите в изкуството, нито дори от таланта. Наличието на светоглед и изучаването на художествените закономерности не пораждаат още никакъв метод. В историята на литературата се говори за „измяна на собствения талант“ най-често тогава, когато писателят е изменил метода на отражението. И за това е достатъчен примерът с Гогол. Той показва, че не методът зависи от дарованието,

а обратно — проявленията на таланта са в твърде близка зависимост от художествения метод.

Споделихме опасенията на Зихерл от крайностите, до които ни води тезата на Видмар за разделянето на „мислителя“ от „художника“. Но ето че сега се връщаме към известното твърдение, че методът и светогледът в творчеството не съвпадат. А щом не съвпадат, напълно естествено е да има място и за известни противоречия помежду им. Фактите на творчеството ни задължават да приемем, че противоречията у творческата личност се простират не само „вътре“ в светогледа, но могат да се изразят и в „несъответствие“, в „несъгласуваност“ между предварителните схващания на писателя и това, което ни внушава творчеството му. В такива случаи се сочат често възгледът на Толстой за несъпротивлението на злото и неговият роман „Възкресение“, който ни внушава тъкмо обратното. Чрез художествените си образи писателят може да измени на предварителните си схващания. Не се ли получава тук някакво объркване? И няма ли да се присъединим накрая към тезата на Видмар за „неважността“ на светогледа? Въпросът е много важен.

Някои автори, като забелязват правилно фактите, когато писателят изменя на предварителните си намерения, говорят без уговорка за разрез между светоглед и метод. Достатъчно е този извод да не бъде уточнен, за да се стигне до тезата на Видмар. И това според мен свързва теоретически възгледа за противоречието между светоглед и художествен метод с отказа от партийността в изкуството. Но как да избегнем крайностите, за които ни предупреждава Зихерл? Като премълчим въпроса за противоречието между светоглед и метод? Не, разбира се. Отбягването на въпросите в науката само увеличава нуждата от разрешаването им.

Работата е там, че когато става дума за отношението между светоглед и художествен метод, най-често „светогледът“ се приема като съвкупност от определени предварителни схващания на самия писател. Така стеснено, понятието „светоглед“ има също известно оправдание в литературната теория. Но науката е задължена да обхване „светогледа“ и в по-широкия смисъл на това понятие, ако не иска да поем риска, съдържащ се в изводите на Видмар. Когато навлиза в творческия процес, писателят се придържа не само към своите възгледи за живота, добити по страничен път, но и сам влиза в контакт със светогледа на героите си, възприема или не определени художествени принципи, които имат косвена връзка с интересите и схващанията на известни обществени групи. Художникът става зависим и от тези,

които пресъздава, и от тези, за които създава.

Говори се за противоречието между светоглед и метод, но често не се забелязва, че това противоречие може да се установи едва когато имаме резултатите на метода. Дали писателят е изневерил на предварителните си схващания може да се каже само когато създадените художествени образи ни внушават такива възгледи за живота, каквито авторът първоначално не е очаквал или не е преследвал. Подобен е случаят с романа на Толстой „Възкресение“. С други думи, творческите резултати на метода придобиват светогледно значение, което може да съвпада или да не съвпада с предварителните убеждения на автора. Какво заключение се налага?

Очевидно, поставянето на въпроса за ролята на светогледа в изкуството не бива да се изчерпва с предварителните убеждения на писателя. Творческият процес е едно своеобразно изпитание и разширяване на светогледа. Ето защо, пренесен в самия художествен процес, въпросът за светогледа не може да се ограничи с възгледите на автора, изказвани по друг повод. Участието на светогледа в творчеството има най-малко три аспекта: а) участието на предварителните схващания на писателя; б) прякото или косвеното влияние на различните светогледи, оформени в съответната епоха като „строга система от идеи (философски, политически, религиозни и пр.)“, които художникът може предварително и да не споделя, и в) участието на идеите, носени от характерите, които са отразени и от характерите, на които се въздействува чрез образа. Само като се има предвид това, ще може да се изтъкне задължението на естетиката да търси идейната, партийно-светогледна основа на творчеството, без страх от „доктринерството“. Теоретиче-

ският корен на „ревизията“ на партийността, предлагана от Видмар, е според мен в стесняването на „светогледа“ до предварителните схващания на писателя и лекотата, с която след това „мисловното“ и „светогледното“ може да бъде обявено за творчески паразит.

... Въпросът, който тук се загатва, е между най-неразработените в нашата естетика. С няколкото бележки, които се опитах да направя, ми се искаше само да обърна внимание върху опасността, забележима и в нашите спорове. Да се вземат отделни изказвания на писателите и да се съпоставят с творческите им резултати, които не съответствуват на тези изказвания — не е излишно. Но не бива да се смята, че това е всъщност въпросът за отношението между светоглед и художествен метод.

Полемиката Видмар-Зихерл е за нас поучителна и в друго отношение. Тя показва, че избягването на сложните въпроси, „стесняването“ и опростяването на понятията, с които боравим, е твърде удобен трамплин за ревизионизма.

Науката винаги се движи от безспорното към спорното. А ревизионизмът всякога се е мъчил да се възползува от спорните въпроси, за да се отрече от безспорното. Не прави изключение в този смисъл и отказът на някои задгранични писатели от ленинския принцип за партийността. Единствената предпазна мярка срещу тях е научният подход към неизследваните явления. А в забележителните си „Философски тетрадки“ Ленин изтъква, че едно от основните изисквания към диалектиката е да разглежда нещата в тяхната многостранност. С не по-малка острота това изискване се поставя и пред нашата теория, на която предстои да осветли участието на светогледа в художественото творчество.

АТАНАС НАТЕВ

КРАТКИ ОТЗИВИ



„СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“ НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК *

Пред нас е прекрасно оформена книга с дата 1954 година. Тя е издадена в София. Върху нея се е трудил голям научен и творчески колектив. Преводът на текста е направен от академик Людмил Стоянов. Негов е и предговорът към изданието — „Бележита национална

поема“, в който Людмил Стоянов накратко засяга някои исторически и литературни моменти, като се позовава отчасти на руски изследователи на паметника. След това е даден преводът на „Словото“ на български език, подир който е напечатан староруският му текст.

* Песен за похода на Игор, Игор Святослович внук Олегов. Преведе Людмил Стоянов. Издание на Българската академия на науките. София, 1954 г., 4^о, стр. 140, тираж 1400. Цена 25 лева