



ПЕНЧО ДАНЧЕВ

ПО НЯКОИ ВЪПРОСИ НА НАШАТА МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКА ЕСТЕТИКА

ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД. РЕАЛИЗЪМ

Повишеният интерес към въпросите на реализма и свързаните с тях въпроси, на художествения метод изобщо, както и на взаимоотношенията между художествен метод и стил беше най-важната причина, за да се състои голямата дискусия за реализма в Москва през 1957 година. Тази дискусия от своя страна послужи като нов силен тласък за нови разисквания, статии и разговори в тази интересна област. Активизирането на марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика в областта на художествения метод и специално в областта на реализма са наложи през последните години и поради усилията на реакционните западни теоретици и критици на литературата и изкуството, както и на техните активни помощници ревизионистите да се подкопаят теоретическите основи на реалистичния метод и да се дискредитира литературата на реализма. След редица дискусии и престрелки на международния теоретичен и критически фронт днес е напълно ясно, че усилията на реакционерите и ревизионистите да развенчаят изкуството на реализма и неговата теория останаха напразни. Както великото изкуство на реализма с неговия съвременен приемник социалистическия реализъм, така и теорията на реализма и социалистическия реализъм си остават непоклатими. Това, разбира се, в никакъв случай не трябва да означава подценяване на подривната роля на буржоазната и ревизионистична естетика и на борбата срещу тях. Не трябва да се забравя, че борбата за защита на позициите на реализма беше и си остава най-важния и отговорен сектор от борбата на естетическия фронт, защото става въпрос не за друго, а за съдбата на онова изкуство, което по самата си същност е в състояние да оказва най-силно идейно-прогресивно въздействие, да участва най-резултатно както в революционната борба срещу порочния свят на капитализма, така и в изграждането на новото социалистическо и комунистическо общество. Като се има предвид всичко това, трябва да се подчертае, че задълбоченото изясняване на въпросите за художествения метод и специално за художествения реалистичен метод не само че не е приключено, но напротив — то сега трябва да се разгърне с богатството на всичките средства, с които разполага съвременната наша марксистко-ленинска естетика и изобщо марксистическа идеология.

Не може да се постави сериозно въпросът за реалистичния метод без сериозна постановка на въпроса за метода изобщо и за художествения метод по-специално.

Не е възможна правилната постановка на въпроса за специфичността както на научния, така и на художествения метод без сериозна, научна постановка на въпроса за метода изобщо. С други думи, необходими са правилни, научни материалистически изходни позиции при решаването на специалния въпрос за същността на художествения (и на научния) метод. Тук искам особено да подчертая голямата заслуга на др. Тодор Павлов, че в продължение на десетилетия в редица свои трудове той от последователни материалистически марксистически позиции даваше разгърнатата характеристика на метода (и научен, и художествен), като с това въоръжи нашата млада

българска естетическа наука с великолепни, надеждни изходни позиции при решаването на трудната специална задача за определението на художествения метод.

Какво значат правилните изходни позиции при решаването на конкретния въпрос за художествения метод и специално на въпроса за социалистическия реализъм пролича много ясно например в дискусиата за социалистическия реализъм, проведена през 1957 г. във в. „Литературен фронт“, между група чехословацки и български теоретици и критици на литературата и изкуството. Критици като Вл. Достал, Иржи Хаек, Циганек и Фр. Връба излязоха именно от неправилни, нематериалистически изходни позиции и затова стигнаха до пълна безизходност в опита си да дадат някакво определение на метода на социалистическия реализъм. Те по същество отрекоха метода на социалистическия реализъм или в най-добрия случай го сведоха само до една „работна хипотеза“ (Достал), лишена от теоретическо и обществено-историческо основание. Българските участници в дискусиата, независимо от съществените различия между тях, излязоха с утвърждаващи постановки за социалистическия реализъм, защитиха метода, посочиха неговите теоретически и обществено-исторически основания, главно защото се опираха на правилни материалистически изходни позиции. В тази именно посока заслугата на Тодор Павлов е несъмнена и голяма.

Като се започне от книгата „Обща теория на изкуството — основни въпроси на естетиката“ (1937) и се свърши с „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ (1958) Тодор Павлов неизменно е подчертавал основната изходна мисъл, че „художественият метод подобно на научния не е всъщност никакъв метод, ако не се определя преди всичко и главно от самите обективно-реални закономерности на съществуването и развитието на обективно-реалните обществени и природни неща и явления“ („Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“, т. I, 1958 г.).

Тази е правилната научна материалистическа основа, от която трябва да се излезе при всяка по-нататъшна характеристика било на художествения, било на научния метод. Методът, като всяко идеологическо явление, в съгласие с ленинската теория на отражението, се разглежда като аналог на предмета на познанието. Застанали на тази позиция ние вече с основание можем и трябва да поставим въпроса за субективната страна на познавателния процес и на метода, която, както неведнъж е подчертавал Тодор Павлов, е важна, в някои случаи решаваща, но в никакъв случай не може да бъде характеризирана като определител на метода по принцип.

В редица свои работи Тодор Павлов очерта правилно и най-общите диалектически взаимоотношения на обективните и субективните страни на метода (научен или художествен). „Когато тези именно общи закони или закономерности на движението, изменението и развитието на обективно-реалните предмети и явления се „пресадят“ и „преработят“ в човешката глава, т. е. когато получим техните субективни образи в човешката глава и когато отразените в човешката глава обективни закономерности ние използваме планомерно и целенасочено за обяснението на света и неговото изменение, получава се онова, което ние схващаме и трябва да схващаме като научен или художествен метод на усвоението (отражението и изменението) на света“ (в. „Литературен фронт“, бр. 11, 12, 1957).

Не на едно място в своите трудове Тодор Павлов говори и за сложните взаимоотношения между научен и художествен метод, като енергично се противопоставя срещу тенденциите те да бъдат отъждествявани. Оттук и неговата борба срещу „раповците“, които „отъждествиха абсолютно и метафизически художествения метод с научния метод, а мълчаливо извършиха същото и по отношение на художествената и научната система от идеи-образи. И получи се така, че научният метод погълна изцяло, изяде художествения метод и изкуството се оказа без същностно-специфична природа, роля и значение и се сведе без остатък до научния мироглед, разбираан при това в края

на краищата само като замръзнала, престанала да се развива по-нататък ми­рогледна теория“ („За метода изобщо и частно за художествения социалистическо-реалистически метод“, София, 1956 г.).

В продължение на много години, а особено през последните, др. Тодор Павлов резултатно се занимава повече с въпросите на спецификата на изкуството и сравнително по-малко със спецификата на художествения метод. В определението си на изкуството той стигна до ценната мисъл за „усвоението на света по законите на красотата“, която представлява вече естетическа позиция за по-нататъшната конкретна разработка на проблемата. Като се има предвид огромният опит на Тодор Павлов, както и неговата доказана способност да навлиза с голяма логическа сила в същината на разглежданите проблеми, би било от полза за нашата естетическа наука той да пристъпи към по-нататъшното изясняване и разработка на досегашните си определения на художествения метод.

За съжаление пътят за плодотворното разрешаване на въпроса за художествения метод, според мен, за сега се препречва сериозно от възприетата от др. Тодор Павлов теза за обективните естетически качества на действителността като предмет на изкуството и по-специално за законите на художественото творчество като „закономерни субективни отражения на обективно съществуващите в самата действителност закони на естетичното (к. м. — П. Д.)“, респ. красивото или прекрасното, които закони от своя страна качествено се различават от механичните, физичните, химичните, математичните, социално-икономическите и други закони или закономерности на съществуването и развитието на обективно-реалната обществена и пречупващата се през нея природна действителност“ („Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“, стр. 69).

Вярно е, че законите на художественото творчество не са „субективистически измислици на човека-субект“, както напомня Тодор Павлов, но вярно е и това, че те не са копия на някакви съществуващи в обществото и природата обективни естетически закони. Това са именно закони на творчеството. Творчеството има своите обективни основания в действителността, те са обусловени от закономерностите, присъщи на специфичния предмет на изкуството, но тези обективни закономерности да се обявяват за естетически по характера си, това значи да се недооценява специфичната роля на субекта на творчеството, на твореца на художествени ценности. В таква осветление „законите на красотата“ в изкуството се оказват една лесна и почти готова проекция на съществуващите в обективния свят „естетически закони“, колкото и те да са „пресадени“ и „преработени“ в художниковата глава. Мисля, че становището за законите на художественото творчество като отражение на обективно съществуващи естетически закони се създават по пряка аналогия със състоянието на нещата в отделните науки. В природата съществуват физически закони, които открити и формулирани представляват законите на физиката. В природата съществуват химически закономерности. Законите на химията — това са откритите, преработени и формулирани обективно съществуващи химически закони. Да прокараме пряка аналогия между тези и други науки, от една страна, и изкуството, от друга, да търсим в законите на художественото творчество отражение на обективно съществуващи естетически закони — това значи да опростяваме нещата. Това значи да не виждаме особеностите на художественото творчество именно като особености на творчеството. Например известният закон на Архимед не е нищо повече от откритата в природата закономерност, че всяко тяло, потопено във вода, губи от теглото си толкова, колкото тежи изместената от него течност. Формулировката на Архимед представлява откритие и пряка проекция на съществуващия в природата закон. Другояче стои въпросът със законите на художественото творчество. Важен закон на реалистичното изкуство е типизацията и свързаната с нея индивидуализация. Никак не е достатъчно да се каже,

че този закон на изкуството отразява известната обща природна и обществена закономерност за взаимоотношението между общо и частно. Това обективно съществуващо взаимоотношение, формулирано във философията, безспорно представлява най-обща теоретико-познавателна основа на естетическия закон за типизацията и индивидуализацията, но тази основа не ни дава никаква възможност да съдим за естетическата специфика на закона на творчеството. Но в обществения живот има една специфична сфера, в която съотношението между общо и частно стои най-близко до съотношението между типично и индивидуално в изкуството. Това е човекът — главният предмет на изкуството. Но бихме ли могли да кажем, че съотношението между общо и частно, типично и индивидуално в живия обществен човек представлява от себе си естетическо взаимоотношение? Някои, които вярват в обективното съществуване на естетически качества и закономерности, отговарят положително на този въпрос. Аз мисля, че нямаме никакво основание да даваме положителен отговор. Естетическото се ражда във взаимоотношението между обекта и субекта на творчеството, като в това взаимоотношение не трябва да се подценява активната роля на субекта. При всичката си зависимост от специфичния предмет на творчеството субектът в голяма степен твори естетичното, художественото, красотата. Законът на художественото творчество, при всичката му обективна обусловеност от предмета, е в много по-голяма степен плод на субективните възможности и способности на твореца, отколкото например научният закон за учения. Не трябва да забравяме за формиралата се в многовековната трудова практика способност на човека да твори естетически ценности.

Всички тези съображения важат и при определението на художествения метод. Ние преди малко видяхме как др. Тодор Павлов определя най-общо метода — научен и художествен. Това са „пресадените“ и „преработени“ в човешката глава общи закони и закономерности на движението, изменението и развитието на обективно реалните предмети и явления. Отразени в човешката глава тези закони и закономерности се използват планомерно и целенасочено за обяснението и изменението на света.

В новите си работи и особено в книгата си „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ Тодор Павлов набелязва път за определение на специалния художествен метод. Според него в обществото и природата между другите обективни закони и закономерности има и такива, които са по същината си естетически. Оттук следва логично, че когато тези „естетически“ закони и закономерности се „пресадят“ и „преработят“ в човешката глава и когато планомерно се насочват за обяснението и изменението на света ще се получи онова, което се нарича художествен метод. Но това не е ли същият път на омаловажаване на субективната страна при възникването на естетическите ценности, на недостатъчно съобразяване със специфичната човешка способност да се твори естетичното? Това не е ли път на пресилено и неоправдано от фактите прехвърляне на специфични човешки качества и възможности към обекта на художественото познание?

На тези въпроси ще се спра пак. Преди това искам да отбележа друга една важна страна при характеристиката на художествения метод.

Най-сериозната пречка при решаване на конкретния въпрос за специфичността на художествения метод и на неговото определение като такъв е гносеологическото му тълкуване в една или друга степен.

Най-краен и най-последователен в теоретико-познавателното тълкуване на художествения метод е др. Георги Димитров - Гошкин. Такъв е неговият възглед още в книгата му „Мироглед и художествен метод“, излязла през 1948 г. „Не можем да се съмняваме — пише в тази книга Гошкин, — че основните направления в изкуството са същите както в науката, както в познанието изобщо, а те най-ясно и специално са изразени във философията: материализъм и идеализъм“ (339). По-нататък: „Необходимо е в ония названия, с които се означават основните направления в изкуството да търсим същото принципино съдържание, каквото имат материализма и идеализма в науката“. „... И така същността на реализма като основно направление може да се разбере най-точно и пра-

вилно само като материалистическо направление в изкуството“ (340). В тази своя книга Гошкин направо говори за „реалистичното, материалистическото направление в изкуството и изкуствоведението в борбата му против идеалистическото (формалистично и др.) направление“ (343).

Никой у нас по-последователно от Гошкин не е поддържал тезата, изградена по аналогията „материализъм-реализъм“ и „идеализъм-антиреализъм“, която, както е известно, беше главният прицел на дискусиата за реализма в Москва през 1957 г. и която теза беше разбита без остатък.

Това, че Гошкин е поддържал такива възгледи преди повече от 10 години няма съществено значение и аз съм далеч от мисълта да го упреквам за това с късна дата. В оня период не само той е поддържал у нас такива погрешни възгледи, макар че никой, както казах, не ги е отстоявал в такъв завършен вид. Интересното е, че Гошкин и сега, в книгата си „Единство и дискусии“, излязла през 1958 г., поддържа по принцип същото становище, дори прави опит да го обосновава с нова аргументация.

В нашата марксистко-ленинска естетика винаги е съществувало единодушие по въпроса, че както художественият метод, така и самото изкуство имат своя мироследна, философска основа. Но това е едно, а по принцип друго е да обявяваш художествения метод за мироследно отношение, за мироследен подстъп към действителността, а самото изкуство за мирослед, както прави Гошкин.

Да обявяваш художествения метод за мироследно по същината си отношение това значи да сложиш ударението върху общите идейни принципи, върху мироследа на автора, да обявиш мироследа за основен, определящ фактор в творчеството. Това е пътят, който води пряко към възгледа за художествения образ като илюстрация на едни или други възгледи на художника.

За Гошкин например най-значителните образи в световната литература — такива като Прометей, Дон Кихот, Хамлет, Фауст, Евгени Онегин, Пиер Безухов, Павел Власов и др. представляват „най-непосредствено и пълно въплъщение и изложение (даже „изложение“!) на самите най-общи обективни същности на живота и на авторите мироследни възгледи“ („Единство и дискусии“, стр. 85).

„Мироследният уклон“ на Гошкин в случая е съвсем явен, независимо от това, че той говори за „въплъщение и изложение“ не само на мироследни възгледи, но и на „най-общи обективни същности на живота“.

Това е по принцип противоположният път в сравнение например с пътя, посочен от Ленин в известните му статии за Лев Толстой. Ленин там най-малко от всичко е погледнал на творчеството на Толстой като на „въплъщение и изложение“ на „най-общи“ автори мироследни възгледи. В статиите си за Толстой, които бележат обрат в методите на марксистическото литературознание, Ленин излиза от принципа, че голямото изкуство представлява от себе си не „въплъщение и изложение“ на автори мироследни възгледи и на „най-общи обективни същности на живота“, а о т р а ж е н и е на цялото обективно богатство на живота. При правдивото отражение на това богатство на живота не може да не намери отражение и обективната диалектика на развитието на събитията и явленията, на взаимоотношенията и връзките между хората и нещата. Ако не е доловена тази обективна диалектика, тогава и отражението, изображението, не би било истински правдиво. Но това отражение на обективната диалектика на обществения и природен свят в никакъв случай не ни дава основание да определяме реализма като „материалистически художествен метод“, както прави Гошкин.

Разбира се, художественото познание не е само отражение на богатството и многообразието на обективния свят. В произведенията на изкуството се съдържа и о т н о ш е н и е т о на автора. Но това отношение е твърде сложно, за да бъде обявявано, както прави Гошкин, само за „материалистическо“, „диалектико-материалистическо“ или „идеалистическо“ мироследно художествено отношение. Това отношение е много специфично, то представлява сложна концентрация на различни елементи. Още Белински беше ка-

зал, че поетическата идея не е логическа конструкция, а страст, патос, преживяване. Това е идейно-емоционално отношение. Този патос, тази страст съдържат в себе си в естетически „снет“ вид и миогледното отношение на художника, но това още не е никакво основание да определяме специфично художественото идейно-емоционално-оценъчно отношение към света, към изобразявания живот за миогледно („материалистическо“, „диалектико-материалистическо“, „идеалистическо“) отношение.

Обстоятелството, че Гошкин говори не само за миогледно, а за „художествено миогледно“ отношение към света, за изкуството не само като за миоглед, а като за „художествен миоглед“ ни най-малко не изменя същността на работата. Важното е, че той по принцип не отделя художествения от научния метод. Гошкин е категоричен в това отношение: „По своята същина тоя общ метод (художествения социалистическо-реалистически метод — П. Д.) е нищо повече и нищо по-малко от метода на материалистическата диалектика“ („Единство и дискусии“, стр. 134).

Трябва само да се съжалева, че един талантлив теоретик като Гошкин стигна до такива абсурдни изводи в областта на естетиката, до твърдения, преодоляни още преди три десетилетия от марксистическата теория и история на изкуството.

В книгата си „Литературата като познание“ (1945) Пантелей Зарев поддържа неправилното становище за художественото творчество като за разновидност на логическото познание, като се задоволява с уговорката, че художественото познание не може да бъде „в пълния смисъл на думата логика“ (39).

Тази опростена постановка на въпроса за същността на художественото познание дава своите отрицателни последствия и тогава, когато П. Зарев се опитва да даде характеристика на художествения метод. Тъй като литературата и изкуството не се отличават по специфика на предмета на изображението от науката („същият тоя обществен живот, с който се занимава философът и историкът е тема, сюжет, материал и съдържание и на художествената литература“ — стр. 32); тъй като и познавателният процес е по същество един и същ, то методите, от една страна, на науката, от друга, на изкуството, не могат да бъдат различни по същество. Различието е различие по форма. Ето защо на много страници Зарев се задоволява само с това да препоръчва на писателите дълбоко да изучават живота, да постигат неговите закономерности, да правят това, което е задължително и за учените, а след това пък да се заемат с майсторството — чрез формата, чрез нагледно-сетивните образи да дадат художествен израз на натрупаните знания.

Сега вече Пантелей Зарев е далеч от такива опростени представи за изкуството и за метода. За това са свидетелство редица статии, написани от него през последните години и особено книгата му „Стил и художественост“, която изцяло е насочена към преодоляването на схематизма и догматизма в разбирането на изкуството. Аз по-нататък ще се спра на книгата на Зарев. Тук искам само да отбележа, че тъкмо в характеристиката на художествения метод, която намираме в книгата му, има нещо, което ми се струва неприемливо. Увлечен в определението и анализа на стила, на индивидуалните особености на творчеството П. Зарев е свел понятието за метода до едно „философско-художествено“ отношение на твореца към действителността, което по същината си е миогледно отношение. Мисля, че такова определение на метода е в разрез с правилния по основа стремеж на автора да търси естетическото богатство на изкуството, да воюва срещу опростените представи за изкуството само като познание.

Неправилното определение на метода в книгата на Зарев в никакъв случай не се свързва например с негови ценни изказвания за мястото и функцията на миогледа в художественото творчество, каквито намираме в статията му „Социалистическият реализъм — голямото изкуство на съвременността“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 3, 1959 г.). Там четем: „В голямото изкуство миогледът влияе върху обработването от художника на жизнените факти. Ала това става, като миогледът придобива „естетическа функция“. Той прераства в хуманизъм, в патос, в емоция, в идейно-естетическо отношение към света — и така именно прониква в тъканта на творбата, в образа „реалност“.

Такива възгледи за изкуството и за мястото и функцията на мирогледа в художественото творчество говорят за новия етап в естетическите разбирания на Пантелей Зарев. Тези изказвания обаче не са в хармония с общата характеристика на метода, която намираме в новата му книга.

По време на дискусията между някои български и чехословашки теоретици и критици по въпросите на социалистическия реализъм във в. „Литературен фронт“ през 1957 г. съвсем естествено в центъра на разискванията изникна въпросът за художествения метод. Разговорът за метода се наложи, тъй като чехословашките другари с едни или други уговорки отрекоха съществуването на общ художествен метод. Накратко казано, общият художествен метод те сведоха до общия познавателен метод, валиден и за науката, и на това основание го отхвърлиха именно като х у д о ж е с т в е н и предложиха за художествен метод да се счита онова, което ние наричаме с т и л, т. е. индивидуалната интерпретация на общия метод в творчеството на един или друг художник или на група художници. На този възглед се противопоставиха всички български участници в дискусията, като защитиха метода на социалистическия реализъм именно като о б щ х у д о ж е с т в е н метод. По основа приемливо определение на общия художествен метод намираме в статията на Ал. Обретенов „Да изострим нашето оръжие“.

„Методът на изкуството — четем там — следователно е такъв подход към действителността, при който художникът разкрива, идеологически осъзнава и естетически оценява човешките обществени и лични преживявания, взети като живи, непосредствени прояви на характерните особености, същностните черти и естетическите качества на живота и въз основа на това единство с различни изразни средства създава такива индивидуално неповторими, конкретно нагледни, типични образи, в които се възпроизвежда правдиво човешкият живот и му се дава определена идеологическа и естетическа оценка“ (в. „Литературен фронт“, бр. 32, 1957 г.).

На това определение могат да се направят редица възражения. Несъмнено е обаче, че в него са взети под внимание всички страни, обективни и субективни, които в своето взаимоотношение дават метода. Предметът на изкуството — „човешките обществени и лични преживявания“ и пр. — е правилно посочен, въпреки че (или по-право, тъкмо защото) е в разрез с външно възприетата от Обретенов теза за „естетическите качества“ като предмет на изкуството.

Александър Обретенов би дал една напълно задоволителна характеристика на метода, ако правилно разбираше и тълкуваше „субективната страна“ на метода, онова, което той нарича „идеологическо осъзнаване и естетическо оценяване“ на живота. Според мен, в неговите разбирания за връзката, за взаимоотношенията между „идеологическото“ и „естетическото“ в метода и в изкуството все още липсва диалектиката, липсва възгледът за тяхното органическо единство върху к а ч е с т в е н о с в о е о б р а з н а т а основа на естетичното. Може би това са рецидиви на някои стари опростителски разбирания на Ал. Обретенов по този въпрос.

Преди няколко години Ал. Обретенов не беше далеч от най-опростителската постановка на въпроса за метода. През 1950 г. той издаде книгата „Борба за социалистическо изкуство“. Там има статия „Диалектическият материализъм — теоретическа основа на социалистическия реализъм“. Ако статията отговаряше на заглавието, тя би била полезна, защото за всеки сериозен марксист в областта на изкуството е известно, че диалектическият материализъм е идейната основа на социалистическия реализъм. Въсъщност за никакъв социалистически реализъм не става въпрос в статията. През цялото време в нея авторът говори за съветското изкуство като за възплъщение на четирите черти на диалектиката. Съдържанието на статията се изчерпва с това, че се вземат един след друг законите на диалектиката, в същата последователност, в която ги намираме в популярната брошура по диалектически и исторически материализъм на Сталин и се търси тяхното възплъщение в произведенията на изкуството. В края на статията не остава никакво съмнение, че за Ал. Обретенов истинските, най-характерните произве-

дения на социалистическото изкуство не са нищо друго, освен сетивно-образни илюстрации на четирите черти на диалектиката. Статията е изградена по един много прост, но не много препоръчителен принцип. Цитира се съответният закон на диалектиката. „Третият основен принцип на диалектическия материализъм се състои в това — пише Обретенов, — че „противно на метафизиката диалектиката разглежда процеса на развитието не като прост процес на растене, гдето количествените изменения не водят към качествени изменения, а като такова развитие, което преминава от незначителни и невидими количествени изменения към изменения явни, към изменения коренни, към изменения качествени, гдето качествените изменения настъпват не постепенно, а бързо, внезапно, чрез скокообразно преминаване от едно състояние към друго състояние, настъпват не случайно, а закономерно, настъпват като резултат от натрупването на незабележими и постепенни количествени изменения“ . . .

Така се цитира законът до край. След това се прави съответният извод за работата на творците на художествени произведения и за самото изкуство. Ето например автоматичният извод от горния закон: „Ясно е, че произведения, които са сътворени при познаването и правилното съзнателно прилагане на този важен природен и обществен диалектически закон, ще бъдат исторически правдиви, прогресивни, дълбоко съдържателни и правилно ще отразяват действителността не само в нейните външни прояви, а и в нейната най-скрита и дълбока същност“ („Борба за социалистическо изкуство“, стр. 250). При четенето на подобни изложения и изводи съвсем естествено се налага въпросът — защо наистина ни е необходим художествен метод щом общият диалектически метод прекрасно върши неговата работа, щом прилагането му от художника осигурява създаването на издържани във всяко отношение художествени произведения?

Известно време след излизането на книгата на Ал. Обретенов Гошкин написа много остра, но, струва ми се, в някои отношения несправедлива критика за нея. Гошкин отрече всичко в книгата на Обретенов, а там има и ценни неща. Знаменателно е, че той не отрече само едно — статията „Диалектическият материализъм — теоретическа основа на социалистическия реализъм“ в ония нейни пунктове, където Обретенов опростителски отъждествява диалектическия метод с художествения метод. В този пункт Гошкин намери в лицето на Обретенов свой съмишленик.

Статията „Да изострим нашето оръжие“, написана седем-осем години след въпросната книга, показва, че Ал. Обретенов е преодолял грубото опростителство в разбиранията си за ролята на миросгледа в художественото творчество. Аз цитирах вече неговото сегашно определение на метода, от което се вижда, че той е отишъл далеч напред. Далеч напред, но не и докрай, не и до степента, която би му позволила да даде една задоволителна характеристика на художествения метод. Това, че той стои още по средата на пътя към правилното решение на въпроса, личи от ония места на статията „Да изострим нашето оръжие“, в които се говори за ролята на миросгледа в творческия процес и художествения метод. Там той критикува и моето разбиране по този въпрос.

Трябва да подчертая, че в критиката на Ал. Обретенов има ценни и правдивни неща, които аз не мога да не взема под внимание. Ал. Обретенов уместно критикува моето стеснено разбиране за миросгледа. Аз наистина говоря в тази статия за миросгледа в тесен смисъл на думата — само като философско-политически възгледи на твореца. Това стеснено разбиране за миросгледа, което аз днес не поддържам, предполага и неговото тълкуване като умозрителен акт, което също така уместно е забелязал в статията ми Ал. Обретенов. Искайки да подчертая, че тези философско-политически възгледи на художника не се изявяват пряко, в своята логическа форма в процеса на творчеството аз пиша, че „усвояването на миросгледа (философско-политическите идеи), което е по-характерен си умозрителен акт, е предварителен, ако може така да се каже, п р е д творчески етап. Той е важен фактор, но само като предварително условие за изработването на едно попълноценно художническо-творческо отношение към действителността, в което вече се

проявяват, така да се каже, естетически преобразени усвоените от художника идеи“.

Ако Ал. Обретенов беше пожелал да обърне внимание на основната ми мисъл за естетическото преобразяване на усвоените от художника идеи, т. е. на миогледа, той, разбира се, би си обяснил какъв смисъл имат в моето изложение изразите „предварителен“, „пред творчески етап“ и не би ги тълкувал произволно в смисъл, че миогледът е необходим за художника преди да е седнал да твори художествени произведения, че в процеса на творчеството миогледът не му е нужен. Трябва обаче да отбележа, че в случая аз не виждам никакво съзнателно изопачаване на текста на моята статия. Обретенов не е способен на такива машинации. Тук става въпрос, от една страна, за неизясненост в моята статия и, от друга, за принципно несъгласие на Обретенов с моето становище. Ал. Обретенов чисто и просто е чужд на разбирането за естетическия характер на идейността в творческия процес, в творческия метод и в самите произведения на изкуството. На него му е чужда мисълта за естетическия характер, естетическото съществуване на идеята в художественото произведение и т. н. Той не може да си представи идеята в художественото произведение другояче освен в нейния логически вид. Ето тук е оня „камен преткновение“ (израз на Обретенов) при решаването на въпроса и за творческия процес, и за метода, и за спецификата на изкуството, който препречва усилията на някои от нашите теоретици и критици на изкуството, включително и на Ал. Обретенов. Ако той разбираше това, нямаше защо да го смуцава мойт протест срещу „сиромашката формиловка“ за художествения метод като за „чисто миогледно отношение към света“. Тогава той щеше да разбере характеристиката, която давам на художествената идея в процеса на творчеството и в самото творчество: „Това е мисъл и емоция в единство или по-право това е емоция, патос, съдържащи органически в себе си миогледния, гносеологическия елемент. Мисля, че е излишно да напомням, че тази характеристика на художествената идейност не е мое откритие, а е завет на Белински, ценен завет, на който са дали гръб редица наши естетици, уверени, че признаването на патосния характер на художествената идея ще лиши метода и самото изкуство от познавателната му функция. Крайно време е вече да се разбере, че и методът и изкуството са цялостно специфични, т. е., че са специфични не само извънпознавателните им страни и елементи, а и самата им познавателна страна и функция. Трябва най-после да се разбере, че има специфично художествено познание, което не е тъждествено на логическото, макар и да го съдържа в „снет“ естетически вид в себе си.

В книгата си „За социалистическия реализъм“ Васил Колевски уместно отбелязва, че „за да се определи правилно естетическата същност на социалистическия реализъм, необходимо е да се внесе яснота в разбирането на редица понятия и преди всичко на понятието „художествен метод“ (стр. 8). В най-общи линии Колевски правилно разбира метода. Това му дава възможност вярно да се ориентира в някои отклонения в естетиката било по линията на обективната, било по линията на субективната страна на метода.

Въз основа на едно изказване на съветския литературовед В. Шчербина на IV конгрес на славистите в Москва В. Колевски се обявява против тези, които отъждествяват социалистическия реализъм като метод с принципите на съществуващата литература и изкуство на социалистическия реализъм. Бележката е уместна, но работата е там, че в доклада си В. Шчербина говори за съществуващата днес литература на социалистическия реализъм, без да прави изводи за неговите принципи изобщо като метод. Тенденцията и в този доклад на Шчербина и в редица доклади и изказвания на съвещанието за реализма в Москва през 1957 г. беше при определяне принципите на метода да се излиза не само от теоретически предпоставки, а и от цялото богатство на художествената практика на съответното направление. Това беше един апел за повече историзъм при характеристиката на художествените методи и едно предупреждение срещу неправилната, но за съжаление доста разпространена тенденция да се „логизува“, т. е. да се теоретизира аб-

страктно, с гръб към фактите на живото изкуство. В отделни изказвания имаше увлечения в борбата против „логизуването“, които водят пък до другата крайност — емпиричното боравене само с фактите на изкуството, избягването на теоретическите обобщения. У нас Тодор Павлов доста писа по този въпрос, като заостри критиката си срещу противниците на „логизуването“. В. Колевски също се спира на тази опасност от емпиризм в естетиката и литературознанието. Неговата статия „За естетическата същност на социалистическия реализъм“ би била по-правдива, ако той беше изтъкнал и опасността от „логизуването“, от абстрактното умуване, което, по моя преценка, през последните години се очерта като по-сериозна беда и за теорията ни, и за литературната история. Нима не е ясно, че години наред ние не можехме да се доберем до едно задоволително определение на метода на социалистическия реализъм тъкмо поради предвзети, априорни, кабинетни представи за неговите особености? Новото, по-високо равнище, на което явно излиза през последните години съветската естетическа теория и литературознанието, успехите в разрешаването на проблемата за реализма, правилното ориентиране във взаимоотношенията между реализма и романтизма и т. н. дойдоха до най-голяма степен като резултат от конкретното запознаване с фактите на изкуството от различните направления. Тези факти са въздуха, без който за крилата на теорията няма опора. Така уплътнената, подплатената с фактите теория има за своя функция да просветлява фактите, да се издига над тях, да обобщава принципите, които важат не само за настоящето, но и за бъдещето.

В повечето естетически трудове може да се прочете, че действителността е, която определя характера както на научния, така и на художествения метод. Рядко се отива по-далеч от тази правилна, обща материалистическа констатация. Така пише и в статията на В. Колевски: „От една страна, съществува обективната действителност, която определя характера и на миросгледа, и на метода на писателя. От своя страна миросгледът и методът влизат във взаимоотношения, без обаче да се определят един от друг“ (стр. 9).

Аз вече говорих, че има теоретици (у нас др. Тодор Павлов), които смятат, че в действителността съществуват обективни естетически закони и закономерности, които, отразени и преработени в съзнанието на художника и планомерно насочени, се превръщат в художествен метод. На съответното място аз изказах възражението си на това становище. Тук искам да прибавя само следното.

Струва ми се, че ще излезем на прав и верен път за определение на художествения метод, ако разглеждаме предмета на творчеството не като естетически, а просто като специфичен. Този предмет не предопределя автоматически естетическия характер на изкуството. Той е само **необходима специфична предпоставка** за създаване на естетически ценности, на изкуство.

В какъв смисъл например главният специфичен предмет на изкуството — човекът — предопределя подхода за неговото изображение? И най-беглият анализ на художествения подход на отражение и изображение на живота установява, че негови средства са психологическата характеристика, неразделна от идейно-емоционалното отношение. В този подход откриваме елемента на оценката, която е синтетична, цялостна — обхваща редица моменти — нравствени, политически, философски, социологически. Тези моменти, разбира се, не изчерпват характеристиката на художествения подход за отражение и изображение на предмета на изкуството — обществения човек. Но и те са достатъчни, за да се види, че така изброените черти на художествения подход имат за своя обективна предпоставка чертите на предмета на изкуството, човека. Живият обществен човек представлява именно такава цялост от идейни, емоционални, политически, нравствени, психологически черти, които дават характеристика на неговото съществуване, дела, стремежи. Излишно е тук да напомням, че така обрисованата човешка същност никога и никъде не съществува абстрактно, а е винаги конкретно-исторически и класово обусловена. Оттук и конкретно-историческата и класова обусловеност на метода, като се държи винаги сметка за относителната самостоятелност и трайност на човешкия емоцио-

нално-психически живот, който не следва механически общественно-историческите изменения.

Но дали всички тези съображения и доводи са достатъчни, за да наречем така обусловения от специфичния предмет подход естетически? Според мен не е достатъчно. Естетическата специфика на метода възниква в резултат на вътрешното, органическо, диалектическо взаимодействие между конкретно-исторически обусловения специфичен предмет и субекта на творчеството, художника, с неговата изработена в многовековна трудова практика способност да твори естетически ценности и с неговата класово-идейно обусловена възможност да отразява живота в светлината на определен естетически идеал. Недостатък в досегашните ни изследвания в областта на изкуството и художествения метод е пренебрежението към специфичния художнически талант като фактор при възникването, раждането на естетичното. Много често ние злоупотребяваме с аналозиите с науката и научния метод. Тези аналогии са уместни до оня предел, зад който се налага вече разкриването на спецификата на всяка от тези две области.

Аз тук не си поставям за задача да давам дефиниция на художествения метод. Искам само да подчертая, че при неговата характеристика е абсолютно необходимо да се вижда сложната диалектическа взаимозависимост между обект и субект на творчеството, разгледани в тяхната конкретно-историческа обусловеност и най-важното — да не се подценява съществената роля на субекта в процеса и метода на художественото познание.

*

Във връзка с определението и функцията на метода стои и въпросът за така нареченото противоречие между миросглед и художествен метод. У нас от години наред се е поддържало мнението, че съществува такова противоречие, което в някои случаи се представя за цялостно, абсолютно — целият миросглед например, като реакционен, се противопоставя на целия метод, като правилен, реалистичен. Дълги години др. Тодор Павлов отстоява това разбиране. В книгата си „Миросглед и художествен метод“ Георги Димитров-Гошкин изцяло се присъединява към него. В новата си книга „Единство и дискусии“ Гошкин не се спира специално на този въпрос, но доколкото споменава за него, личи, че той се придържа към старото си разбиране.

През 1945 г. във в. „Литературен фронт“ се разгоря спор по въпроса за миросгледа и метода, по-конкретно — за противоречието между миросглед и метод — по повод доклада на Камен Калчев за социалистическия реализъм. В този спор взеха участие Борис Делчев, Иван Руж и Пантелей Зарев. Борис Делчев изцяло се осланя на възгледа на Тодор Павлов за противоречието между миросглед и метод, което в отделни случаи могло да бъде и цялостно. Той се подкрепя с много пъти даваните примери с творчеството на Толстой, Балзак и Гогол и с изказването на Енгелс за творчеството на Балзак. На възгледа на Борис Делчев се противопоставя Ив. Руж, който заема по принцип правилно становище. В началото на спора той пише: „Методът може да бъде, както отбелязва Борис Делчев, в противоречие с отделни възгледи и настроения на автора, но никога не може да бъде в пълен разрез с цялостния му миросглед“. Оставайки по-нататък верен по начало на тази правилна линия на разсъждение, Ив. Руж изпада в известни противоречия, а на места и в прекомерно раздуване ролята на миросгледа. Тази слабост не избягва от погледа на третия спорещ — Пантелей Зарев. Неговото мнение е на страната на Руж, като смекчава някои крайности в становището. Ценна е мисълта на Зарев, че въпросът за метода и миросгледа не трябва да се решава само в логически план, извън анализа на историческите условия и изменения.

Въпросът за противоречията между миросглед и художествен метод съвсем естествено възникна и по време на дискусиата между някои чехословацки и български критици през 1957 г. по повод на статията на др. Тодор Павлов „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща“. Възникна естествено, защото се диску-

тиреше между другото по въпросите на ми­рогледа и метода и защото Тодор Павлов категорично и остро заговори и за тяхното противоречие. Какви мнения се изказаха по този въпрос по време на дискуси­ята? Преди всичко мнението на Тодор Павлов, известно от редица предишни негови изказвания. В статията си Тодор Павлов застъпи тезата за противоречието между ми­роглед и художествен метод, като с примерите за Яворов (през втория период от творчеството му), за Пикасо, за Шостакович (първия период на творчеството му) той стига до цялостно противопоставяне на техните ми­рогледни възгледи („несъмнено прогресивни, дори революционни“), на художествения им метод („символичен, експресионистичен и пр.“). Тодор Павлов привежда също така и много пъти даваните примери с творчеството на Достоевски, Толстой, Балзак и Иван Вазов. И в други случаи Тодор Павлов е писал за „възможността художественият метод у даден автор да се противопостави на целокупния ми­роглед на автора“ (Тодор Павлов, „За марксистическа естетика, литературна наука и критика“, т. II, стр. 28). В статията си „Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението“ (сп. „Септември“, кн. 9, 1955 г.) Георги Цанев се съгласява с мнението на Тодор Павлов, че „между ми­роглед и художествен метод има противоречие, но същевременно има и единство, взаимнообслуженост“. Георги Цанев обаче се противопоставя, според мен уместно, на крайния възглед на Павлов за пълна противоположност на ми­роглед и художествен метод. В рязък отговор във в. „Литературен фронт“ (бр. 38, 1955 г.) Т. Павлов отново потвърди становището си, че е възможно целокупния ми­роглед на един автор да противостои на метода му.

През 1956 г. във в. „Литературен фронт“ (бр. 22) се появи статия от Н. Николов, в която той оспорва становището на Тодор Павлов, че е възможно пълно противоречие между ми­роглед и художествен метод, главно въз основа на анализ на творчеството на П. К. Яворов. Правилно насочената статия на Н. Николов, която изглеждаше като начало на един нов спор, не намери обаче опоненти, като не се смята един отговор на Ив. Мешков, който измести полемиката в друга посока.

Както споменах вече, през 1957 г. със статията си „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща“ Тодор Павлов даде сигнал за нова полемика по въпроса за противоречието между ми­роглед и метод. В тази дискуси­я се оформиха три становища — на Тодор Павлов, на Ал. Обретенов и на П. Данчев. В статията си Тодор Павлов отново защити отстоявания години наред от него възглед за противоречието между ми­роглед и метод, на който аз вече се спрях. Преди да мина към становището на другите двама участници в дискуси­ята, искам отново да се върна към мнението на Тодор Павлов и с удовлетворение да констатирам, че в най-новия му труд „Основи на марксистко-ленинската естетика“ крайностите на досегашното му разбиране са преодолени.

„Често се е случвало — пише Тодор Павлов — общите ми­рогледни и в редица отношения прогресивни възгледи на авторите да се съчетават с известни реакционни техни политически, религиозни и други възгледи, както е случаят с Оноре Балзак, Лев Николаевич Толстой, нашия Иван Вазов и други. В такива случаи художественият реалистически метод на авторите и тези техни реакционни политически, религиозни и други възгледи са влизали в антагонистическо противоречие, но все пак произведенията са се оказвали във висока степен правдиви и художествени благодарение на това, че авторите са си служили с реалистическия художествен метод, приложен от тях върху основата на собствения огромен опит, чувствено-конкретни наблюдения и представи, творческо използване завареното художествено наследство, прилагане на интуицията, взета не като някаква мистическа способност, а и в онзи смисъл, в който я вземаше Горки и т.н.

В такива именно случаи, дори при наличието на известни реакционни политически, религиозни и други ми­рогледни възгледи на авторите, те са успявали в миналото да създават бележити художествени произведения, които по силата на някои прогресивни съставки на общия си ми­роглед и главно на своя реалистичен или

критико-реалистичен художествен метод са обслужвали прогресивно тогавашната действителност, а запазват и до днес своето познавателно и художествено значение, влизат в положителното литературно наследство, което ние критически възприемаме и творчески развиваме по-нататък върху новата миросгледна и методологическа основа на съвременната наша наука и изкуство“ (283—284).

Тук, както се вижда, не се противопоставя цялостно или с уговорки миросгледът на тези и други автори на техния метод, а само някои техни погрешни възгледи се противопоставят на метода и на прогресивните съставки на миросгледа им.

Още през 1955 г. излязох в сп. „Септември“ със статия „Въпроси на социалистическия реализъм“, в която доста пространно за обема на статията се спрях и на въпроса за противоречието между миросглед и метод. В тази статия, която същата година излезе в книгата ми „Въпроси на литературата и изкуството“, аз се противопоставям на становището за противоположността между миросглед и метод. Мнението, което поддържам и сега, е, че съществува противоположност не между миросглед и метод, а между метода, от който аз не откъсвам цялостното идейно-емоционално отношение на автора към света, и отделни негови възгледи от политически или друг характер, които, разбира се, са част от това цялостно идейно-емоционално отношение към света. За да твърдя това, аз излизам от следните предпоставки.

Първо, методът не е и никога не е бил някаква безидейна категория. Принципите на метода това са идейно-художествени принципи. Становището за цялостното противопоставяне миросгледа на метода най-често води до обявяването на метода за нещо безидейно, на което противостои цялостното идейно отношение на писателя към света. За мен това е било и си остава неприемлива теоретическа постановка, която може да се конструира само по абстрактно-логичен път, в разрез с фактите, които предлага историята на литературата и изкуството.

Второ. От горното се разбира, че аз тълкувам миросгледа широко и в естетически план. Миросгледът на писателя, неговата идейност — това не е някаква ограничена сума от идеи, мнението му по някои въпроси на политиката, философията, етиката и т. н., а цялостното му идейно-емоционално отношение към живота. Аз мисля, че най-пълно и с най-голямо основание може да се съди за миросгледа на писателя по неговото творчество, като имам предвид и случаите, когато отделни негови възгледи стоят в разрез с идейно-художествените принципи, съдържащи се в това творчество. Но това са именно отделни възгледи, а не цялостния му миросглед. За това по-широко разбиране на художествения метод аз намирам опора в някои изказвания на Белински и Добролюбов. Например в статията си „Тъмно царство“ Добролюбов настоява „възгледите (на поета) върху света, които служат като ключ за характеристиката на неговия талант, да се търсят в живите образи, създадени от него“. Напоследък този възглед сериозно се обосновава и в Съветския съюз (виж статиите на С. Бочаров, сп. „Вопросы литературы“, кн. 4, 1958 г., на М. Храпченко, същото списание, кн. 9, 1957 г. и на В. Гусев, кн. 6, 1958 г.).

Трето. Почти всички случаи на изказвания в полза на тезата за противоречието между миросглед и художествен метод имат за предпоставка отъждествяването на политическите възгледи с миросгледа, обявяването на политическите възгледи за миросглед. Но такова стеснено и осакатено разбиране на миросгледа е недопустимо дори от гледище на твърде разпространеното днес определение на миросгледа като съвкупност от съзнателните политически, философски, морални и други разбирания, т. е. определението, което изключва естетическата специфика (преди всичко емоционалния характер) на идейността на художественото творчество. Обявили веднъж политическите възгледи на автора за миросглед, на такива теоретици е достатъчно например обстоятелството, че Балзак е имал известни предпочитания към аристокрацията, за да започнат да изграждат цяла теза за „реакционния миросглед“ на Балзак и прогресивния характер на неговото творчество. Принадлежността например на Пикасо към комунистическата партия се смята за достатъчно основание, за да се говори категорично за „цялостния“ прогресивен

мироглед на художника, който се противопоставя на цялостния му формалистичен метод. Декларираният неправилен възглед на Ив. Вазов за мястото на чорбаджиите в национално-освободителната борба и отсъствието на този погрешен възглед в творчеството на писателя е достатъчен повод, за да се говори смело за „реакционния мироглед“ на Вазов, който се опровергавал от прогресивия му реалистичен метод. И пр. и пр. и пр. Аз не съм прочел и чул досега нито един убедителен довод, който да подкрепи неудържимата теза за противоречие между мироглед и метод.

Един наш млад работник в областта на естетиката — Стефан Василев — който защитава тезата за противоречието между мироглед и метод, но който усеща, изглежда, че основите ѝ са съмнителни, се впуска в такива разсъждения:

„Посочете ни, казват, голям художник, който да има изцяло реакционен мироглед. Но що значи изцяло реакционен мироглед? Нали мирогледът е съвкупност от съзнателните разбирания на твореца? Могат ли всички разбирания на художника по всички въпроси да бъдат реакционни? Не могат, разбира се. Може ли в такъв случай да се говори за напълно, изцяло реакционен мироглед? Може, защото напълно реакционен мироглед не означава, че абсолютно всички разбирания на автора по всички въпроси са реакционни. Това е невъзможно. Напълно реакционен мироглед има тоя писател, при който определящата, преобладаващата, решаващата страна на неговите разбирания е реакционна“ (Стефан Василев. „Към въпроса за отношението между мироглед и художествен метод“, сп. „Език и литература“, бр. 2, 1958 г.).

Защитата на една неправилна теза неизбежно води до софистични увъртания. Значи реакционен мироглед има оня писател, при който „преобладаващата, решаващата страна на неговите разбирания е реакционна“. Съгласни, сме че е така. Но няма е такъв случай с Толстой, Гогол, Балзак, Вазов, които постоянно се дават като пример за противоречие между реакционен мироглед и реалистичен метод. Нима преобладаващото в техните съзнателни възгледи за живота и света е реакционно? Това очевидно не е така. Но щом не е така до кога в угода на една фалшива теза ще продължава това, бих казал, оскърбително обявяване мирогледа на велики, прогресивни синове на човечеството за реакционен или предимно реакционен?

Към това се свежда моето разбиране по въпроса за така нареченото противоречие между мироглед и художествен метод. Две години след като написах статията, основните положения на която излагам по-горе, аз публикувах във в. „Литературен фронт“ друга статия „Критика без перспективи“, с която участвах в дискусиата с някои чехословашки критици. В тази статия, в главата „За противоречията между метод и мироглед“ има някои недомислия, които замъгляват моето разбиране на въпроса, недомислия, които правилно е доловил Ал. Обретенов и справедливо е разкритикувал. Като възразявам на традиционното мнение за противоречието между мироглед и метод, което пренебрегва специфичността на художествената идейност и затова в края на краищата се свежда до сблъскване на две групи идеи (мироглед и метод), същността на които е общотеоретическа, аз пиша: „Не, сблъсква се мирогледът или част от мирогледа на автора с метода („пътя към целта“), но с метода, разбран в неговата естетическа същност. Сблъсква се мирогледът с цялостното идейно-емоционално художническо отношение на твореца към действителността. Така например стои въпросът с легитимистките убеждения на Балзак и неговото правдиво художническо изображение на тогавашната френска действителност, с противоречията при Гогол, Толстой, Достоевски и т. н.“ Погрешно в случая съм нарекъл „мироглед“ отделни възгледи (например легитимистките предпочитания на Балзак), които противопоставям на „цялостното идейно-емоционално отношение“ на твореца. Този „мироглед“ не може да означава нищо друго освен отделни възгледи — политически, философски и др. Но написаното си е написано и за него аз всъщност получих слаба критика. От написаното излиза, че има от една страна мироглед — някаква стеснена сума от политически или философски въз-

гледни — а от друга страна, „идейно-емоционално отношение“ на писателя, което го ръководи в творческата му дейност.

Това са неправилни, противоречиви и неясни твърдения и те са се появили поради факта, че аз не съм могъл да изясня както трябва една своя основна мисъл — как миогледът, взет в неговата логическа, понятийна форма при художника — в метода и в изкуството — се преобразява естетически, как той добива ново качествено своеобразие, нова специфика, как се преварява в художническо идейно-емоционално отношение към света. На отделни места в статията този наистина най-труден, най-сложен момент, около който не случайно се затагат и всички спорове, е даден по-ясно. „Решаващото значение на миогледа за художника — се казва в статията — се определя в зависимост от това — доколко в идейно-емоционалната творческа лаборатория на писателя се е изработило единство между идеи и психика, доколко писателят е станал монолитна в идейно-емоционално отношение личност. Новият, цялостният творец социалистически реалист аз го виждам не само като образован и начетен марксист. Такива трябва да бъдат и всички други дейци в различните сектори на социалистическия живот. Действително нов и последователен творец се ражда тогава, когато марксизмът е проникнал органически в многобройните и все още неизследвани, все още „тайнствени“ специфични съставки на художествения талант — емоции, въображение, фантазия и пр. — когато миогледът се е разтворил в тях и им е предал ново социалистическо качество, когато самият талант на твореца е придобил нов облик, нова посока.

Ето така въоръжен художникът социалистически реалист влиза в отношение спрямо действителността, опознава я и я пресъздава. Ядката на това отношение е социализмът. Социалистическите идеи просветляват сложният комплекс от фактори, които съставят творческия познавателен апарат на художника, неговата психика на творец социалистически реалист“.

Слабият пункт в това изказване е мнението за миогледа като за умозрително възприемана сума от идеи. Фактически това единство между идеи и психика е необходимо не само за художника, но и за „всички други дейци от различните сектори на социалистическия живот“. Това единство именно характеризира истинския миоглед. Ал. Обретенов е разкритикувал този пункт от статията с основание. Той обаче е останал чужд на основната, съществената мисъл за проникването на идейността в съставките на таланта, за „разтварянето“, за „попиването“ на миогледа в емоциите, въображението, фантазията, за да се получи неповторимата сплав на художническото естетическо идейно-емоционално отношение към света.

В статията си „Да изострим нашето оръжие“ Ал. Обретенов предлага свое становище по въпроса за противоречието между миоглед и художествен метод. Всъщност той отрича възможността да съществува такова противоречие. Според него случаите, които се предлагат като примери за противоречие между миоглед и метод са просто примери за противоречие между възгледите на твореца и фактите на самата действителност. „Съвършено ясно е обаче — пише Ал. Обретенов — че противоречието, което наистина съществува у Вазов, е противоречие преди всичко между неговите неправилни възгледи за чорбаджийството и самата действителност, с нейните реални чорбаджии — йордановци и стефчовци“.

Интересно защо Ал. Обретенов е пожелал да изнесе проблемата из сферата на изкуството и да я постави в чисто житейски план? Няма никакво съмнение, че животът е критерий не само за истинността на метода и творчеството, но и на миогледа. В разбирането на Ал. Обретенов проблемата престава да бъде естетическа. Нас ни интересува не изобщо противоречието между възгледи и живот, което се отнася не само до художниците, но и до всеки член на обществото, а за противоречие между възгледи и творчество, т. е. между възгледи и отразения от художника живот, което не е едно и също. В случая нас ни интересува въпроса как художникът се домогва до правдиво изображение на живота при наличността на известни неправилни разбирания за него. Формули-

ровката на Обретенов извънредно много опростява проблемата. Тя би имала някакво оправдание при положение, че правдиво отразения от художника живот (който е в някакво противоречие с известни възгледи на художника) представлява някакво огледално, фотографическо отражение без помощта на известно идейно отношение на художника, без приложението на метод. Сложността на въпроса обаче се състои в това, че правдивото отражение се е получило не само поради обстоятелството, че самите факти на действителността „сами по себе си“ са се натрапили на съзнанието на един честно и непринудено наблюдаващ живота художник. но и защото художникът е имал общо правилно отношение към изобразяваната действителност, независимо, в разрез с някои свои неправилни възгледи. Чрез устата на Бойчо Огнянов Вазов декларира своето неправилно разбиране за необходимостта и чорбаджиите наред с селяните и знаятчиите да вземат участие в освобождението. Чрез изображението обаче на герои като чорбаджи Йордан и Стефчов Вазов до голяма степен опровергава неправилния си възглед. Най-лесно е да се каже, че в случая имаме противоречие между възгледа на Вазов за ролята на чорбаджиството в освободителното движение и фактите на действителността. За нас е интересен въпроса за пътищата (значи метода), по които Вазов идва до правдиво изображение на живота в разрез с неправилното си разбиране. Един конкретен анализ тук би установил, че народният поет е имал всъщност правилно и диференцирано отношение към чорбаджиството (от една страна, чорбаджи Марко, от друга — чорбаджи Йордан), че е познавал чорбаджиите, че е имал определено мнение за тях въз основа на житейската си практика, но че това негово разбиране, мнение за чорбаджиите е влязло в противоречие с по-несъщественото за миросгледа на Вазов декларирано становище за ролята на чорбаджиството в освободителната борба. Следователно тук имаме работа не с някакво противоречие между възгледи и една прекопирана, фотографирана действителност без участието на автори възгледи и оценки. Това не е някакво противоречие между възгледи и творчество, създадено с помощта на някакъв безидеен фотографски метод, метод, в който липсва отношение, оценка и присъда на автора. Това е противоречие между възгледи и художествен метод, изграден върху една широка мироследна основа, или по вярно върху определено идейно-емоционално отношение към света. Така че в случая става дума не просто за противоречие между възгледи и правдиво отразен живот, а за противоречие между възгледи и правдиво отразен живот, благодарение на общо правилно идейно-емоционално отношение към него. Правдивото изображение на живота върху широко платно (каквото е случая с творчеството на Толстой, Балзак, Гогол, Вазов) е винаги резултат от съзнателното приложение на определени идейно-художествени принципи, които характеризират техния метод. Правдивото отражение на живота е до най-голяма степен тяхна заслуга, заслуга на тяхното съзнателно преднамерено отношение към изобразявания живот. Колкото и странно да е това, привържениците на тезата за противоречието между мирослед и метод отдават заслугата за правдивото отражение на живота на самия живот, който така да се каже е наложил на творците да го изобразяват правдиво, въпреки, тяхното нежелание. Великите творци се оказват съзнателни и преднамерени само, или главно, с неправилните си възгледи, с реакционния си мирослед. До такива абсурди може да се стигне само като се стои с гръб към фактите на литературата и изкуството и като се върви по пътя на абстрактното логизиране.

★

След въпроса за общата характеристика на художествения метод и за взаимоотношението между метода и миросгледа би било естествено да се спрем на въпроса за взаимоотношението между метод и стил. Аз обаче ще си позволя след общата постановка на проблемата за метода да поставя въпроса за методите на реализма и социалистическия реализъм, а за взаимоотношението между метод и стил да говоря конкретно, във връзка с тези методи.

До преди няколко години у нас, пък и не само у нас, беше господстваща тезата за реализма като направление и метод, който като се започне от наченките на изкуство през първобитно-общинното общество и се свърши със социалистическия реализъм в наши дни, представлява в литературата и изкуството всичко, което е правдиво, което има прогресивна идейно-художествена стойност, и даже всичко, което е изкуство в истинския смисъл на изкуството. От тази гледна точка онова, което не е реализъм, то е съмнително и като изкуство, защото то не е правдиво, то не отразява действителността в нейните обективни същности и форми. Онова, което не е реализъм, е антиреализъм, т. е. в една или друга степен лъжеизкуство. Често тая теза се подкрепяше и аргументираше чрез аналогии с философията. Казваше се, че материализмът и идеализмът във философията съответствуват на реализма и антиреализма в изкуството. Тая теза влечеше и влече към опростяване и вулгаризиране на реалния, действителния сложен процес на литературната и изобщо художествена история, както на отделните нации, така и на световното изкуство. Правдиви, високо художествени произведения на изкуството, създадени чрез други методи, напр. чрез метода на романтизма се подлагаха на произволни операции. Те просто се обявяваха за реализъм, като към отделните „антиреалистични“ методи и направления се отнасяха само слабите произведения, и ония, които наистина дават едно изопачено, неправдиво отражение на живота.

Дискусията по въпросите на реализма, състояла се в Москва през 1957 г., организирана от Института по световна литература при Академията на науките на СССР, изигра огромна роля в преодоляването на това опростителско становище, което препречваше пътя за едно правдиво осветление на реалната картина на световното и на всяко национално изкуство. На погрешната теза беше даден силен и аргументиран отпор. Поддръжниците ѝ не можаха да приведат никакви сериозни аргументи в нейна защита. Някои от тях се отказаха открито от нея. Изобщо дискусията по въпросите на реализма в Москва се оказа преломен момент в разбирането на развитието на изкуството и литературата. На тази дискусия беше разгромена тезата „реализъм-антиреализъм“.

Как по-конкретно стои въпросът за реализма в трудовете на нашите теоретици и критици на изкуството? Както споменах вече, тезата „реализъм-антиреализъм“ до преди няколко години у нас беше господстваща. Най-откровено и оголено я намираме развита в книгите на Георги Димитров-Гошкин. Както вече по друг повод подчертах, той у нас най-определено и съзнателно свърза реализма с материализма, а идеализма с всичко друго в изкуството, което не е реализъм. Трябва да се съжалява, че и в новата си книга „Единство и дискусии“, излязла след дискусията за реализма в Москва, след явния разгром на опростителското становище, Гошкин продължава да търси пряка аналогия между реализма и материализма. Това е следствие преди всичко от основната теза на Гошкин, че изкуството е мироглед. По тази логика реализмът се оказва материалистически художествен мироглед.

Гошкин е най-краен в погрешното си разбиране за реализма, но той не е сам. В една или друга степен и други наши теоретици и критици на литературата и изкуството споделяха погрешното становище за реализма. Това становище е развито например в моята статия „За развитието на реализма в нашата поезия“, публикувана през 1951 г. в сп. „Септември“, а след това поместена в книгата ми „Въпроси на литературата и изкуството“ (1955 г.). В уводната част на тази статия се казва следното: „Не само историята на нашата поезия и на нашата литература изобщо, но и историята на световната литература и изкуство потвърждават, че само по пътя на реализма са се създавали и се създават трайни и значителни художествени ценности. Развитието на реалистичния метод определя развитието на световното изкуство, което пък не значи, че той не се е утвърждавал винаги в борба с антиреалистичните реакционни направления“. („Въпроси на литературата и изкуството“, стр. 160).

Както се вижда, тук цялата погрешна теза се е огледала с кристална яснота само в две изречения.

По принцип същия възглед застъпва и Пантелей Зарев в книгата си „Литературата като познание“. Характеристиката която, той дава на реализма, е неопределена, аморфна и не разграничава всъщност реализма от другите методи, които дават правдиво отражение на действителността. „Характерното за реализма — пише Зарев — в художествената литература е насочването от (?) писателя към реалното, към действителността, към нейното опознаване“ (стр. 5). Не случайно след такова определение на реализма в литературата следва като илюстрация наред с името на реалиста Балзак и името на такъв ярък романтик като Байрон, който тогава за Зарев също е бил представител на реализма.

В последните трудове на Пантелей Зарев това ограничено разбиране е преодоляно. „Не бива да се отъждествява — пише той — правдивото възсъздаване на живота с едно направление — с реализма примерно, както се правеше това до скоро, и тази мисъл е твърде плодотворна, ала (?) не може да се отрече правдата в изкуството на направлението, които не си служат непосредно с реалистична изобразителна система“ („Социалистическият реализъм — голямото изкуство на съвременността“, сп. „Литературна мисъл“, кн. 1, 1959 г.).

Независимо от това необяснимо за мен противопоставящо „ала“ общата мисъл е правилна.

Голям интерес за нас представляват изказванията на Тодор Павлов за реализма, както и за отношението на реализма към другите методи. Първоначално и Тодор Павлов застъпваше широко разпространеното становище, че реализмът е, както се казва, „исконно“ направление, което побира всичко, което представлява от себе си правдиво и истинско изкуство и което се е оформило в борба с антиреализма. Ето едно такова определение:

„Цялата история на човешкото изкуство е била и е всъщност история на възникването и по-нататъшното развитие на реализма в изкуството с неговата непрестанна борба против всички и всякакви антиреалистически направления...“ (Тодор Павлов, „За марксистическа естетика, литературна наука и критика“, т. II, 1955 г., стр. 429).

По-нататъшните изказвания на Тодор Павлов бележат една еволюция към становището, което се оформи напоследък в съветското литературознание, особено след дискусиата за реализма в Москва през 1957 г.. Тодор Павлов полезимира с участниците в дискусиата по редица проблеми, нас обаче в случая ни интересуват неговите съображения и възражения по въпроса за реализма. Те са изложени най-пълно в трите поредни статии, публикувани във в. „Народна култура“ (бр. 28, 29 и 30 от 1958 г.) под общото заглавие „Реализъм и романтизъм“. Тези статии започват с една много категорична мисъл, която представя авторът за определен привърженик на становището, което взе връх на московската дискусия за реализма. Ето това място от статията:

„Доказано е вече — пише Тодор Павлов — че реализмът от времето на френските просветители, по-късният критически реализъм и съвременният социалистически реализъм са конкретно-исторически направления, които не са съществували преди това в хилядогодишната история на човешкото изкуство. От тук непосредствено следва, че не е правилно когато цялата история на изкуството (респективно на естетиката като наука за изкуството) се схваща като история на развитието на реализма в борбата му с антиреализма. Голяма заслуга за доказването на тази истина се пада преди всичко и главно на съвременната съветска общоестетическа, литературно-теоретическа и литературно-критическа мисъл“.

И веднага след това Тодор Павлов задава въпроса: „Следва ли обаче от това, първо, че романтизмът като романтизъм (а не като органични елементи на романтиката в реализма) може да се включи в социалистическия реализъм, взет именно като социалистически реализъм; второ, че романтичното направление може при каквито и да било условия да се разглежда като равноправно или равноценно със социалистическо-реалистическото направление, което е именно най-характерно, най-ценно или главно художествено направление във

всяка социалистическа страна и особено в СССР, и трето, може ли например нашият Димитър Полянов да бъде разглеждан и преценяван като социалистически романтик, а не като социалистически или поне като критически реалист със значителни елементи от социалистическа романтика, каквито намираме по-късно в не по-малка степен и в Гео Милев, Христо Смирненски и Никола Вапцаров?“

По моя преценка отговорите, които дава Тодор Павлов и по трите пункта, са правилни. Нас обаче в случая ни интересува само един момент от аргументацията на автора, в който фактически се отхвърля или поне силно се подлага на съмнение възможността романтизмът също да може да отразява живота правдиво, макар и не в степента, която е достъпна за реализма. Прав е Т. Павлов, че не трябва да се поставят на една плоскост методите на романтизма и реализма. Реализмът е по-високо завоевание в художествената история на човечеството. От характеристиката обаче, която дава Т. Павлов, от една страна, на реализма, от друга страна, на романтизма излиза, че романтизмът не може да осигури едно правдиво (макар и в някаква степен) отражение на живота. Само на реалистичното изкуство се признава възможността да бъде „субективно отражение на обективната реалност“. Оказва се, според Т. Павлов, че романтичното изкуство не е „субективно отражение на обективната реалност“. Но какво е то тогава? То било „израз на „чисто вътрешния свят“ на автора“. Значи романтикът затова е романтик, защото „изразява своя вътрешен свят“, а реалистът затова е реалист защото дава „субективно отражение на обективната реалност“. Но това не е ли равносилно на ликвидиране на романтизма като метод, който не може да даде правдиво отражение на света? По този път не се ли слага под силно съмнение художествено-познавателната стойност на прогресивния романтизъм, който се оказва чисто субективистичен израз на вътрешния свят на автора? Нима е възможно така рязко и категорично да се сложат под знаменателя на произволния субективизъм творбите на един Байрон, на един Шели, на един Блейк, на един Юго?

Разбира се, на практика в конкретната си литературно-историческа и критическа работа Тодор Павлов никога не би оценил така творчеството на автори като споменатите. До горния извод се е дошло по чисто логически път. Това са рецидиви на непреодоляната още теза „реализъм-антиреализъм“.

В книгата си „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ Тодор Павлов със свойствената си прямота заявява, че в някои от работите си е допуснал „някои неточности и грешки, които трябва да бъдат изправени“ (238). „Една от тия неточности и грешки — пише по-нататък Т. Павлов — се състои в това, че в тая своя работа (става въпрос за книгата „За типичното в действителността и художественото отражение в изкуството“ — П. Д.), говорейки за историята на човешкото изкуство като история на появата и по-нататъшното настъпателно развитие на реализма в изкуството в непрекъснатата борба с всички и всякакви антиреалистически направления и школи не правя нужната разлика между реализма като направление и реалистическия принцип на всяко истинско, пълнокръвно, прогресивно за времето си изкуство. Реалистическите направления като тези на Балзак, Дикенс, Толстой, Чехов, Горки, Маяковски и др. са конкретно исторически явления, които са се появили и са се развивали по-нататък при конкретно определени условия и задачи на изкуството и литературата в определени общества и епохи. Реалистическият принцип обаче е общ за всяко истинско, пълнокръвно, прогресивно изкуство и той именно, а не отделните реалистически направления е съществувал и се е проявявал в непрестанна борба с всички и всякакви антиреалистически принципи на изкуството, с всички и всякакви опити изкуството да бъде схващано и развивано по-нататък не като своеобразен субективен образ на обективните неща, не като своеобразно постигнат и развиван по-нататък художествен образ на действителността, а като чист субективистически, реалативистически и в края на краищата интуитивно мистически израз на чисто индивидуалните настроения, чувства, идеи, стремежи на самоизолиралата се от своя

народ или класа художникова личност и изобщо на отлитането на човешката художествена мисъл в сферата на непостижимото, трансцеденталното, метафизичното, мистичното“ (239).

Това е вече по принцип друга постановка на въпроса за реализма и за неговите взаимоотношения с други методи и направления в изкуството. В случая вече редица нереалистически направления в изкуството, появили се в различни общественно-исторически моменти и условия и оставили трайни и положителни следи, са пощадени от жестоката участ да не бъдат „своеобразен субективен образ на обективните неща“. Уточнението, което прави Т. Павлов с „реалистическия принцип“, е извънредно важен момент, който дава възможност по нов начин — обективно и широко — да се разкрие пред нас действителното богатство и необхватното разнообразие на художествените ценности, направления и отделни творби, които е създавало човечеството в многогодишната си художествена история.

Искам да отбележа само, че терминът „реалистически принцип“ е ценен със съдържанието, което влага в него др. Годор Павлов, т. е. като принцип на правдивото отражение на живота. Като термин той не е много сполучливо подбран. Но това е външната и следователно не най-важна страна на въпроса.

В книгата на Т. Павлов „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ има отделни места, които стоят в явно противоречие с разкриващата широки перспективи мисъл за „реалистичния принцип“. В тези места мерникът на „реалистичния принцип“ е вдигнат така високо, че сериозни, ценни достижения в изкуството на миналото и настоящето са пак поставени под съмнение, пак са изтласкани зад пределите на истинското, пълноценното изкуство. Става например въпрос за оценката, която дава Т. Павлов на изкуството на импресионизма. Като излиза от критерия на „основния реалистичен принцип“ Т. Павлов не признава импресионизма за направление, което може да даде правдиво отражение на живота, а го смята за „изкуство, което се оказва общественно-идеологически аморфно и недействено“ и което може да съдържа в себе си само отделни „елементи или страни, съответстващи на основния реалистичен принцип“ (127). На мен ми се струва че например творчеството на крупни художници като Моне, Мане, Дега, Реноар не заслужава такава прекомерна резервираност. Да не виждаме в такова изкуство осъществения в голяма степен „реалистичен принцип“ — това значи отново силно да стесняваме сферата на пълноценното изкуство, отново да тласкаме към „декадентството“ и „модернизма“ сериозни художествени ценности, отдавна завоювали любовта и вниманието на милиони прогресивни ценители. Друг е въпросът, ако Годор Павлов говори за някои декадентстващи епигони на импресионистите. Но ако е така, това трябва да се уговори.

Друго такова място в книгата на Т. Павлов е категоричното причисляване на „неореализма“ към упадъчното изкуство. „Да се тръгне по противоположен път — пише Т. Павлов — ще рече да се отрече или в най-добрия случай да се подцени общественосторическият характер, роля, значение, идейно съдържание и художествен метод на социалистическо-реалистическото изкуство и да се постави той на равна нога с натуралистическото, футуристическото, експресионистическото, неореалистическото и др. упадъчни изкуства“ (168).

Да се изравнява социалистическият реализъм като направление не само с неореализма, а с което и да било друго направление, дало сериозни ценности в националното и световното изкуство е, неправилно и дори вредно. Социалистическият реализъм като метод и направление е най-високо завоевание в художествената история на човечеството. Но това ни най-малко не означава да се подценява реалната относителна ценност на едно направление като неореализма до такава степен, че да се отнася към упадъчното изкуство. Най-добрите постижения на неореализма например в италианското кино безспорно влияят положително върху съзнанието, безспорно разобличават пороците на капиталистическия строй, защото е явно, че са създадени от прогресивни творци, които

несъмнено се отнасят отрицателно към гнилата „буржоазна цивилизация“ и с явна любов и симпатия към обикновения човек от народа. Би трябвало да се имат предвид и тежките цензурни условия, при които се създава то. Как може такава изкуство да се определя като упадъчно, независимо от всичките му слабости като направление и като конкретни художествени творби?

„Реалистичният принцип“, обоснован теоретически от Годор Павлов, е верен и правдив критерий. Но той може да бъде верен и правдив критерий само тогава, когато е в хармония с конкретните оценки на конкретните направления и художествени творби. Ако ние по старому отхвърляме като съмнителни и упадъчни ценни художествени направления и творби, създадени безспорно и до голяма степен в съгласие с „реалистичния принцип“, тогава ние фактически анулираме и обезсилваме нашия „реалистичен принцип“ като великолепно методологическо и теоретическо оръжие.

Вярна посока в определението на реализма като направление и на взаимоотношенията му с другите направления в изкуството личи в разсъжденията на Ал. Обретенов в споменатата вече статия „Да изострим нашето оръжие“. След като е дал определение на общия художествен метод Ал. Обретенов говори за неговата конкретизация съобразно с общественно-историческите условия и идейна насоченост. „Общият метод на изкуството — пише Ал. Обретенов — се конкретизира в множество конкретно-исторически художествени методи: метод на първобитното изкуство, на античното и т. н., романтизъм, реализъм, социалистически реализъм“.

Ал. Обретенов не разбира конкретно-историческия метод, например реализма, като някаква сума от изобразително-изразителни средства, а като система от идейно-художествени принципи. Това именно му дава основание да определи метода и съответстващото направление като конкретно-историческо, при това класово обусловено явление. От тези позиции той спори с някои от чехословацките критици, които търсят новото в метода само по отношение на формата.

„Правилно ли е — пише Ал. Обретенов — да търсим новото в социалистическия реализъм там, дето го търси др. Достал — във формата, в жанра?

Не, не е правилно. Ние знаем, че за да определим едно явление като ново, не е достатъчно то да има нова форма, нещо повече, това дори не винаги е необходимо. Ново ще бъде едно явление тогава, когато то не само във формата си, а в самата си същина се изгражда на нови принципи, така че в края на крайщата да получи ново съдържание.

Защо ние говорим за различни конкретно-исторически методи на изкуството, т. е. за нови методи, които се явяват в развитието (прогресивно или регресивно) на изкуството? Защото можем ясно да различим новите принципи на отразяване на живота, на оценката на живота, принципи, върху които се изграждат тези нови различни методи“.

От такова правилно гредище е немислимо и безсмислено да се говори например за реализъм на античното изкуство, защото реализмът като метод е продукт на други по-късни общественно-исторически условия, и поради това се изгражда върху свои идейно-художествени принципи, чужди по начало на идейно-художествените принципи на изкуството на древността.

Тъкмо защото е застанал на правилна, исторична позиция в определението си на отделните методи Ал. Обретенов тръгва по верен път и тогава, когато се опитва да даде характеристика на най-важните от тези методи (древногръцко изкуство, класицизъм, романтизъм, реализъм, социалистически реализъм). Тези характеристики са бегли, непълни, по някои от тях ние можем да имаме основателни възражения. Важното е, че тяхната насоченост е правилна. Обретенов се е старал да търси именно основните идейно-художествени принципи, върху които се изгражда методът, съобразно с конкретните особености на историческия момент.

Конкретната характеристика на основните методи и направления, очертаването на тяхната общественно-историческа и идейна обусловеност, както и разкриването на естетическото им своеобразие е предстояща задача на нашата естетика, на литературоведете-

нието и изкуствоведението. Трябва да се признае, че малко е направено в това отношение. Голяма победа на нашата марксистическа естетика и литературоведение е обаче преодоляването на доскорошните догматически, неправилни абстрактно-теоретически представи за метода на реализма и неговото отношение към другите художествени методи за правдиво отразяване на действителността, и на първо място метода на романтизма. Тук заслугите на съветската естетика и особено на съветското литературоведение са много големи. Завоювана е солидна, научна позиция, от която с успех ще могат да бъдат разрешавани от сега нататък и по-конкретните задачи по изследването и характеризирането на отделните методи и направления.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ, МЕТОД И СТИЛ

Правилна е мисълта, че социалистическият реализъм като направление и метод наследява всичко ценно от всички методи за правдиво отражение на живота. Още по-правилно е обаче, че той е пряк наследник преди всичко на метода на реализма и по-специално на критическия реализъм. Ето защо е уместно, след като сме говорили за художествения метод и за реализма, по-специално да продължим с въпросите на социалистическия реализъм.

По най-общите принципи на метода, по неговата най-обща характеристика сред нашите теоретици и критици, със съвсем малки изключения, има пълно единодушие. Главната причина за това единодушие са завоеванията на съветската естетическа и критическа мисъл, която в резултат на упорити изследвания, по пътя на обсъжданията и дискусиите се домогна до правдиви определения както на метода изобщо, така и на социалистическо-реалистическия метод. По този път бяха преодоляни сериозни заблуждения както от вулгарно-социалистически, така и от естетско-формалистически характер. Естетическите и критически трудове на др. Тодор Павлов през последните две десетилетия помогнаха извънредно много за правилната насоченост на нашата естетическа и литературно-теоретическа мисъл по въпросите на социалистическия реализъм. Тодор Павлов завоюва правилни изходни позиции за изследвания в по-конкретната област на социалистическия реализъм, като сам внесе не малък принос в тази област. Основните положения, обосновани от Тодор Павлов, за определящото значение на действителността при формирането на метода, за ролята на субекта при това формиране, за спецификата на метода и на изкуството, острата критика, на която подложи той опростителските раповски възгледи за метода, дългогодишната му борба против каквито и да било естетско-формалистични тенденции — всичко това предпази младата българска естетическа теория от опасности и заблуждения, внесе единство във възгледите на нейните представители. Съвсем не е случайно, че българската естетическа и критическа мисъл остана сравнително незасегната от влиянието на ревизионизма в тези области през последните три-четири години. Това пък, разбира се, не значи, че са преодоляни вече всички заблуждения, лутания, неправилни разбирания. Моята мисъл беше, че по най-общите положения на метода сред българските естетици и критици съществува с малки изключения единодушие.

Кои са тези основни положения?

В нашата съвременна марксистко-ленинска естетика е окончателно изживян възгледът за метода на социалистическия реализъм като за някакъв сбор от теоретически принципи, с помощта на които се обработва художествено действителността, принципи, които, така да се каже, отгоре се натрапват на действителността. В нашата естетика и литературна теория вече здраво е залегнал възгледът, че принципите на метода на социалистическия реализъм са конкретно-исторически обусловени. Социалистическите идеи имат много важно значение при формирането на метода, но както много пъти е повтарял Тодор Павлов, важно и решаващо значение не значи още определящо значение. Определящо значение имат социалистическите факти и събития на живота. Това основно теоретическо положение има огромно значение за практиката на нашите творци социа-

листически реалисти. То категорично показва, че най-сигурният път за създаването на правдиви и високо художествени произведения е дълбокото познаване и отразяване на живота. Този принцип представлява теоретическа обосновка на основния лозунг на партията към хората на изкуството за дълбоко свързване с живота на народа, с фактите на социалистическото строителство.

Възгледът за обосноваването и зависимостта на метода на социалистическия реализъм от особеностите на самата социалистическа действителност е едно от най-силните ни оръжия в борбата срещу вражеската и ревизионистическа естетика, главните атаки на която се свеждат към това, че нашият метод е преднамерено, конюнктурно теоретическо построение, което насилствено се натрапва на художниците като ръководство в творческата работа. Фактите показват, че литература и изкуство на социалистическия реализъм са се появили преди неговото формулиране като теория. Следователно той е рожба преди всичко на една нова действителност, а след това вече са обобщавани и формиращи неговите основни принципи.

През последните години доста се изясни и въпросът за ролята на миогледа в метода и творчеството на социалистическия реализъм. Все повече се утвърждава възгледът за естетическия характер на идейността в метода и творчеството. В това отношение напредъкът е голям. Всеки от изтъкнатите ни теоретици и критици на изкуството и цялата ни естетика и критика изобщо минаха напред, като все повече преодоляват опростителския възглед за идейността в метода и произведенията като логическа по същината си. Напредъкът е голям, но все пак, струва ми се, че тази е областта, в която предстои още много работа по преодоляването на остатъците от опростителското разбиране не само на художествената идейност, но и изобщо на естетическата същност на социалистическия реализъм като метод. На този въпрос аз се спрях на ония места, където се говори за същността на изкуството и по-специално за ролята на миогледа в изкуството, затова тук няма да го разисквам отново. Трябва обаче да подчертая, че правилното разбиране на художествената идейност е от много голямо значение за практиката на нашите творци на художествени произведения. То би ги предпазило от така разпространената умозрителност и тезисност на творбите, където естественият патос, преживяванията на героите са заменени със сухи съждения, формулировки и изводи.

Доста се изясни у нас и въпросът за необходимостта от изображение на съвременната действителност и за начините на това изображение. И творци и теоретици са вече наясно, че колкото и да са важни темите на миналото, от особено значение за социалистическия реализъм е изображението на съвременността. Главно тук се разкрива неговата новаторска същност, тук е източникът и на неговата най-силна въздействена роля.

През последните години марксихеската естетика и критика отделиха много внимание на принципите на изображение на съвременната действителност. Сериозен повод за това бяха отклоненията в художествената практика било по посока на лакировката, било по линията на черногледството. Във връзка с всичко това възникна и проблемата за положителния герой в съвременната литература и изкуство. След не малко лутания, спорове и дискусии все повече се оформя едно правдиво становище, което не може да не се отрази благоприятно върху творческата практика. Това правдиво становище ни връща към основния принцип на всяко голямо изкуство — правдивост на изображението. Вредни и ограничени са всякакви априорни предписания и рецепти за едно или друго изображение на действителността, за едно или друго изображение на положителния герой. Дълбоко познаване на живота в неговите исторически тенденции, правдивото му изображение в светлината на социалистическия и комунистически идеал — ето простия и в същото време труден принцип на социалистическо-реалистическо изображение, ето пътя на социалистическата художествена правда.

На правилни основи е поставен у нас и въпросът за приемствеността, за използването на ценните художествени традиции на миналото. Преодолени са вредните лъженаторски и лъжереволуционни разбирания за социалистическия реализъм като ня-

какъв абсолютно нов творчески метод, който трябва да скъса с миналото художествено наследство, обявено от такива лъженоватори за идейно чуждо и неподходящо за новото време. Правилното теоретическо и критическо отношение към художественото наследство твърде много помогна за правдивата преценка на сериозни естетически ценности в литературата и изкуството на миналото.

По тези и още някои въпроси на метода на социалистическия реализъм у нас сериозни разногласия няма и това единство на възгледите беше в най-общи черти демонстрирано по време на дискусиата във в. „Литературен фронт“ през 1957 г. Ето защо аз няма да се спирам на тези общи положения, а ще засегна главно онези въпроси, по които има по-съществени разногласия и неясноти. Между другото това са въпросите на взаимоотношенията между метод, направления и стилове. Преди обаче да се спра на тях, аз не мога да не повдигна един болен въпрос, който засяга самата същина на метода, неговата характеристика като метод. Става дума за мнението, което се поддържа у нас от др. Георги Димитров-Гошкин, че методът на социалистическия реализъм е всъщност „диалектико-материалистически художествен метод“.

В книгата на Гошкин „Единство и дискусии“ въпросът за метода на социалистическия реализъм като диалектически метод и за изкуството на социалистическия реализъм като художествен мироглед е отделено много място. Освен това Гошкин излезе с отделни статии, в които горещо отстоява този възглед, остро възразява на опонентите си (Т. Павлов, В. Колевски, Б. Ценков). Гошкин наистина е единствен сред съвременните български теоретици и критици на изкуството и литературата с възгледа си за метода на социалистическия реализъм като диалектически метод. В книгата си „Единство и дискусии“ той искрено се удивлява на „единодушието, с което всички досегашни участници в дискусиата утвърждават, че изкуството не е художествен мироглед, че социалистическото изкуство не е също така и социалистически художествен мироглед“ (51). Да, по този въпрос единодушие има. И то не е само сред участниците в дискусиата за социалистическия реализъм през 1957 г., не само сред българските теоретици и критици на изкуството марксисти, а и изобщо в съвременната марксистко-ленинска естетика.

Гошкин е така горещо убеден в правотата на своето становище, че в статията „За или против диалектиката в изкуството“, с която отговори на своите критици и се помъчи още веднъж да разясни тезата си направо, заяви: „За да се получи необходимият контакт за творчески дискусии, една от двете страни трябва неизбежно да капитулира — място за компромисно решение тук няма. И аз не съм се съмнявал никога в това, кой трябва да отстъпи“.

В тази своя работа аз не на едно място говоря за естетическите възгледи на Гошкин. Опитвах се да посоча корените на неговото неправилно гносеологическо тълкуване и на художествения метод, и на изкуството, като се започне от книгата му „Мироглед и художествен метод“, излязла преди десет години, и се свърши с последните му статии. Тук, разбира се, аз нямам предвид всичките статии на Гошкин, а тези, в които той развива критикуваните възгледи. Като теоретик и критик на литературата и изкуството Гошкин е написал редица работи, от които нашата литература е имала само полза. И в книгата му има такива статии, например тази за „Идеята на художественото производство“, не случайно отбелязана в съветския печат, „За творчески литературно-критичен подход“, която той сериозно е преработил, редица статии за нашето теоретическо наследство, за съвременния ревизионизъм и против опростителството и т. н. Жалко е, че той хвърли през последните години много творческа енергия и в неправилна посока. Като се имат предвид явните способности на Гошкин за теоретическо мислене и общата му сериозна теоретическа подготовка, трябва да се вярва, че той ще види един ден изворите на заблужденията си по въпросите на метода и същността на изкуството, а оттук и причината за единодушието на неговите противници.

В редица свои работи, в най-различни варианти Гошкин поддържа, че „цялото художествено образно-емоционално отношение на социалистическо-реалистическия ме-

тод към действителността не може да бъде друго в своята същина, дух и насока освен диалектико-материалистическо. Да бъде друго, това би означавало да бъде антидиалектическо, метафизическо, еkleктическо, с една дума буржоазно-методологическо — среден път тук няма“ („За или против диалектиката в изкуството“, в. „Лит. фронт“, бр. 7, 1959 г.)

За да се постигне истинско социалистическо-реалистическо изкуство, Гошкин предлага „диалектиката да бъде изучена творчески и възприета органически. Само оная съзнателна диалектика е усвоена органически, която в резултат на много изучавания, проверки и приложения се е превърнала в „чутъе“, в интуиция за единно-противоречивата, единна в многообразието си и разностранна в своята цялост същина на нещата“ (пак там).

Какво излиза от такива твърдения и предложения на Гошкин? Излиза, че за да се създаде пълноценно социалистическо-реалистическо произведение, е необходимо съзнателно приложение на диалектичeskия метод. Не се ли приложи този метод — това значи, че се прилага антидиалектичeskият, метафизическият, еkleктичeskият метод.

Наистина никой в нашата теория на изкуството не е демонстрирал по-откровено и по-настоятелно основно погрешната аналогия между изкуството и философията. В тезата на Гошкин на диалектичeskия материализъм „по същина“ съответствува социалистическият реализъм, а всичко друго извън социалистическия реализъм минава „по същина“ под знаменателя на метафизиката, антидиалектиката и еkleктиката. Това показва съвсем ясно, че художественото познание е по същината си логическо познание. Не може и да бъде другояче, щом като критерия за правдивостта и пълноценността на изкуството е приложението на диалектичeskия или на метафизическия метод. Но тази пряка аналогия с философското познание, това отъждествяване по „същина, дух и насока“ на изкуството с философията е гибелно за изкуството.

За да разбере Гошкин спецификата на художественото познание, за разлика от спецификата на научното познание и по-конкретно относителната самостоятелност на художественото познание от философското и научното, ще бъде уместно да вземем примери с работата, изследванията на учени в областта например на социологията. Един социолог, който не е марксист, който не прилага диалектичeskия метод и принципа на историзма не би могъл да даде правдива картина на обществения живот в определен откъс от време. Той ще даде по начало изопачена, фалшива картина на обществения живот, на обществените отношения. Един философ, който е чужд на диалектичeskия материализъм, ще даде превратна, и в края на краищата, фалшива представа за взаимоотношенията между битие и съзнание. В такъв смисъл е много правилно известното изказване, че появата на марксизма, на диалектичeskия и историческия материализъм представлява революционен преврат в науката и философията. При всички необходими уговорки (защото би било неправилно да отречем ценното наследство във философията и науката до появата на марксизма) може да се каже, че едва с появата на марксизма философията става научна философия. Но бихме ли могли да кажем, че едва след появата на марксизма, на диалектичeskия и историческия материализъм, изкуството става истинско изкуство, че едва тогава то започва правдиво да отразява действителността? Мисля, че това би било пресилено. Такова твърдение, което е напълно по логиката на Гошкин, не би отговаряло на фактите, които ни предлага историята на изкуството и на литературата. Правдиво, пълноценно изкуство е било създавано във всички епохи, като се започне от древността, та до наши дни. Друг е въпросът, че марксизмът днес разкрива нови широки възможности пред творците на художествени произведения. Марксистическата философия обогатява техния художествен метод, помага на творците да вникват още по-дълбоко в закономерностите на обществените отношения, дава възможност техните произведения да добият още по-сериозно познавателно значение. Енгелс някога си е представял изкуството на социалистическото бъдеще като „пълно сливане на голямата идейна дълбочина, на осъзнатия исторически смисъл с шекспировската живост и действителност“. Това са висините, които има да завоюва изкуството на социалистическия реали-

зъм. Всичко това е така, но то не ни дава ни най-малко основание да слагаме под съмнение цялото изкуство, създадено извън съзнателното приложение на диалектическия метод, окачествявайки го като резултат на „метафизическо, еkleктическо“ отношение. С тези си твърдения Гошкин иска да ни внуши, че такова изкуство просто не е. . . научно. Да, но ако се абстрахираме от философските определения на Гошкин за изкуството, които са по принцип неуместни, ние ще кажем, че изкуството например на Лев Толстой, макар и да не е резултат от съзнателно приложение на диалектическия метод, макар и да е създадено от писател-идеалист, е правдиво отражение на живота, а това за изкуството е най-важно.

Самият Гошкин дава за пример Лев Толстой, който по справедливата бележка на Чернишевски имал чудната способност да разкрива и отразява „диалектиката на човешката душа“. Примерът с Лев Толстой (а тук могат да се прибавят примерите с творчеството на Шекспир, Балзак, Гьоте, Пушкин, Гогол, Тургенев, Чехов, Мопасан, Ив. Вазов и буквално всички велики и големи творци от миналото) руши тезата на Гошкин из основи. Как така наистина Толстой, философските възгледи на когото бяха безспорно идеалистически, смогна да даде такова дълбоко и правдиво отражение на живота, как така се домогна той до това изумително разкриване на „диалектиката на човешката душа“? Аз мисля, че няма да бъде преувеличено, ако се каже, че и Толстой, и изброените по-горе бележити писатели могат да бъдат учители на съвременните писатели социалитически реалисти между другото с уменията да се разкрива дълбоко и правдиво „диалектиката на човешката душа“, независимо от факта, че последните разполагат днес и с оръжието на диалектическия метод. Такива примери би трябвало да наведат Гошкин на мисълта, че в художествения метод, в художественото познание сигурно има нещо именно по „същина, дух и насока“ различно от научния метод и научното познание. Тези примери би трябвало да подскажат на Гошкин, че художественият метод, когато е метод за правдиво отражение на живота, притежава своя относителна самостоятелност по отношение на диалектическия метод, че например реалистичният художествен метод, без да е метафизически откъснат, е различен именно „по същина“ от диалектическия, че той има свои принципи, свои начини, свои пътища за разкриване правдата на живота. Аз вече се спрях на тези начини, пътища и принципи на художественото отражение, когато ставаше дума за същността на изкуството. В галерията от образи и взаимоотношения е заключена истината за живота, който например един Лев Толстой изобразява във „Война и мир“. Не е ли показателен фактът, че големите художници от миналото най-често са нарушавали принципа на правдивостта в своето творчество тогава, когато са напуцали специфичния художествено-образен път за разкриване на правдата на живота и са се заемали с декларативно, макар и илюстрирано чрез образи изложение и пропагандиране на свои идеи (например Толстой и неговия герой Платон Каратаев). В такива случаи именно блясват фалшивостта и несъстоятелността на възгледите на художника, на неговата философия. В такива случаи ние имаме основание да окачествяваме художника като „метафизик“, „идеалист“, „еклектик“, но то е дотолкова, доколкото той е излязъл из сферата на художествено-образното отразяване на живота и е навлязъл в областта на философията и науката.

Тези разсъждения нямат нищо общо с неправилния възглед за художественото творчество като „несъзнателно“, „интуитивно“, „нетенденциозно“ и т. н. В художествено-образното отразяване на света, в усвояването на живота „по законите на красотата“, както пише Тодор Павлов, художникът участва със своето идейно-емоционално отношение към света, което се изразява и в неговата тематична насоченост, в неговите обобщения, заостряния, акцентувания и т. н. Но това отношение е естетическо по „същина, дух и насока“. То съдържа в себе си мирогледния елемент, без да се свежда към него. Това е основното, главното, специфичното за художествения метод, което Гошкин подценява и заменя с основното, главното, специфичното за диалектическия метод.

Тезата за художествения метод като „мирогледно отношение“ и за социалистическо-реалистическия метод като художествен „диалектико-материалистически метод“ е коренно погрешна теза, която изопачава реалната картина на историята на литературата и изкуството, сочи погрешни принципи за тяхната оценка и дава неправилни перспективи за развитието на съвременната литература и изкуство.

*

Една от най-актуалните проблеми на социалистическия реализъм в последно време е проблемата за взаимоотношенията между метод и направление, метод и стил. Интересът към тези въпроси е естествен и обясним. Теорията на социалистическия реализъм особено през последните две-три години, явно излиза на нов, по-висок етап. И този нов етап се характеризира преди всичко от стремежа да се разкрият и използват докрай естетическите възможности на нашия метод. Под знака на този стремеж беше проведено в Съветския съюз през март тази година и всесъюзното съвещание по въпросите на социалистическия реализъм, организирано от Съюза на съветските писатели и Института за световна литература „Максим Горки“ при Съветската академия на науките. Директорът на Института за световна литература И. И. Анисимов в заключителното си слово определи основната задача на съвещанието. „Напълно правилно е — каза той — че съвещанието съсредоточи главното си внимание на изследването на естетическото новаторство на социалистическия реализъм“. Тогавашният главен секретар на Съюза на съветските писатели Алексей Сурков при откриването на съвещанието заяви: „Един от най-важните въпроси, които аз бих желал да поставя, се състои в това, че е време вече да разбираме социалистическия реализъм в неговата художествена специфика, в спецификата на литературата, като мислене в образи, като сетивно познание на действителността“. Основните доклади бяха в съгласие с тази задача на съвещанието: „Класическото наследство и художественото новаторство на литературата на социалистическия реализъм“ от Я. Елсберг, „За историческия оптимизъм на съветската литература“ от В. Перцов, „За многообразието на художествените форми и стилове в литературата на социалистическия реализъм“ от Л. Новиченко, „Писателят като творческа индивидуалност“ от Б. Бурсов, „Социалистическият реализъм и съвременната задгранична литература“ от А. Ивашченко.

Да се разкрият естетическите възможности на метода на социалистическия реализъм, това значи преди всичко да се преодолее догматичната и схематична представа за неговата същност. „Ако ще говорим за творческата индивидуалност на съветския критик и литературовед — заяви в заключителното си слово И. Анисимов — то тя особено трябва да се проявява в неговата непримиримост към догматизма, към схематизма“. „Съвещанието подчерта — се казва в обобщителната статия, публикувана в сп. „Вопросы литературы“ — че сега вече е явно недостатъчно да се констатира фактът, че в рамките на социалистическия реализъм съществуват различни стилови течения. Трябва да се изясни тяхното своеобразие, техните конкретни художествени особености, диалектиката на връзките между стил и метод и това е задача, която е призвано да разреши практически нашето литературознание. Необходимо е дълбоко и конкретно да се изучат въпросите, засягащи различните форми на изображение, включително и реалистично условните и в същото време да се води решителна борба с идеалистическите, формалистическите трактовки на тези важни проблеми, тласкащи художника по пътя на субективизма и естетството“ (сп. „Вопросы литературы“, бр. 6, 1959 г., стр. 88—89).

Необходимо ли е да се подчертава, че всички тези въпроси са най-актуални за нашата естетическа мисъл, за нашето литературознание, за нашата критика? За краткия исторически срок от петнадесет години нашата социалистическо-реалистическа художествена литература завоюва сериозни успехи. Тя постигна тези успехи въпреки догматичните и схематични представи, които през този период мътеха главите на редица теоре-

тици, критици и писатели. Не е вярно, че всички слабости от догматичен или формално естетски характер представляват от себе си неизбежни „слабости на растежа“. Някои можеха да бъдат избегнати при повече усилия, заинтересованост, а бих казал и компетентност, от страна на ръководни институти като Съюза на българските писатели и Института по литература при БАН, при по-голяма активност, подвижност и организираност на нашата естетическа, литературно-теоретическа, литературно-историческа и критическа мисъл.

Въпросът за разкриването на естетическото богатство на метода и литературата на социалистическия реализъм е сложен и труден. Той изисква, от една страна, смелост в преодоляването на догматичните и схематични представи за стилите и изобщо естетически възможности на метода. От друга страна, ние трябва винаги да бъдем бдителни да не би под формата на естетическо новаторство да бъдат прокаравани формалистични, естетски, ревизионистични тенденции.

Как стоят тези въпроси у нас на сегашния етап от развитието на нашата естетическа теория? Факт е, че до неотдавна ние само декларирахме, че социалистическият реализъм като метод предполага богатство на стилите и на индивидуалното художническо своеобразие. Това правилно само по себе си мнение се изтъкваше било като платонически апел към творците на художествени произведения, било като голословен аргумент в борбата срещу враговете на социалистическия реализъм. По такъв начин нито нашите творци можеха да научат нещо по-конкретно, нито пък ние ставахме убедителни в борбата си срещу враговете на нашето изкуство. Най-много, до където се стигаше — това беше изброяване на редица имена (Шолохов, Фадеев, Леонов, Брехт, Арагон, Неруда, Лакснес, Хикмет и др.), които наистина са ярко свидетелство за стилового разнообразие на нашата литература. Но не е достатъчно само декларативно да се сочат фактите, колкото и силни да са те. Фактите се нуждаят от анализ, от сериозни и проникновени обобщения, за да вникнем в сегашното състояние на социалистическата литература, за да можем да очертаем по-широки, по-богати перспективи въз основа на вчерашния и днешен опит. Предпоставките за такива проникновени естетически анализи и обобщения са освен широката ерудиция и методологическата подготвеност, но още и специфичното умение за ориентиране в своеобразния свят на художествените образи, в сложните естетически явления. В тази област ние още малко сме направили. Сега се набелязват първите опити. Тези опити все още имат характер на общо ориентиране сред естетическото богатство на социалистическия реализъм като метод и художествена практика.

В нашите теоретически, критически и писателски среди здраво е утвърдено убеждението, че съществува общ социалистическо-реалистически метод, който се реализира в индивидуалните стилове на творците и в стилите и направления, които обединяват групи от художници. Това е правилно мнение и у нас никой не го оспорва, по принцип. Нов елемент в това становище внасят Ал. Обретенов и Георги Димитров-Гошкин. Те смятат, че общият социалистическо-реалистически метод не се реализира направо в индивидуалните стилове на творците, а в частни, индивидуални творчески методи.

В статията си „Да изострим нашето оръжие“, след като е говорил за конкретизирането на общия художествен метод в конкретни общественно-исторически обусловени методи, един от които е социалистическо-реалистическият, Ал. Обретенов пише: „Конкретизацията на общия метод на изкуството не свършва до тук. Конкретно-историческият художествен метод, характерен за дадено направление, за дадена епоха или време, се прилага в живота от множество различни творци, всеки със свой особен талант, със свое особено естетическо, поетическо отношение към живота, със свои възгледи, със своя психика, със свои естетически предпочитания и пр. и пр. Всеки от тях, макар и да използва общия конкретно-исторически метод, го прилага по свой собствен начин. Всеки си създава свой личен художествен творчески метод като частна проява на общия за времето или за направлението метод. Така например социалистическо-реа-

листическият общ метод се конкретизира в множество лични, особени, неповторими творчески методи на отделните творци — социалистически реалисти. Въз основа на тези лични творчески методи възникват различните неповторими стилове, индивидуалности в изкуството“.

Тук становището е изложено съвсем ясно. Някои противници на това становище, струва ми се, пресилват нещата, като го представят едва ли не като ликвидиране на общия социалистическо-реалистически метод. Как, казват те, е възможно всеки творец да си има свой социалистическо-реалистически метод! Нали методът е общ? Работата, струва ми се, не е така опасна. Този спор е напълно в пределите на марксистко-ленинската естетика. Становището на Обретенов, Гошкин и други наши теоретици предполага едно по-стеснено разбиране за стила. Стилът е индивидуална особеност, която засяга предимно формата, своеобразието на системата от изобразително-изразителни средства. Методът обхваща особеностите както на съдържанието, така и на формата. Нима художникът социалистически реалист, като прилага общия социалистически метод, не интерпретира индивидуално и онези принципи на метода, които засягат и съдържанието? В индивидуалното творчество се интерпретира цялостният общ метод, той става индивидуален метод, като се запазва духът, принципите, същината на общия метод. Един ли е социалистическо-реалистическият метод в творчеството на Караславов, Ем. Станев, на А. Гуляшки? Да, един е методът в тяхното творчество по дух, по същност, по принцип. Но е интерпретиран индивидуално, съобразно с неповторимия облик на цялата система от възгледи на отделните творци, съобразно с равнището на тези възгледи, със своеобразието на таланта и т. н. Както се вижда, онова, което е прието в повечето от естетическите и критически трудове да се нарича стил, тези другари наричат индивидуален метод, а стилът те разбират в по-тесен смисъл, в смисъл на своеобразие главно на изобразително-изразителните средства.

Към това мнение се присъедини напоследък и Пантелей Зарев. То е изразено в книгата му „Стил и художественост“. В статията си за социалистическия реализъм (сп. „Лит. мисъл“, кн. 1, 1959 г.) той пише: „Всеки от големите творци притежава свое виждане на света, своя „поетическа концепция“ за изобразяване на света. И това създава индивидуалния метод“ (стр. 31).

Това мнение не трябва да се смесва със становището на Гошкин за възможността да съществуват, наред с общия социалистическо-реалистически метод, още и частни методи: социалистическо-романтичен, социалистическо-импресионистичен, дори социалистическо-класицистичен, а освен това и социалистическо-реалистически в по-тесен смисъл на думата. Това мнение на Гошкин основателно срещна отпор от нашата критика. Разкритикува го най-напред Тодор Павлов. Възражиха след това Васил Колевски и Борис Ценков.

Гошкин излезе с обяснителна статия във в. „Литературен фронт“, в която протестира, че е бил обвинен в антиисторизъм. По моя преценка Гошкин не може да опровергае основателната критика. Той не може да защити становището си, което е наистина незащитимо. Да видим към какво се свежда то.

Според Гошкин, освен общия социалистическо-реалистически метод съществува още и частичен социалистическо-реалистически метод. „Трудно е да се свикне с това, че един път социалистическият реализъм трябва да се приеме в най-общ вид, като равнозначен на социалистическото изкуство изобщо, а друг път да се приеме като нещо особено, като социалистически реализъм, който не обхваща всички прояви на социалистическото изкуство. Съществува привичка, която се противи на подобна диференциация на едни и същи понятия, привичката на елементарното мислене, където нещата и понятията се явяват в по-ограничен и едностранен вид. Но диалектико-материалистическото мислене, особено в своя пълен разгърнат обем, не може да се съобразява с такива привички“ („Единство и дискусии“, стр. 139—140).

С помощта на това именно разгърнато в „пълнен обем“ „диалектическо мислене“ Гошкин обявява съществуването на два социалистическо-реалистически метода. Един общ и един частен. Какво представлява общият социалистическо-реалистически метод? Узнаваме, че той е „марксистко-художествено познание“. И още: „Социалистическото изкуство представлява най-широко художествено направление, включващо всяка художествена правда, която могат да създадат всички възможни художествени творци, които разбират и чувствуват комунистически живота в неговото настояще, минало и бъдеще“ (стр. 64).

Но, както казахме, според Гошкин, освен този социалистическо-реалистически (или просто „социалистически“) метод съществува и друг, по-частен. Каква е неговата характеристика? „Необходимо ни е — пише Гошкин — по-строга определение, което да ни напомня, че имаме работа с такова правдиво изкуство, което се опира на диалектико-материалистическата теория на отражението, което може да съдържа в себе си изискването на всякакви методи и стилове, но без да напуска общата марксистко-ленинска правда и общите закони на изкуството. . . Всъщност най-точно е определението: марксистко-ленинско изкуство, диалектико-материалистическо и прочее изкуство, като е ясно след казаното в предходните глави, че не става дума за илюстрация на съответните марксистко-ленински науки, а за относително самостоятелно художествено отражение, включително и мирогледно, на действителността, при помощта на марксистко-ленинската наука“ (69).

Какво се получава? Ние имаме отначало един общ социалистическо-реалистически метод, който представлява от себе си „марксистко-ленинско художествено познание, като общ социалистически мироглед и като общ художествен метод“. Освен това този общ социалистически реализъм е изкуство на творци, „които разбират и чувствуват комунистически живота в неговото настояще, минало и бъдеще“. Наред с този „общ“ социалистически реализъм се оказва още един, който пък се определя като „марксистко-ленинско изкуство, диалектико-материалистическо и прочее изкуство“. Но каква е разликата между общия и частния метод на социалистическия реализъм, дори при положение, че се съгласим с неприемливите термини и понятия на Гошкин? Явно, че никаква.

Гошкин предлага и други „специални“ методи. Наред с частния социалистическо-реалистически метод той обявява съществуването на социалистическо-романтически, социалистическо-импресионистически, социалистическо-класицистически и др. частни методи. Когато критиката го обвини, че той, като възкресява методи на миналото и като ги съчетава със социалистическия реализъм, изпада в груб антиисторизъм, той излезе с разяснение в статията си „Тъй ли ще спорим?“ Ето неговото разяснение:

„И поради това аз изтъкнах необходимостта да прегледаме всички минали художествени методи, да очистим всички ония, които не са скъсали с елементарните закони на изкуството, от всичко чуждо в идейно отношение и да ги използваме на базата на нашия общ художествен метод, да ги поставим колкото е възможно повече в наша служба“ (в. „Литературен фронт“, бр. 3, 1959 г.).

Операцията, която предлага Гошкин, е рискована. Художественият метод е обществено-исторически и класово обусловен естетически подход към живота, това е система от идейно-художествени принципи, изграждащи се въз основа на особеностите на съответна художествена практика. Колкото и да „очистяваме“ метода от онова, с което той ни е исторически и идейно чужд, ако все пак ще трябва да го вземаме като метод, за да го използваме днес, това значи, че сме оставили неговата същност, неговата идейно-художествена основа. А тъкмо със своята същност методът принадлежи на историческия период, който го е породил, и на изкуството, чертите на което той обобщава. Ако ли пък „очистим“ метода от неговата конкретно-исторически обусловена същност, тогава вече това няма да бъде метод. Това ще бъдат някои стилни, изобразително-изразителни форми на обобщение и средства от системата на метода. Много от стилно-изобразителните средства на миналото имат трайно естетическо значение, представляват завоевание на цели поколения творци и ние не само че трябва, но сме и длъжни да из-

ползваме такива средства. Но това е вече друг въпрос, на който аз вече се спрях доста подробно.

Но Гошкин не е съгласен. „Реалистическият и романтическият методи — пише той — са обслужвали всеки по своему буржоазната идеология, буржоазната художествена гледна точка на действителността, изразявали са буржоазния светоглед и светоусещане, без при това методологическите им различия да са пречели на общата историческа задача, поставена им обективно от времето. Защо те да не обслужват още по-добре нашата социалистическа гледна точка за живота, нашия общ диалектико-материалистичен метод в областта на изкуството? И при това тук не става въпрос за желание или нежелание. Съществува обективна необходимост от осъществяване на общия диалектико-реалистичен метод в различни художествени методи“ („Единство и дискусии, стр. 139).

Макар и Гошкин да представя предложението си като някаква историческа необходимост, с която щеш-нещеш ще трябва да се съгласиш, аз ще си позволя да не се съглася.

Преди всичко — какви крещящи противоречия във възгледите на Гошкин! От една страна, груба, бих казал, вулгарно-социологическа характеристика на реализма: той просто има функцията да обслужва буржоазната идеология, да изразява буржоазния светоглед и светоусещане. От друга страна — той така леко поставя такъв един грубо класов инструмент в служба на социализма, на „социалистическата гледна точка“. От една крайност — в друга, от един полюс — в друг! Ако приемем тази псевдодиалектическа логика, аз мисля, че с пълно основание можем да направим ново предложение — защо например нашият метод на социалистическия реализъм да не обслужва днес гледната точка на буржоазията в капиталистическите страни. За тази цел може би ще бъде необходимо само той да бъде „очистен“ малко от чужди на нея елементи. За съжаление буржоазията не е толкова глупава, за да взема нашия социалистически метод, за да „обслужва“ своята гледна точка, за да го съчетава със своите методи. Оказва се, че ние, в лицето на Гошкин, сме по-либерални в това отношение.

Аз съм напълно съгласен с Тодор Павлов, че е неправилно и абсурдно да се говори в нашите условия за метод на социалистическия романтизъм, макар и да не го поставяме на една плоскост със социалистическия реализъм. Романтизмът като метод е рожба на друго време, на други конкретно-исторически условия и тъкмо като метод ние, колкото и да го „чистим“, не можем да го използваме. Ние можем и трябва да използваме подходящите за нас стилно-изобразително-изразителни форми и средства на романтическия метод, ония средства, които представляват трайно завоевание в художествената история на човечеството.

Когато се говори за направления върху основата на метода на социалистическия реализъм, на първо място се поставя въпросът за романтическото направление. В случая става дума не за направление, обусловено от приложението на някакъв специален романтически метод, а за социалистическо-реалистическо изкуство, в което намираме подчертани някои романтични похвати, дошли като резултат от своеобразно романтично художествено виждане на действителността, от повишения патосен израз на впечатленията от нея, от засилената метафоричност и условност на средствата и т. н. Това е именно стилово романтическо направление, защото методологическият подход си остава социалистическо-реалистичен — отражението си остава подчинено на общите идейно-художествени принципи на реалистичното отражение на живота и преди всичко налице е социалната обусловеност на характерите и взаимоотношенията, при всичката условност, повишена патосност и метафоричност, а в такъв смисъл изображението е конкретно-историческо.

Тук искам да направя едно отклонение в областта на литературознанието. Някои литературоведи-българисти в Съветския съюз и по специално Д. Ф. Марков и В. И. Злиднєв са склонни да обявяват Д. И. Полянов и дори Хр. Смирненски за представи-

тели на романтичното не стилово, а именно методологическо направление. За тях е трудно да признаят дори един Смирненски за социалистически реалист.

В статиите си „Реализъм и романтизъм“, публикувани във в. „Народна култура“ (бр. 28, 29 и 39, 1958 г.) Годор Павлов напълно уместно възразява на становището на проф. Д. Ф. Марков, че Д. И. Полянов бил по метод романтик. Д. Ф. Марков обявява Д. И. Полянов за романтик, защото, струва ми се, изхожда от едно външно формално определение на романтизма като метод, защото при характеристиката на романтичния метод слага ударението не върху идейно-художествените принципи на изображение на романтизма (или на реализма), а на изобразително-изразителните средства. От такова гледище пристъпва той и при конкретната оценка на творчеството на Д. И. Полянов.

Какви са доводите на Д. Ф. Марков, за да ни убеждава, че Д. И. Полянов е романтик? Той вижда доказателствата в това, че Полянов си служи със символи, със силни обобщения от арсенала на романтичката поезия, за да даде израз на своите поетически замисли. За да изрази идеята за неизбежната гибел на буржоазния строй, за да утвърди вярата си в неизбежната победа на пролетариата Полянов си служи с образите на отминаващата нощ и настъпващия светъл ден („Стрелочник“), с „образа на разтапящия се сняг и слънчевата пролет“ („Снегът се топи“), с образа на зловещото дърво, което олицетворява социалното зло и на растящите революционни сили, които се готвят да отрежат „дървото на смъртта“ („Дървото на смъртта“) и т. н.

Това за Д. Ф. Марков е достатъчно доказателство, че Д. И. Полянов е романтик. Но това всъщност не е никакво доказателство. Употребата на силно обобщени, символни образи, които особено в лириката не са нищо друго освен подчертани метафорични художествени средства, не може да бъде никакво доказателство, че имаме работа с романтично по метод направление.

Доказателство за Д. Ф. Марков, че Д. И. Полянов е романтик, е и образът на работника в творчеството на поета, представляващ от себе си „обобщен романтически образ“. „Това, както видяхме — пише Марков — е раждащият се в необикновени условия „спасител на човечеството“ („Раждането на пролетариата“), това е приказния исполин, който открива нов път на символичния влак на живота („Стрелочник“). Д. Полянов не даваше неговия реален облик (П. Д.). (Д. Марков „Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе“, сп. „Вопросы литературы“, кн. 8, 1958 г., стр. 64).

Не е трудно да се види от такъв ход на разсъждения, че реалистично в литературата и даже в поезията се оказва само онова произведение, в което човекът, събитията, нещата се дават в техния „реален облик“. Не стеснява ли такъв подход твърде много обсега и възможностите на реалистичния метод? Оказва се, че ние на думи твърде много държим за огромните възможности на реализма и социалистическия реализъм в разгръщането на многобройни направления и стилове, а опре ли работата до конкретния анализ на художествените произведения на реализма и социалистическия реализъм ние веднага се ограничаваме с изискването нещата да бъдат изобразявани в техния „реален облик“. Натъкнем ли се някъде на по-смели метафори, на по-силно обобщени образи за израз на една дори напълно контрестно-исторически обусловена поетическа идея, открием ли, че за израз на тази идея са употребени средствата на фантастиката и художествената условност, веднага решаваме, че това не е и не може да бъде произведение на реализма и социалистическия реализъм. Защо? Защото нещата не се изобразяват в „технически реален облик“.

В цитираното по-горе изследване Д. Марков много правилно изтъква новите обществено-исторически и идейни принципи, върху които се изгражда творчеството на нашите пролетарски поети и писатели от Г. Кирков до Хр. Смирненски включително. Ето какво пише той:

„Пролетарската литература внася нови принципи в изображението на човешката личност: отразява излизането на историческата арена на новата класа — пролетариата,

тя създава образа на човека, дълбоко съзнаващ закономерностите и перспективите на общественото развитие; положителният герой е носител на социалистическо съзнание и в това е неговото главно отличие от положителните герои на литературата на миналото, с това е свързан неговия интелектуален и нравствен облик. . . . Социалистическата литература внася нови принципи и в изображението на народа — показва великия процес на формирането на революционната социалистическа съзнателност на народните маси, каквато по-рано не е имало и не е могло да има. За тази литература става характерна социалистическата партийност — съзнанието на писателя за класовите противоречия и откритата защита на интересите на пролетариата от него. И в нейното съдържание и в нейната форма е изразен присъщият ѝ героичен патос“ (стр. 57).

Тук почти изчерпателно Д. Марков е формулирал онези основополагащи идейно-художествени принципи, които обуславят социалистическо-реалистическия подход при изображението на живота. Това е именно „конкретно-историческото изображение на действителността в нейното революционно развитие“ в светлината на социалистическите идеи — сърцевината на формулировката на социалистическия реализъм. Интересно е, че когато ще решава кое произведение принадлежи към „революционния социалистически романтизъм“ и кое към „социалистическия реализъм“ Д. Марков не се ръководи от тези принципи. При разграничаването на романтизма от реализма той си служи с друг критерий — дали при изображението се дава „реалният облик“ на нещата или се предпочитат символните, метафорични, силно обобщени образи с помощта на фантастиката. Но това безспорно е един критерий, който има за основа п р е д и в с и ч к о формата на изображението. Следователно това е един критерий за стилова диференциация на произведенията на литературата и изкуството. Д. Марков си служи с критерия на стила, за да характеризира метода. По този път именно той отрича правото на един Полянов да бъде като творец в сферата на реализма (друг е въпросът дали той е социалистически реалист или критически реалист със силно влияние на социалистическите идеи). По този път той отрича социалистическо-реалистическия характер на ония най-характерни произведения на Хр. Смирненски, в които преобладава високо патосното символно и метафорично изображение. При всички уговорки, които трябва да се направят в случая, на мен ми се струва, че са много по-съществени признаците, които обединяват творчеството например на Смирненски и Вапцаров от гледище на х у д о ж е с т в е н а т а методология, отколкото признаците, които ги разделят. Тях ги обединяват главно методологически сходства, а ги разделят главно стилови особености. Мисля, че критерият, който прилага Д. Марков, не съдействува за разкриване естетическите богатства на социалистическия реализъм. Този критерий води към обедняване стиловата палитра на социалистическия реализъм чрез превърляне на автори и произведения към други методи.

Тук искам да поставя един въпрос, по който малко се пише и малко се взема под внимание, когато се оценява кое произведение е „романтично“ и кое „реалистично“. Става въпрос за пренебрегването на специфичните особености на видовете и жанровете на изкуствата при подобни оценки. И най-беглият поглед върху съответната литература би установил, че най-често се обявяват за принадлежащи към „романтизма“ произведенията на поезията и по-конкретно — на лириката. Специфичните средства на поезията, особено на някои нейни жанрове (ода, балада и др.) се вземат обикновено като особености, които характеризират романтичния метод. Това е външен, формален подход, който не ни води до правдива преценка. Често, за да се докаже, че едно поетическо творчество принадлежи към романтизма, се предявяват изисквания, които могат да бъдат уместни само при преценката на едно реалистично белетристично произведение. Така е постъпил например Д. Марков, за да се аргументира, че Д. Полянов е романтик. Той пише: „в творчеството на Полянов още не беше всестранно изобразен вътрешният облик на героя в неговия интелектуален, нравствен и психологически аспект“ (стр. 65). Но нали Полянов е поет, главно лирик! Ако той беше изобразявал герои в исканите от

Д. Марков аспекти той щеше да бъде белетрист и то белетрист, принадлежащ към строга реалистичното направление.

Тук е уместно да се отбележи, че романтичното, както и всяко друго стилово направление в социалистическия реализъм, не се появява по каприза на един или група художници и не чрез външни заемки на романтични средства от стария романтизъм. Стилите на социалистическия реализъм са както обективно, така и субективно обусловени върху основата на метода. В обширната област на целокупния предмет на изкуството има явления, които сами по себе си разкриват възможности за романтичен художнически подход. Тази обективна обусловеност на стилово направление обаче в никакъв случай не трябва да се разбира като някакво автоматично последствие от качествата на обекта. Тъкмо защото имаме работа със стилово направление от решаващо значение е характерът на таланта на художника, неговите индивидуални предпочитания и предразположения. Както вече отбелязах, в случая е от значение и характерът на вида и жанра на изкуството, в които работи художникът. Сериозна работа предстои да се извърши от нашите теоретици и критици на изкуството и литературата по изясняването на сложните и съвсем не леки въпроси на метода и особено на неговата реализация в конкретните стилови направления, в неповторимите индивидуални особености на творчеството на отделните художници. Времето на общите теоретически констатации мина. Това не значи, че работата на нашите естетици и критици в общ теоретически план не е необходима. Тази работа е необходима и тя трябва да продължи. Въпросът е, че ние трябва да престанем да се задоволяваме само с нея. Крайно време е да се навлезе вече навътре в частните проблеми на метода на социалистическия реализъм, да се разкрият върху основата на конкретен и дълбок анализ неговите действителни естетически възможности. Време е да преминем от общите констатации за големите естетически възможности на социалистическия реализъм към тяхното показване, към техния анализ, към тяхната реална характеристика. Само така нашата естетическа теория ще даде основа за плодотворна конкретна работа както на нашето литературознание, така и на нашата критика.

Радостен и знаменателен факт е, че напоследък започнаха да излизат книги, в които абстрактните разсъждения са отстъпили мястото на стремежа, въз основа на конкретен анализ на произведенията на нашата литература да се разкрие нейното естетическо богатство, да се разкрият и нейните големи възможности като литература на социалистическия реализъм. На първо място аз имам предвид книгата на Стоян Каролев „Замисъл и образ“ (1959 г.). Особено място в книгата на Ст. Каролев заемат статии като „Замисъл и образ“, „Типизация и идейност“, „Въпроси на психологическата характеристика“, „За жизнени белетристични образи“.

Ценното в статиите на Ст. Каролев е тъкмо в това, че въз основа на конкретен и задълбочено анализиран материал предимно из съвременната ни литература се осветляват някои от най-важните въпроси, свързани с проблемата за естетическата същност на изкуството. По моя преценка централната задача на Ст. Каролев е да разкрие съществуващото естетическо богатство на реалистичната и социалистическо-реалистическата литература и да посочи средствата за още по-пълното ѝ разгръщане. Неговите статии са насочени остро срещу някои остарели, но все още широко разпространени разбирания за същността на идейното съдържание на художественото произведение и по-конкретно на художествения замисъл, на идейността (обективна и субективна), на психологическата уплътненост на образите, на корените на тезисността и т. н. Каролев се старее да даде широко и задълбочено понятие за художествеността, като я търси и анализира не само по посоката на формата, както често се прави, но и във всички компоненти на съдържанието и преди всичко в идейността. Изводите на Каролев са убедителни, защото произтичат от анализа на конкретни произведения на нашата литература.

В статията „Замисъл и образ“ авторът воюва срещу широко разпространената обеднена представа за писателския замисъл като за някаква обща, умозрителна, тезисна

идея, като за общо намерение на автора да напише „нещо“. Според Ст. Каролев замисълът на истинския писател е именно художествен, т. е. „образен и емоционален, макар и да е същевременно дълбоко идеен“ (16). Пълноценният художествен замисъл „не е просто едно благо намерение, а съдържа в зародиш художествения образ“ (8). Поради това авторът предлага да се прави разлика между художествен замисъл и основна субективна идея. Неразбирането, пренебрегването естетическия образно-емоционален характер на замисъла е път към създаването на схематични, безкръвни, анемични произведения. Истинският творчески замисъл има своите основания в живота, при това той е дълбоко индивидуален. „Ако писателят няма свой художествен замисъл, почерпан от живота, ако просто заема от учения или политика едни или други принципи и тези, той ще създаде само изкуствоподобни произведения, а не художествени творби“ (42).

Статията на Каролев „Въпроси на психологическата характеристика“ има широк обseg. Тя засяга свързаността на психологическата характеристика с идейността, с индивидуализацията, взаимоотношенията между душевност на героите и духът на времето. По същина статията е насочена срещу схематичния и догматичен подход при разкриване психологията на героите и още по-широко — срещу опростителското разбиране на социалистическия реализъм. Това именно опростителско разбиране води до пренебрежение към психологическата характеристика на героите. „Самият предмет на познание — пише Каролев — задължава писателя да обръща главно внимание на психологическата характеристика на героите“ (89). Тази е най-широката теоретическа, научна постановка на изискването да се разкрива дълбоко душевният живот на героите. По-нататък Каролев изследва дълбоките органически връзки между идейността на произведението и психологическата уплътненост на образите. Ако разбираме идейността на произведението естетически, тогава тези връзки са несъмнени. Без тях се рушат самите основи на художествената постройка. „Ако писателят се затвори със своя мироглед в кабинета — пише Каролев — и започне да го експлоатира за литературни цели, т. е. ако започне да навлича на своите идейно-политически и философски разбирания образно одеяние, той не само няма да създаде изкуство, но ще бъде и лош пропагандатор на комунистическия идеал“ (99). „Идейността на художественото произведение не представлява нищо друго освен образно разкриване смисъла, същността на явленията, които са негов предмет на познание“ (98). Следователно колкото по-дълбоко познава писателят живота, колкото по-надълбоко навлиза той в душевния живот на героите си, колкото по-ярко образно той разкрива този живот, толкова повече идейно въздействащ ще бъде той. Този е пътят и за постигане дълбока познавателност на художествената литература.

От допълнително изясняване се нуждае, според мен, в някои пунктове една от най-съдържателните статии на Каролев — „Типизация и идейност“. Задачата на автора в тази статия е конкретна — той се занимава с принципите на обобщение, на типизация в творчеството на някои наши писатели, неразделни от тяхната идейност. Въз основа на редица примери Каролев аргументира основната си мисъл, че „идейността на художествената творба зависи от силата и дълбочината на типизацията“. Идейността, разбирана в нейната естетическа специфика, е в зависимост също така от сполучливо подбраната „форма на типизация“, от изискванията на жанра и на характера на творческата индивидуалност на писателя.

Недостатъчно изяснени са ония места, където Каролев говори за метода, за стила, за направленията във връзка с типизацията. Техните особености се обясняват с широтата на типизацията. Оказва се, че типизацията, разбирана най-широко — това е изобщо художественото обобщение. По-малко широка типизация е методът. В рамките на метода имаме типизация, която характеризира стила, в рамките на стила имаме обобщения, които се диктуват от жанра и т. н. Най-широко погледнато — това е така. Но кои са тези идейно-художествени признаци, които разграничават общото от частното в обобщението? Кои са например тези признаци, които характеризират метода? Макар и да не са централна тема на статията, тези въпроси би трябвало да бъдат изяснени.

Критико-литературни статии като тези, които написа напоследък Ст. Каролев, са особено ценни. Те воюват срещу вкоренени предразсъдъци, разкриват перспективи пред съвременната ни литература, могат да окажат непосредствена подкрепа на писателя и са по същество силна, действена защита на социалистическия реализъм от вражески обвинения в схематизъм, ограниченост, тезисност, които уж били присъщи на самия метод. Такива статии са първи помощници и на нашата естетическа теория, защото представляват по-нататъшна конкретизация на общите естетически принципи.

Книгата на Пантелей Зарев „Стил и художественост“ (1958) по своята насоченост характеризира също така хубавия стремеж да се излезе на ново, по-високо равнище в нашата естетика, литературна теория и литературознание. Негова основна задача е да посочи и разкрие идейното и естетическо разнообразие на литературата на социалистическия реализъм. Така е и озаглавен един от разделите на книгата — „За идейното богатство на литературата“. Въз основа на множество примери из нашата, руската, съветската и западноевропейската литература той иска да изтъкне огромното разнообразие на реалистичната и социалистическо-реалистическа литература, върху основата на методологическото единство. Правилно също така е поставен въпросът за корените на основните две отклонения от правдивото изображение на живота — лакировката и черногледството. Проблемата за творческата свобода е разгледана задълбочено — неразделно от проблемата за партийността. Без партийността няма истинска свобода на изкуството. Творческата свобода на истинския писател социалистически реалист се гради върху основата на идейно-правилно разкритите факти, събития, закономерности на живота. Разнообразието на съвременната литература по-нататък се реализира в богатството на стиловете, жанровете, индивидуалните творчески виждания.

На взаимоотношенията между метод и стил Зарев се спира подробно. Целта е била да се преодолее известното схематично разбиране, което започва и свършва с констатацията за необходимостта всички наши писатели да се ръководят от метода на социалистическия реализъм. Зарев се старее да мине по-нататък и да посочи, така да се каже, вътрешните богати естетически ресурси на метода. Той поставя въпроса за „почерка“, за „стила“, за „индивидуалния метод“, в които се реализира и конкретизира общият социалистическо-реалистически метод. Някои от определенията на П. Зарев, според мен, будят възражения. Как определя той „почерка“? Според него, това е „светоусещането, свързано със слога и езика“. „Стильът“ пък — това е „съдържанието и формата“, „цялостната същност на художественото творчество“ (15). За стила е казано още: „Той зависи от много моменти — от естетическото съдържание на живота, което привлича погледа, от съзерцанието, от миросгледа, от артистичната дарба, от индивидуално изработените средства и похвати, най-сетне от различни влияния, идващи по литературна линия“ (84). Зарев говори също така за „личен метод“ за разлика от „стила“: „Макар че не се изравнява във всичко с личния метод, стильът носи в себе си индивидуалния метод на твореца, израства върху него, на моменти се слива с него. Разликата е негли в това, че методът изразява повече действена страна на художествената изява, пътя към творчеството — докато стила отнасяме към резултатите — към обективизирането на мисленото и чувствуваното от художника; той ни открива отношение към реалността, кристализирало в творението“ (85).

След тези определения на „стила“ и „личния метод“ (които са и отношение към живота, и съдържание и форма) ние с основание можем да се страхуваме, че за определението на общия художествен метод не са останали специфични белези — стильът е погълнал всичко. Твърде силно е сложил Зарев ударението върху стила! Общият метод у него се е превърнал просто в един „художествено-философски светоглед“, а правата му са, така да се каже, иззети от стила. Ето какво пише самият автор: „Общите страни на този светоглед („художествено-философски“) са ясни. Основите му се градят върху съвременното марксистическо знание към (?) живота, към обществото, писателят сигурно намира истината и големите проблеми на века. И все пак тъкмо за писателя, за твореца

само това е недостатъчно. Поетът трябва да претвори марксистическата истина в свое лично знание, в своя субективност. Той трябва да открие по личен опит някои страни и някои „тайни“ на действителността, оставащи непостижими за другите“ (30—31).

От такива разсъждения става ясно, че в тезата на Зарев общият художествен метод се е изгубил, като се е превърнал в обща „марксистическа истина“, в някакво „художествено-философско“ отношение на писателя към света. Върху негова основа вече се изграждат личният метод, стилът и почеркът. Не случайно в тези литературно-теоретически статии на Зарев липсва по-разгърнатата характеристика на метода, анализ на неговите идейно-художествени принципи. В отделните характеристики на личния метод, на стила, на „почерка“ има някои интересни и тънко отбелязани особености, но Зарев трябва да разбере, че на неговата теоретическа постройка липсва основа, основата на общия художествен метод, а както е известно, постройките без основа са рискована и опасна работа.

През тази година излезе и книгата на Васил Колевски „За социалистическия реализъм“. Това е сборник от естетически, литературоведчески и критически статии, в центъра на които наистина стоят въпросите на социалистическия реализъм като метод и художествена практика.

Основните принципи на метода на социалистическия реализъм в книгата на Колевски са правилно очертани. Някои от статиите на младия автор са полемични — насочени са против „опростяването и замъгляването в естетиката“ — у нас и в чужбина. В полемика с Гошкин той се противопоставя на разбирането на социалистическия реализъм като „диалектико-материалистически художествен метод“ и на изкуството като „художествен мироглед“.

Неправилни, според мен, са някои разсъждения на В. Колевски за методите на реализма и романтизма, подкрепени с примери из творчеството на Пушкин и други автори. Според Васил Колевски „правдивостта на тия произведения (романтическите — П. Д.) се разкрива главно не в анализа на характерите на героите, а в техните идеи, които до голяма степен са израз на идеите на самия автор“ (36). „От примера с произведенията на Пушкин виждаме, че романтичното и реалистичното произведение са правдиви що се отнася до тяхната основна идеологическо-познавателна същност“ (37). Колевски съпоставя романтичните поеми на Пушкин и по-специално поемата „Цигани“ и романа „Евгени Онегин“, като дава една почти отрицателна оценка на поемата „Цигани“.

Струва ми се, че подходът на В. Колевски е по принцип неправилен. Той взема за критерий някои специфични особености на реалистичния метод (напр. „анализа на характерите“), за да оценява естетическата стойност на романтични произведения. При това той съпоставя роман с поема, жанровите особености на които изискват и специфична система от изобразително-изразителни средства. Никой не оспорва високите качества на реалистичния метод, но при оценката на другите методи ние трябва да пристъпваме исторически, т. е. да ги оценяваме не толкова чрез съпоставки със съвременни методи, колкото като рожба на епохата и като изискване на жанра. Не е вярно, че в произведенията на прогресивния романтизъм (аз имам предвид големите произведения) авторите давали външен израз на своите „идеи“. Ако беше така, романтизмът не би оставил естетически ценности. В големите, високохудожествени образци на романтическата литература намираме правдив израз не на някакви голи „идеи“, а на значителни силни човешки преживявания, страсти, стремежи, на силни конфликти, които са отражение на преживяванията, страстите, стремежите, конфликтите на епохата. По принцип не е правилно е да се смята, че романтиците не са прилагали „анализа на характерите“ само защото не са били дорасли до такива средства. Методът на романтизма е конкретно-исторически обусловен и „тежи“ в своята епоха, в своята сфера. Така стои въпросът по принцип, а това, че методът на реализма, а особено пък на социалистическия реализъм, има свои предимства, които го издигат над другите методи — това е пък друг въпрос, сравнително изяснен вече в нашата естетика и литературоведение.

Хубавата тенденция да се пишат теоретични естетически трудове, с които да се минава вече към конкретен анализ на съществуващите и потенциални естетически качества и особености на нашия метод, трябва да продължи. Тази е основата и за резултатна работа на нашето литературознание и литературна критика, които трябва да минат на ново, по-високо равнище.

На нашето литературознание предстои да продължи своята плодотворна работа по преоценката на литературното наследство върху основата на дълбоко и конкретно промислени теоретически принципи. С всякакъв догматизъм и схематизъм на литературно-историческите преценки трябва да бъде ликвидирано, като, разбира се, внимаваме формата на борба срещу тях да не ни се поднасят буржоазните естетски препоръки на либералистичното всеядство, на търпимостта към вредни и чужди теории, към упадъчни направления и произведения. Тук конкретният и дълбок марксистически идейно-естетически анализ ще бъде решаващ. Нашето литературоведение трябва да мине на по-висок етап, като не се задоволява, както се случва често, само с общ класово-исторически анализ, с общи констатации за тематичните особености на творбите, само със социологични паралели между отразяваната действителност и творба. Трябва да се научим да разкриваме естетическото богатство на творбите от миналото. Това ще стане, когато се заостри вниманието и върху особеностите на творческата индивидуалност на художника, когато се разкрият и вътрешните интимни подбуди, обусловени от характера на таланта, от характера и темперамента на художника. Нашето литературно наследство е много богато на стилкови форми, в него има интересни и ярки течения, ние имаме талантливи, своеобразни, толкова различни един от друг представители на националната ни литература. Това богатство, това естетическо многообразие трябва да се разкрие, да се покаже. Само тогава то ще може да се използва пълноценно и от съвременните художници.

Огромно е значението на дълбоко и детайлно разработената естетическа теория за нашата критика, пред която стои трудната задача да преценява и осмисля пътя на съвременната ни социалистическо-реалистическа литература. От една страна първостепенен дълг на критиката ни е да оценява съществуващото, реалното богатство на литературата, да се ориентира проникновено и конкретно в създаденото от нашите писатели. Нашата критика би трябвало да покаже как върху основата на единния метод на социалистическия реализъм са се появили толкова различни един от друг художници, да характеризира техните стилкови особености, съществуващите стилкови направления. Тя трябва да умее смело да подкрепи и насърчи истинското новаторство в търсенето на нови форми, оригиналната изява на отделните таланти. Като прави своите преценки и анализи върху създаденото от нашите писатели, литературната ни критика трябва да умее да сочи пътя напред. Няма нищо по-вредно за критиката от рутинерството, от боязливото задоволяване с постигнатото, от самодоволните гръмки изявления за „сияйните върхове на социалистическия реализъм“. Сияйните върхове са високо. Методът е великолепен, той е с големи възможности, но цялата работа е там — възможностите да се превърнат в действителност. Критиката трябва да знае да сочи съвсем не леките пътища за превръщането на богатите потенциални възможности в ярки естетически факти.

Ето, за изпълнението на тези исторически задачи на нашето литературознание и на критиката ни задълбочената разработка на естетическата теория е от решаващо значение. Ние имаме сили. Ние вървим рамо до рамо, в братска близост със съветските теоретици, литературоведи и критици, които минаха в своята работа на ново равнище. Облегнати на техния богат опит, на мъдрата културна политика на нашата партия, на нашите великолепни традиции в тази област, на не малко постигнатото от нас през последните години ние трябва също да излезем на ново равнище в теоретическата работна съответстващо на равнището на общия висок подем по всички сектори на социалистическото строителство.