



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА

Доказано е, 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. Оттук непосредствено следва, че не е правилно, когато цялата история на изкуството (респ. на естетиката като наука за изкуството) се схваща като история на развитието на реализма в борбата му с антиреализма. Голяма заслуга за доказване на тази истина се пада преди всичко и главно на съвременната съветска общо-естетическа, литературно-теоретическа и литературно-критическа мисъл.

Реализмът, взет като едно от художествените направления, което се отличава със своята особена система и метод на художествените образи, е качествено различен от другите художествени направления, но това още не е достатъчно доказателство, че всички други художествени направления на своето време, при особените тогавашни условия и задачи, са били непременно непрогресивни, без всякакво значение за общия, диалектически противоречив, но взет в своята цялост настъпателен ход на развитието на човешкото изкуство. Така например, имало е и може да има и днес при определени условия реакционен романтизъм, но също така имало е и може да има и днес пак при определени условия и прогресивен романтизъм. Нещо повече. Не е изключено дори в СССР и други социалистически страни отделни автори, било в даден период от своето творческо развитие, било в цялото си творчество, да се окажат романтици, т. е. да стоят на позициите на романтизма и особено на прогресивния романтизъм.

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 романтичeskото 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 като критически реалист със значителни елементи от социалистическа романтика, каквито намираме по-късно в не по-малка степен и у Гео Милев, Христо Смирненски и Никола Вапцаров?

Ще си позволя да се спра преди всичко на последния въпрос и по-специално на новия труд на талантливия и дълбоко уважаван и ценен у нас съветски автор Д. Ф. Марков, който поддържа именно тезата, че Димитър Полянов, за разлика от Христо Смирненски, е бил социалистически романтик.

Сам авторът е синтезирал своя възглед върху творчеството на Димитър Полянов по следния начин:

„Полянов правдиво утвърждаваше неизбежността на гибелта на буржоазния свят и на победата на пролетариата. Тази идея символически се разкрива в образа на отминаващата нощ и настъпващия светъл ден („Стрелочник“), в образа на разтапящия се сняг и слънчевата пролет („Снегът се топи“), в образа на зловещото дърво, което олицетворява социалното зло, и на растящите революционни сили, които се готвят да отрежат „дървото на смъртта“ („Дървото на смъртта“).

Образът на работника в произведението на Полянов е обобщен романтически образ. Това, както вече видяхме, е раждащият се в необичайни условия „спасител на човечеството“ („Рождението на пролетария“), това е приказният исполин, който открива новия път на символическия влак на живота („Стрелочник“). Полянов не даваше неговия реален облик — той се стремеше да покаже величието на революционната перспектива и на това служеше фантастиката. Характерно е във връзка с това, че и в стихо-

вете и особено в прозата Полянов се обръщаше към жанра на приказката и легендата. У него има цял цикъл, който носи названието „Приказки за пролетарския дявол“. Пролетарският дявол — това е събирателен образ на пролетариата; това е някакво демоническо — вездесъщо и всепобеждаващо същество, във външния облик на което намираме всеобхващаща мащабност: „лице — сякаш излято от бронз, ръст — исполински, очи — цветовете на всички бои на дъгата. . . шапка — сякаш буреносен облак над билото на планината“ — такъв е портретът на този приказен герой, който разкрива пред хората картината на бъдещото социалистическо общество („В царството на утопите“, „Разходка в бъдещето“).

Творчеството на Полянов в своята цялост се характеризира с отвличането от конкретно-историческата действителност, с устремяване в сферата на мечтата. В това се изразява романтичният характер на художественото обобщение. Мечтата на поета не е пуста утопия. Тя е основана на разбирането на общите закономерности в общественото развитие, на дълбоката вяра в реалните сили и възможности на пролетариата. Поради това романтизмът на Полянов е революционен романтизъм. Но и този термин е недостатъчен. За разлика от писателите на критическия реализъм, творчеството на Полянов е проникнато от социалистическа идейност, значи, неговият романтизъм е революционен романтизъм със социалистическо направление, накратко казано — социалистически романтизъм. В творчеството на Полянов правдиво са отразени типичните настроения на надигания се към политически живот български пролетариат — усещането от него на собствената сила, правота и вяра в светлото бъдеще. Поради това произведенията на поета бяха на времето си широко популярни сред социалистите, често се декламираха на работнически вечеринки. Академик Тодор Павлов пише за Полянов: „Десетилетия наред неговите стихове не слизаха от сцената на работническите вечеринки и утра, а също и от страниците на нашите вестници и списания“ (Д. Ф. Марков „Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе“ — изд. АН СССР—Москва, 1958 г., стр. 33—34).

Вярно ли е, точно ли е всичко това?

Преди всичко няколко принципи въпроси. Какво значи „Правдиво да се утвърждава неизбежността на гибелта на буржоазията и на победата на пролетариата“? Какво значи „Правдивото отражение (в творчеството на Д. Полянов — Т. П.) на типичните настроения на подемащия се към политически живот български пролетариат — усещането на собствените сили, правота и вяра в бъдещето“? Най-сетне, какво значи твърдението, че и в обществено-политическите възгледи на поета, и в неговото творчество неизбежно се проявяваха („сказались“) идеологическите грешки на партията на тесняците, за които бе говорено по-горе?

А какво именно се говори по-горе? Говори се, че „работническото движение в България беше още слабо, то не даваше пример за активна революционна борба, самият живот още не издигаше героя на активните революционни действия, какъвто поетът искаше да изобрази.“

След тази именно констатация следва изводът за социалистическия романтичен характер и значение на художественото обобщение на Д. Полянов.

Д. Ф. Марков знае и правилно е отбелязал в случая, че работническото движение по онова време наистина беше още слабо и страдаше от редица недостатъци, които вече са достатъчно установени и обяснени. Трябва обаче веднага да се каже, че нашето, българското работническо движение и по-точно българското революционно-марксистическо работническо движение начело със създадената от Д. Благоев и сътрудниците му революционна марксистическа партия — тесни социалисти, като страдаше от посочените от нашия автор и редица още непосочени от него съществени недостатъци, същевременно беше и си остана докрай преди всичко и главно революционно-марксистическо движение, а не ревизионистическо социалдемократическо движение и още по-малко утопическо-социалистическо движение. Сам Д. Ф. Марков подчертава, че мечтата на поета не беше пуста утопия, а се основаваше на разбирането на общите закономерности на общественото развитие, на дълбоката вяра в реалните сили и възможности на пролетариата. А преди това Д. Ф. Марков изрично пише, че Полянов правдиво е утвърждавал неизбежната гибел на буржоазния свят и победата на пролетариата, като добавя също така, че Полянов правдиво е отразявал типичните настроения на надигания се за политически живот български пролетариат.

Преди всичко две думи за утопическите мечти или, което е все същото, за утопическия социализъм и свързаната с него „социалистическа романтика“. Утопическите социалисти за това именно бяха утопически, защото, макар да се стремяха субективно към заменяне на капиталистическото общество със социалистическо, нямаха никакъв реален, никакъв научен поглед за обективно-реалната действителност, за нейните реални движущи сили, с една дума — за реалните възможности и условия (обективни и субективни), които позволяват както правилно научно и последователно докрай да

бъде разкритикуван и разобличен буржоазният капиталистически обществен строй, така и да бъде превърната в реално живо дело мечтата за исторически неизбежно наследяващия го социалистически строй.

Когато мечтите са утопически, а следователно когато и социализмът е утопически, тогава и поезията, създадена върху тая утопична, чисто субективна основа, не може да бъде реалистическа поезия и ще се окаже романтическа, макар да си остава по субективните намерения и идеали на поета прогресивна поезия.

Такава ли беше социалистическата поезия на Димитър Полянов?

Сам Марков признава, че Полянов правдиво е отразявал типичните настроения на надигания се за политически живот български пролетариат, на усещането му на собствената сила, правота и вяра в светлото бъдеще, поради което работниците заучаваха и декламираха масово неговите стихотворения.

Но какво значи това?

Щом българската революционна марксистическа социалдемократическа партия на тесните социалисти не беше партия на утопически социалисти, а именно на марксисти, на диалектически и исторически материалисти, ясно е, че мечтите на българските социалисти, мечтите на Димитър Благоев, Георги Кирков, Гаврил Георгиев, Васил Коларов, Георги Димитров и техните ученици и съратници, не бяха утопически мечти, а мечти именно на революционни марксисти, които умееха да анализират обективно-реалните обществени сили, движения, тенденции в развиващия се в класови борби живот на българското общество. Димитър Благоев направи изумително дълбок научен анализ на историята на България и на нейното развитие по пътя на капитализма, на обективно-неизбежната поява на българския пролетариат и на исторически необходимата нужда да бъде създадена именно революционна марксистическа партия. И тя действително бе създадена и извървя славен исторически път на реални борби и победи, докато след своята болшевикзация, извършена под влиянието на Великата октомврийска социалистическа революция, можеше да възглави целия трудещ се български народ, да организира и да завоюва великата деветосептемврийска победа, при решаващата помощ, разбира се, на победоносно настъпващата Съветска армия.

Когато Димитър Благоев и партията започнаха своята борба, нашата действителност едва бе започнала да се развива по пътя на капитализма и на раждането на българския пролетариат, следователно и на неговата политическа и профсъюзна организация.

При това положение Димитър Благоев и неговите ученици и сътрудници трябваше страстно, но същевременно научно-задълбочено и реалистично-правдиво да чертаят исторически неизбежното по-нататъшно развитие в страната, да пропагандират и сами творчески да разработват основните положения на революционния марксизъм и комунизъм и, което е особено важно, да проявяват сами и да вдъхват в своите съчувственици и съратници дълбока вяра и титанически устрем към победата на социализма, към тържеството на научните, диалектико-материалистически и историко-материалистически концепции, програма и тактика на движението.

Тези именно черти на тогавашното революционно марксистическо движение наистина намериха правдиво отражение в творчеството на Димитър Полянов, взето в своята цялост и развитие. От само себе си се разбира, че във връзка със самото наше тогавашно революционно социалистическо движение поезията на Димитър Полянов не можеше да не отрази в себе си и някои негови слаби страни или недостатъци, каквито бяха например просветителско-пропагандисткият характер на тесния социализъм, известно доктринерство и несъобразяване с някои конкретни факти, задачи и тенденции на общественото развитие у нас, липса на ясна ленинска представа за боевия съюз между работниците и селяните и за използването на националния въпрос като мощен резерв на социалистическата революция и особено за диктатурата на пролетариата, взета като близка, а не като неопределено далечна революционно-политическа задача и т. н.

Тези недостатъци също намериха своето отражение в поезията на Димитър Полянов, в нейната пропагандно-агитационна дидактичност, преминаваща често пъти в публицистична риторичност, в определен схематизъм и абстрактно обобщаване на фактите и образите. Движението набираше сили, привличаше нови членове и съчувственици, ръководеше работническите профсъюзни и политически борби, ала активни и революционни действия за унищожаване на буржоазния строй и за пристъпване по-непосредствено към социалистическа революция и следващото я строителство на социалистическия обществен строй по онова време действително липсваха.

От само себе си се разбира, че при това положение Полянов трябваше да си служи и със символическо-алегорически и фантастически образи, и с образи, които, при тежаваци широка обобщителна сила, не винаги бяха достатъчно конкретни и наситени с дълбока, макар и революционна интимна лиричност.

Поради това у него наистина се срещат образи като посочените от Д. Марков в „Пролетарския дявол“. Но същевременно не малко бяха, особено в неговите а г и т к и,

напомнящи ония на Демян Бедни, образи, които направо отразяваха актуални, всекидневни и неизбежни за тогавашното наше социалистическо движение борби във връзка с икономическите, политически и културни задачи на работническото движение и общо на развитието на живота у нас преди и след 9 септември 1944 година.

Смирненски, Вапцаров и други преодоляха тези недостатъци на поезията на Димитър Полянов върху основата на факта, че и самата партия, и цялото наше революционно движение бяха преодолели вече недостатъците на тесния социализъм, като обаче запазиха неговите пожложителни страни и ги развиха по-нататък. Това стана в условията, когато пред партията и народа историята постави задачата да се пристъпи към непосредствена атака срещу капиталистическия строй и власт и да се проведе масова и ленински обмислена и водена революционна борба за осъществяване на социалистическа народна власт или диктатура на пролетариата и за пристъпване след това към изграждане на социализма и у нас.

Значи ли обаче всичко това, че Полянов, който отразяваше именно правдиво в своята поезия тогавашното обективно-реално състояние на нашата обществена действителност, на нашето социалистическо движение и на все по-ярко очертаващите се негови исторически реални тенденции, може и трябва да бъде определен като социалистически романтик, само или главно защото социалистическата, но не утопическа, мечта играеше в неговото творчество голяма роля и изискваше от него в определени случаи да прибегва дори и към такива образно-стилови поетични средства, с които наистина си служат прогресивните романтици?

Има у Полянов едно прелестно стихотворение за кокичето. То е сантиментално, интимно-лирично и украсено с ярка социалистическа романтика. Но самият факт, че поетът вижда и любовно рисува прорасналите кънове на бъдещата наша идеологическа и обществена действителност, не говори ли, че тук всъщност имаме безспорен реалистически подход или метод, само че органично преплетен с елементите на ярка социалистическа романтика?

Повечето от стихотворенията на Полянов са дълбоко критични, що се отнася до капиталистическата българска и обща действителност, революционно-агитационни и същевременно ярко емоционални, макар и не в интимно лирически смисъл на тази дума. Но къде е тук основанието да бъдат определени те като социалистически романтизъм и да се противопоставят принципно на по-късните социалистическо-реалистически творби например на Смирненски, още повече, че сам Смирненски бе казал, че счита Полянов за един от своите учители в поезията, особено що се отнася до забележителния интернационализъм, на който Полянов, а след него Смирненски и Вапцаров никога не измениха?

Определението и преценката, които Д. Ф. Марков дава на Димитър Полянов като пролетарски поет, не могат да бъдат разбрани от никой читател и почитател на поета у нас. Никой от тях няма да се съгласи, че Димитър Полянов е бил социалистически романтик и че въпреки това, а може би, според Д. Марков, именно поради това е имал толкова огромно влияние върху социалистическото движение и социалистическите читатели, каквото малцина други поети са имали у нас.

Никой също не може да разбере как и защо социалистическият романтизъм може да бъде фактически разглеждан като едва ли не равноправно художествено направление със социалистическия реализъм. Никой не може да разбере защо, на какво основание като се приема (което е правилно) наличието на ярка социалистическа романтика в поезията на Д. Полянов, да се прави изводът, че поезията му не е изобщо реализъм с елементи на ярка социалистическа романтика, а е направо и само „социалистически романтизъм“ с елементи (така логически излиза според Д. Марков) на критически реализъм.

Получава се картина, която като противоречи на самата наша действителност, на самото действително развитие и значение на нашата пролетарска поезия и по-специално на поезията на Димитър Полянов, ни довежда до явно объркване на понятията за реализъм и романтизъм и по-специално за социалистически реализъм и „социалистически романтизъм“.

Още в началото на статията бе отбелязано, че прогресивен романтизъм може да има. Не може обаче нито романтизмът като романтизъм да бъде включван в социалистическия реализъм, нито пък да бъде когато и да било при условията на социализма главен или един от главните художествени методи наред със социалистическия реализъм.

Не твърдя, че Д. Марков е искал да каже точно това, но какво е искал да каже авторът е едно нещо, а логиката на неговата позиция, на неговия анализ, на неговите разсъждения и преценки е съвсем друго нещо, още повече, че у нас и в Съветския съюз се намират и сега автори-литературни теоретици и критици, които говорят за елементи и моменти от романтизъм в социалистическия реализъм.

Неведнъж съм имал случай да доказвам, че ние, социалистическите реалисти и марксистко-ленински естетици и литературни теоретици и критици, сме за субектив-

ността, но против субективизма в изкуството и естетиката, за индивидуалността, но против индивидуализма, за идейността, но против идеализма, за релативността, но против релативизма и т. н. На същото основание ние сме за романтичността на някои образи в социалистическо-реалистическата поезия, но не сме за романтизма или за „съчетаването“ на социалистическия реализъм със „социалистически романтизъм“. В никой случай например не може да се каже, че нашият материализъм съдържа каквито и да било елементи или страни на идеализъм (това би било вулгарна еклектика), макар тъкмо нашият материализъм да не отрича и да не подценява, а напротив, да подчертава в определени случаи решаващото значение на идеите, на идеологията, на субективния фактор. Също така и социалистическият реализъм не може да съдържа в себе си никакви елементи или страни от романтизъм. Романтика, романтични елементи или страни, — това е едно, а романтизъм — това е съвсем друго.

Ще повторя, възможно е в СССР и у нас да съществуват и писатели, които признават и използват художествената система и метод на романтизма, като при това самите субективно не са против социализма, а напротив, желаят той да бъде осъществен и се стремят да го подпомогнат било със своето гражданско поведение, било със своя романтизъм в изкуството. Но това е едно, а съвсем друго е да се забравя, че романтизмът и реализмът като направления са принципино различни и че тази разлика произтича преди всичко и главно от характера на художествените образи при реализма и романтизма.

В какво именно се състои тази разлика?

Тъкмо тук се налага да се спрем на новата работа също и на друг един съветски автор във връзка с въпроса за социалистическо-реалистическия метод и по-специално за споменатото схващане на историята на изкуството, разбираана като история на развитието на реализма, взет в непрестанната му борба с разните антиреалистически художествени направления.

Става дума за статията на Я. Елсберг, публикувана в № 4 и 5 от тази година на сп. „Вопросы литературы“ и озаглавена „Проблемите на реализма и задачите на литературната наука“. Но преди това няколко думи за „романтизма“ у Хр. Смирненски пак според Д. Марков.

II

Изложеното по-горе бе публикувано във вестник „Народна култура“ (Т. Павлов — „Реализъм и романтизъм“, бр. 28, 29 и 30 от 1958 г.). Там авторът съзнателно не се спря, поради ограничените размери на вестникарската статия, на въпроса за отношението на Д. Марков към социалистическо-реалистическата поезия на забележителния пролетарски и народен поет Христо Смирненски, когото сам Д. Марков неведнъж определя като основоположник на социалистическия реализъм в България. Д. Марков говори също в своята работа за елементи на социалистически реализъм в произведенията на Георги Кирков, без да споменава обаче за наличие на такива елементи в поезията на Д. Полянов. Ние няма да се спираме на тази страна на въпроса и ще се съгласим с определението на Д. Марков за Христо Смирненски като основоположник на социалистическия реализъм в България. Пред нас обаче веднага изниква следният въпрос.

В своя доклад (статия) Д. Марков твърди, че в творчеството на Смирненски има по същество два метода: реалистически и романтически, по-точно, социалистическо-реалистически и социалистическо-романтически или, което е едно и също, наред със социалистическия реализъм у Смирненски има и социалистически романтизъм.

Георги Бакалов и всички без изключение марксистко-ленински теоретици, историци и критици на българската литература никога не са се съмнявали и не се съмняват в това, че в социалистическо-реалистическата поезия на Христо Смирненски има редица елементи на най-ярка, революционно-действена, социалистическа романтика. Някои литературни историци и критици говорят понякога за елементи на революционен романтизъм в метода и стила на Хр. Смирненски, никой обаче от българските историци и критици никога не е споменава за два метода — реалистически и романтически — в неговата поезия.

Да се съгласим с тезата на Д. Марков — това би значило да дойдем до странния извод, че основоположникът на социалистическия реализъм в България Христо Смирненски е стоял не на монистическа, реалистическа, а на еклектичска, дуалистическа методологическа позиция. Но в такъв случай какъв по същество основоположник на социалистическия реализъм може да бъде Христо Смирненски? Ясно е, че с такава теза в България никой никога не се е съгласявал и не може изобщо да се съгласи, защото самите литературни факти, цялата социалистическо-реалистическа, с елементи на ярка социалистическа романтика поезия на Смирненски отрича решително тази теза на Д. Марков, без, разбира се, да говорим за някои други съветски литературоведи, които

изобщо отричат всеки социалистическо-реалистически характер и значение на поезията на Хр. Смирненски.

Към 60-та годишнина от рождението на Христо Смирненски в Българската академия на науките, съвместно със Съюза на българските писатели се състоя тържествена научна сесия, на която бяха прочетени няколко доклада, в това число и докладът на професора по история на българската литература в Софийския университет, член-кореспондента на БАН Георги Цанев „Художественият метод на Христо Смирненски“. В своя доклад проф. Г. Цанев, като говори за споменатото вече твърдение на Д. Марков за романтичния метод на Д. Полянов, отбелязва, че той бил „обстойно разкритикуван от Т. Павлов в статията „Реализъм и романтизъм“. „Т. Павлов — продължава мисълта си Г. Цанев — посочи, че Полянов „отразяваше именно правдиво в своята поезия тогавашното обективно-реално състояние на нашата обществена действителност, на нашето социалистическо движение и на все по-ярко очертаващите се негови исторически реални тенденции“. . . Поради това той не може да бъде определен като социалистически романтик, макар че „социалистическата, но не утопическа, мечта играеше в неговото творчество голяма роля“ (сп. „Литературна мисъл“, бр. 5, 1958 г., стр. 32).

По-нататък в своята статия (доклад) проф. Г. Цанев подлага на конкретен исторически и литературно-критически анализ редица стихотворения и други произведения на Хр. Смирненски, в които без съмнение има елементи или моменти на социалистическа романтика и на които именно Д. Марков се опира в своя стремеж да докаже, че в поезията на Смирненски са налице два художествени метода: социалистическо-реалистически и социалистическо-романтически. Георги Цанев смята, че това твърдение е неправилно и че у Смирненски може да има романтичен стил, но че у него методът е само един — а именно социалистическо-реалистичен метод.

Ние за сега ще оставим настрана направеното от Г. Цанев различие между художествен метод и художествен стил. За нас в дадения случай е важна тезата на Цанев, че у основоположника на социалистическия реализъм в България художественият метод е един — социалистическо-реалистичен метод. Г. Цанев пише по-нататък, че в епохата, когато започва социалистическата революция, тя не може да се изрази по два метода — социалистическо-реалистически и социалистическо-романтичен, защото по такъв начин се разкъсва „метода на реализма и метода на романтизма на социалистическата литература, а нали романтиката е съставна част на социалистическия реализъм и нали тя именно придава на реалистическия метод черти на революционен романтизъм?“

В дадения случай проф. Г. Цанев се изразява явно неточно, като говори за „черти на революционния романтизъм“, вместо, в пълно съгласие със своята принципална теза, да говори за „елементи на революционна романтика“. Веднага обаче след това той пише безусловно правилно и пределно ясно: „С тия романтични черти методът на социалистическо-реалистичната литература е нов, — а не само със социалистическата идеология, която лежи в неговата основа. Отделянето на романтиката (курсивът наш Т. П.), чийто корен е в изобразявания обект, не унищожава ли самия метод, като го лишава от новото му качество? Струва ми се, че логичният извод от теорията за двата метода означава разрушение на социалистическия реализъм като метод на нашата социалистическа литература, такъв какъвто го схващаме ние днес“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 5, 1958, стр. 40—41).

На основата на всичко това проф. Г. Цанев идва до своя обобщаващ извод: „Трябва ясно и решително да кажем: колкото и разнообразно по стилни похвати да е революционното творчество на Смирненски, то има един метод — социалистическия реализъм (курсивът Г. Ц.). При това, в известни произведения романтичните елементи са по-силни и се проявяват в самия стил, който може да се нарече романтичен“.

Няма да повтаряме направената по-горе бележка за разликата, която Г. Цанев прави между метод и стил в изкуството. В дадения случай е безусловно по-важно изтъкнатата от Д. Марков съществена разлика между двата метода, които той вижда у Смирненски — социалистически реализъм и социалистически романтизъм, а в това отношение проф. Г. Цанев стои на съвършено ясна и решителна позиция: методът на Смирненски е само един — социалистическия реализъм. Това, разбира се, е така и в действителност. Елементите на ярка и действена социалистическа романтика в поезията на Христо Смирненски са наистина дълбоко органично свързани с неговия социалистически реализъм. Да допуснем обаче у Смирненски (а това важи и за поезията на Н. Вапцаров, Хр. Радевски, Л. Стоянов, Кр. Кюлявков, М. Исаев и др.) — съществуването на романтичен метод наред с реалистичния — това по същество би означавало: първо — да превърнем социалистическо-реалистическия метод в „чист“ реализъм, лишен от всякаква романтика, съзерцателно-обективистичен, пасивен, бездействен; второ — да превърнем социалистическата романтика в чиста от всякакъв реализъм, утопически-субективна и също пасивна, бездействена (в най-добрия случай).

Тук няма и не може да има никакъв друг изход нито по законите на диалектичката, нито по законите на формалната логика, нито от теоретическа, нито от практическа, нито от научна, нито от политическа гледна точка. А до това ли се е домогвал и домогва Д. Марков, когато прави достойните за по-добра участ усилия да убеди всички ни, че основоположникът на социалистическия реализъм в България Христо Смирненски има два принципиално различни и противоположни методи — реалистически и романтически?

Да се върнем сега на споменатата статия на Я. Елсберг „Проблемите на реализма и задачите на литературната наука“. Какви са тези проблеми и задачи на литературната наука?

III

Я. Елсберг е написал жива статия с критически-исторически анализи на редица художествени направления, методи и произведения и с някои ценни предложения и изводи. Статията прави впечатление със социално-класовия анализ на западната съвременна „модернистическа“ естетика, литературна теория и критика. Може само да се пожелае авторът в следващите си работи да даде нужния анализ и на гнеосоологическите корени на „модернистическата“ естетика, литературна теория и критика, а във връзка с това и на самото съвременно „модернистическо“ (по същество упадъчно, декадентско) изкуство.

Възраженията, които Я. Елсберг прави на Б. Реизов за неговото отрицание на „типологическия“ (всъщност логико-теоретически) метод на естетиката и литературната теория и критика, са също интересни и общо взето правилни, както и възраженията, които прави на някои естетически възгледи на Г. Лукач, Г. Фридлиндер, Г. Пospelов и др. Изобщо статията на Я. Елсберг подобно на докладите и изказванията на сесията по реализма в мировата литература в Института по мирова литература на АН СССР, които по-сетне бяха публикувани в сп. „Вопросы литературы“ в уточнен и разширен вид, е безспорно ценна както в смисъл на исторически и литературно-критически анализи и преценки на художествени направления, отделни автори и произведения, така и в смисъл на опит да бъдат изяснени някои проблеми на марксистко-ленинската естетика, литературна теория и литературна критика.

Нито е възможно, нито е нужно да се спираме тук на всички анализи и изводи в статията на Я. Елсберг, продължаваща и в книжка 5 на списанието. Ще се спрем само върху някои мисли на автора, които са в по-пряка връзка с интересувания ни тук въпрос за реализма и романтизма.

„Очевидна е необходимостта — пише в заключение на първата част на своята статия Я. Елсберг — да се постигне съгласуваност по теоретическите предпоставки на изследванията на реализма, да се посочат някои спорни и слабо плодотворни теоретически принципи. Не по-малко важно е да се посочат и явно погрешните концепции, макар непредставени пряко в дискусията, но така или иначе косвено чувствувани се (отозваващи се) в изказванията на отделни участници в дискусията.

Що се отнася до нашите спорове с Тодор Павлов, Б. Реизов, Г. Недошивин, В. Кеменов и Г. Пospelов, ние се надяваме да намерим с тях общ език. Ние смятаме, че е необходимо силите на нашите учени да се сплотят около разработката на проблема за реализма в насоката, чиято целесъобразност се опитахме да аргументираме по-горе, като същевременно прекрасно разбираме, че набелязаните пътища на изследване изискват всеотстранно задълбочаване.“ (Сп. „Вопросы литературы“, Москва, 1958 г., кн. IV, стр. 178).

Всеки марксистко-ленински работник в областта на естетиката и литературната теория и критика ще се съгласи с тези мисли на автора, с една обаче забележка: защо сплотяването на силите на нашите учени трябва да се извършва около проблемата за реализма в разработената от автора насока, а не в насоката, заведена ни от самите класици на марксизма и особено от Ленин? Авторът навярно е убеден, че тук е налице съвпадение? Но действително ли е така?

На същата страница няколко реда преди това авторът пише: „Ние много се радваме, че сега Тодор Павлов вижда „явните недостатъци“ на формулировката „реализъм — антиреализъм“. Но трудно можем да се съгласим с предложението на Тодор Павлов и на някои други другари — терминът „реализъм“ да бъде употребяван както за означаване на конкретно литературно направление, така и за характеристика на „реалистическия принцип на всяко изкуство“. В такъв случай ще стане нужда да се говори за реалистически принцип на нереалистически методи. А това едва ли би било целесъобразно. Много по-правилно е да се разглежда цялото художествено развитие на човечеството в светлината на ленинската теория на отражението, като настъпателно развиващо се и правдиво познание на действителността“.

Какво означава всичко това?

Никъде и никога в последните си естетически работи, говорейки за реализма като конкретно-исторически появяващо се и развиващо се по-нататък художествено направление, не съм предлагал с един и същ термин да се означават както реалистическото направление, така и „реалистическия принцип на всяко изкуство“. Ясно е, че това би било безмислица, но ясно е също, че отговорност за нея носи не Т. Павлов.

Я. Елсберг не може да не знае, че още на десетки места съм писал, че всяко упадъчно, декадентско изкуство ни дава и трябва да ни дава именно правдата на обективно реалната действителност, като съм добавял, че в изкуството правдата не е правда изобщо, а е правда — красота или красота — правда. А всяка правда (истина) е „субективен образ на обективно реалните неща“ (Ленин). Поради това можем с основание да се запитаме: какво би струвала художествената правда, когато и доколкото не е субективен образ на обективната реалност“. Не е ли ясно, че в такъв случай тази „правда“ не би била никакъв познавателен образ — идея, а някакъв символ, иероглиф, кантианска „форма на разума“, мистико-интуитивистическа представа и пр.? Не е ли ясно, че основният принцип на ленинската теория на отражението би бил в такъв случай отречен или недопустимо подценен и заменен със субективистически, агностически, релативистически и в края на краищата мистически „принципи“?

Този именно ленински принцип на познанието като „субективен образ на обективната реалност“ важи както за науката, така и за изкуството, което не може и не трябва според марксистко-ленинската теория на отражението да не бъде познание, но не познание изобщо, не каквото и да било познание, а особено, своеобразно, специфично, т. е. именно художествено познание на обективната реалност.

Ясно е, че ако речем да разбираме правдата не по ленински, ще бъдем принудени да признаем наличие на правдивост и във всяко без изключение упадъчно или декадентско изкуство (респективно естетика), което съзнателно или несъзнателно, в една или друга форма и степен отрича тъкмо характера и значението на художествената правда, взета като субективен образ на обективната реалност или, което е все същото, отрича всеки и всякакъв познавателен реалистически принцип. От само себе си се разбира, че правда или реалистически познавателен принцип още не значи художествено направление. В древна Гърция, древен Китай, древна Индия, в средните векове и пр. е имало разни художествени направления, но не е имало нито социалистическо-реалистическо направление, нито критическо-реалистическо направление, нито просветителски и възрожденски реализъм.

Имало е, има също и днес (особено на Запад) изкуство, което отрича изцяло теорията на отражението, отрича изцяло реалистическия принцип на всяко действително изкуство, отрича реалистично разбираната правдивост на изкуството. Но нали тъкмо поради това и дотолкова то е непълноценно изкуство, полуизкуство, декадентско изкуство?

Едно от двете: или правдата ще я разбираме по ленински, т. е. като субективен образ на обективната реалност — и тогава ще имаме и наука, и изкуство; или пък ще разбираме правдата крайно широко и неопределено — и тогава няма да имаме истинско изкуство и няма да можем да говорим вече нито за реалистически принцип на изкуството, нито за реалистически и нереалистически направления в изкуството. Или — или! Трето в случая е невъзможно.

„Третото“ би означавало в случая „всеядност“ в изкуството и в естетиката и литературната критика, би означавало следователно отказ от всеки и всякакъв общ, наръстен, диалектически противоречив, крайно сложен, но винаги конкретно-исторически определен ход на човешкото изкуство. Кое ще предпочете Я. Елсберг „в светлината на теорията на отражението“?

Непосредствено след току-що цитирания абзац Я. Елсберг пише: „Анализирайки творческия метод на писателя-реалист в неразделната му връзка с действителността, с обществената борба, с миогледа на писателя, с литературната традиция, ние си изясняваме закономерностите на създаването на художествения свят на писателя, правдивостта на съдържанието на този свят, органичността на неговата форма.“

Смята ли Я. Елсберг, че това е в съгласие с ленинската теория на отражението? Но какво именно означават думите „във връзка **и** с действителността, **и** с миогледа на автора, **и** с литературната традиция, **и** пр.“?

„Във връзка“ значи ли „определя“? Може ли миогледът, който е идея, да определя „художествения свят на автора“ (съдържанието и формата на изкуството), който свят е също идея или единство от идеи? Може ли еднакво да бъдат „във връзка“ с него и действителността, която според марксизма-ленинизма е определящото начало в единството на битието и съзнанието, и миогледът, и литературната традиция, които имат много важно значение за „художествения свят“ на писателя, но в никой

случай не могат да имат по отношение на него „определящо значение“? От тях в голяма, често пъти в много голяма степен, както това се вижда особено при социалистическия реализъм, зависи характерът и значението на субективната страна на художествения образ-идея. Определящата роля обаче винаги и необходимо принадлежи на отразяваната обществена (и пречупваща се през нея природна) обективна реалност. Изпуснем ли това принципно положение на марксизма-ленинизма из предвид, свършено е и с марксизма-ленинизма и с марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика.

Друг е въпросът как си представяме самото определяне на съзнанието (на образа-идея) от обективно-реалното битие. Ние можем да се съгласим с Я. Елсберг, че Г. Лукач тъкмо тук не е достатъчно наясно и в известен смисъл опростява „определянето“ на художественото съзнание от обществено-историческото обективно-реално битие. Но сам Я. Елсберг смята, че всичко се изяснява, щом се определи художественият метод като „творчески метод“. Това обаче е ли в съгласие с ленинската теория на отражението? Ние смятаме, че не е. Защо именно?

Факт е, че не само методът на нашето изкуство, но и на нашата философия, политика, социалистическо строителство, педагогика, правна наука и пр. е и трябва да бъде творчески марксистко-ленински метод. Но тогава в какво се състои същностно-специфичната разлика между художествения творчески метод, от една страна, и, от друга страна, творческият метод на философията, на политическата икономия, на историческата наука, на правната наука и пр.? А този въпрос е равнозначен в края на краищата с въпроса за специфичната природа, роля и значение на изкуството като изкуство.

Пишещият тези редове, върху основата на общите принципни положения на марксистко-ленинската теория на отражението, както и върху основата на самите художествени факти, работи близо 40 години над този въпрос. Резултата, до който стигна, е, че нито сетивно-конкретното възприемане и възпроизвеждане, нито типичността на образите, нито идейната (идеологическа) наситеност и целенасоченост (класова в класовите общества), нито естетическата емоционалност, нито връзката с практиката, щом се вземат отделно и сами за себе си, не могат да ни дадат специфика на изкуството като изкуство. Спецификата на изкуството като изкуство се получава само от диалектичното единство на всички тези черти или закони на изкуството, като при това при различни конкретни исторически условия и задачи на разните художествени направления, автори и произведения всяка една от тези черти може да придобива различно значение, никога обаче не може да липсва от общото тяхно диалектическо единство, в което именно се изразява спецификата на изкуството като изкуство.¹

¹ Подобна грешка, макар и не напълно покриваща се с оная на др. Елсберг, е допуснал, за съжаление, и нашият млад другар П. Данчев в своята, иначе много навременна, интересно написана и в редица отношения ценна студия „По някои въпроси на нашата марксистко-ленинска естетика“ — сп. „Литературна мисъл“, кн. 4, т. г.

На цели страници (в началото и по-нататък) др. П. Данчев уверява читателя, че Т. П-в има „голямата заслуга“, че „в продължение на десетилетия в редица свои трудове той от последователни материалистически марксистически позиции даваше разгърната 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“ („Литературна мисъл“, кн.4, стр. 5—6).

По-нататък и все в тоя дух др. П. Данчев на същата шеста страница пише:

„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) Годор 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).

Веднага след това др. Пенчо Данчев продължава: „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 Т. Павлов, е важна, в някои случаи решаваща, но в никакъв случай не може да бъде характеризирана като определител на метода по принцип“ (пак там, стр. 6).

Трябва да признаем, че прочетох тези изказвания на П. Данчев с искрена радост, но не толкова за себе си, колкото за самата наша обща научно-изследователска естетическа мисъл, която по тоя начин наистина се предпазва от всеки и всякакъв субективизъм, опъката страна пък на която е обективизмът. Особено е точно казаното, че Т. П-в, като е подчертавал определящата роля на обективно-реалните закономерности, никога не е отричал, а тъкмо обратно, подчертавал е неведнъж важната, а в някои случаи решаващата (но никога не и определяща!) роля на субективната страна на художественото усвояване на света по законите на красотата.

Така пише др. П. Данчев на стр. 5 и 6 от статията си. И той за това трябва да бъде поздравен. Но ето че, за съжаление, още на следващата стр. 7 той обръща спокойно листа и пише:

Когато даден художник (писател, живописец, музикант и пр.), вместо да ни дава в произведенията си „субективен образ на обективната реалност“, предлага ни само израз (макар и въплътен в думи, краски, звукове) на чисто субективните свои мечти, чувства, видения, идеи, цели, той вече напуска позицията на реалистическия принцип на всяко истинско изкуство и застава на позицията на антиреалистическия принцип. Щом мечтите, чувствата, целите и пр. на даден автор са реакционни, антиобществени, антидемократически и пр., ще имаме тогава реакционен романтизъм, реакционно-романтическо художествено направление. Това е ясно и не се нуждае от особена аргументация и коментари.

Защо обаче, кога и доколко можем да говорим за прогресивен романтизъм, примери за какъвто са дадени и в самата статия на Я. Елсберг? — Защото, когато и доколкото авторът, по едни или други причини, в един или друг смисъл и степен, субективно желае например социализмът да победи и се старее да помогне за осъществяването на тази победа. Но такъв социализъм може ли да бъде наречен научен социализъм? Такъв социализъм, такава социалистическа или друга прогресивна мечта, не е ли утопически, субективистически израз на разбиранията и чувствата на даден автор, а не субективен образ на обективната реалност? Между подобен романтизъм и реакционния романтизъм има съществена разлика особено във връзка със съвременните задачи на борбата за мир, демокрация и социализъм. От това обаче романтизмът престава ли да бъде романтизъм?

Друг е въпросът, когато писателят-реалист внася в един или друг смисъл и степен в произведенията си едни или други елементи от прогресивна романтика. А романтиката се оказва прогресивна, когато и доколкото е свързана органично с обективно-реалната общественно-историческа действителност и субективния образ на тази обективна реалност в съзнанието на художника и в неговите произведения. Такъв именно е социалистическият реализъм, когато е органично съчетан с елементи на социалистическата романтика. Никога обаче той не е и не може да бъде, освен по еkleктически път, както видяхме вече, съчетаван с романтизма, взет именно като романтизъм. Може да се случи обаче и следното.

Даден автор-романтик може да изхожда в творчеството си от своите чисто субективни мечти, чувства, видения, цели, но в самия процес на по-нататъшното си развитие да започне да търси истината или правдата за конкретно-дадена обективна общественно-

„Вярно е, че законите на художественото творчество не са „субективистически измислици на човека-субект“, както напомня Т. Павлов, но вярно е и това, че те не са копия (отражения? образи? — Т. П-в) на никакви съществуващи в обществото и в природата обективно-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 (според П. Данчев — човекът), 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 художествените ценности“ (пак там, стр. 7).

Но какво значи всичко това?

След като сам др. П. Данчев страница преди това ни уверяваше, че Т. П-в не отрича важната и дори решаващата (но никога не и определяща) роля на субективната страна на изкуството и след като ни се каза, че признатата „голяма заслуга на Т. П-в се състои в разкриването и определящата роля на обективно-реалните неща и явления“, сега, на следващата страница, др. П. Данчев изведнъж си спомня за „творческият характер на художествения метод“ и открива, че естетическите закони не са копия (т. е. не са образ, не са аналог), а са именно. . . „закони на творчеството“

Но какво се получава в случая? На този въпрос съм отговорил неведнъж в своите досегашни изследвания и изложения и ще се върна пак върху него в специална статия в „Литературна мисъл“, както и във II и III томове на „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“. Тук ще си позволя само да поставя на моя млад и иначе надежден критик няколко въпроса, а именно следните: 1) Ако художественото творчество не съдържа в себе си елементи или страни на отражение (на образ, на копие, на субективен образ на обективно-реалните неща) то, творчеството, може да има емоционално-индивидуално значение, но престава да има обективно познавателно, а оттук и действено-обществено значение. Кое ще избере др. П. Данчев? 2) Ако естетическите закони не са субективен образ на обективно-реални естетически закони в живота на човека и в природата, пресътворявана от човека, тогава остава им да бъдат не „в голяма степен“, а напълно плод на субективното творчество на човека. Всички субективисти, релативисти, агностици, формалисти, символисти и др. п. отдавна и най-решително са поддържали и поддържат тъкмо това. Т. Павлов пък решително и винаги е отричал тъкмо това, като е критикувал също и известните субективистически и агностически грешки на Буров. А какво поддържа сега, на 7 стр. др. П. Данчев? От факта, че субектът твори художествено произведение, а не просто фотograфира нещата, нито пък просто ги означава със символи и абстракции, както и от факта, че между научно и художествено творчество има специфично-съществена разлика, от тези и други подобни факти следва ли, че художественото творчество престава да бъде отражение-познание и се превръща в чиста „специфическа емоционална дейност или състояние на субекта? 3) Вярно е, че „не трябва да се подценява активната роля на субекта“, но може ли тая негова роля да бъде активна и следователно обективно-обществено плодотворна, резултатна, съзидателна, „ако художественото творчество се взема само откъм „субективната страна“ и на дело (а често и на теория) се подценява определящата и действена роля на обективния предмет на художественото творчество? Няма да поставяме за сега други въпроси на П. Данчев. За нас тук е особено интересно и важно, че след всичко казано по-горе, съвсем ясно е, че др. П. Данчев в случая е допуснал грешка, подобна, макар и не напълно покриваща се с грешката на др. Елсберг. Но как тогава той може логически последователно (не само „емоционално-творчески“) да съчетае „големите заслуги на Т. П-в с явно субективистическите в случая възгледи на Елсберг, Буров и др. върху метода изобико и по-специално върху художествения метод на усвоение (познание и изменение) на света по законите на красотата?

историческа (и пречупващата се през нейната призма природна) обективна реалност. Оставайки си романтик, той постепенно може да внася в творчеството си елементи именно на реалистическа правдивост. Когато пък напусне позицията на романтичeskото изразяване на своя личен вътрешен свят и премине върху позицията на отразяване на обективната реалност, макар пак със значителни елементи на прогресивна романтика — тогава той вече се оформява и се развива по-нататък като реалист.

Романтик-символист в Русия беше Александър Блок, а у нас — Людмил Стоянов. Те започнаха творческото си развитие като романтици-символисти, но и двамата, като взеха да обръщат погледа си към „реалната майка-земя“, тръгнаха по линията на преминаване върху позицията на реализма, като запазиха в творчеството си и значителни елементи от прогресивна романтика. У Людмил Стоянов този процес се разви сравнително бързо, целеустремено и последователно докрай, а у Ал. Блок същият процес остана недовършен.

У Димитър Полянов, Хр. Смирненски и Н. Вапцаров имахме процес на включване на елементи от прогресивна романтика в тяхното реалистическо в основата си и социалистическо по идейната си насока и действителност изкуство. Що се отнася до Максим Горки той също винаги според нас е бил не романтик, а реалист с ярки елементи на прогресивна романтика, докато реализмът му в „Майка“, „Врагове“ и други произведения постепенно се оформи като социалистически реализъм, с елементи на ярка социалистическа романтика и благодарение на всичко това Горки стана основоположник на социалистическия реализъм. Приказката например за „Данко“, „Буревестник“, „Челкаш“, „На дъното“ и други по-ранни творби на Горки блестяха със своята ярка прогресивна романтика, но същевременно те винаги, в един или друг смисъл и степен, отразяваха правдиво настъпателния ход на обективно-реалния революционен процес в тогавашна Русия.

При дружеска беседа, когато Д. Ф. Марков беше на гости у нас, бе подхвърлена идеята, че М. Горки е започнал като прогресивен романтик и впоследствие е минал на реалистическа или по-точно на социалистическо-реалистическа позиция. В случая, разбира се, имат думата по този конкретен въпрос преди всичко съветските литературни теоретици, историци и критици. Ние обаче се съмняваме дали тази теза изобщо би могла да бъде убедително защитена.

Обобщим ли всичко изложено до тук, можем да кажем: при всеки реализъм имаме образ на обективната реалност + известни елементи на субективност, внесени от автора, без които образът би се оказал механичен фотообраз, т. е. би престанал да бъде художествен образ в точния и строг смисъл на тази дума. При всеки романтизъм пък имаме израз на чисто субективния мир на автора + известни елементи на отражение на обективната реалност, без които романтизмът изобщо би престанал да бъде изкуство или пък би се оказал непълноценно, упадъчно, реакционно изкуство.

Според характера на обективността и субективността на образа и на изказа реализмът и романтизмът при конкретни общественно-исторически условия могат да се окажат прогресивни или реакционни. Самият реализъм в наше време може да се развие като критически или като социалистически реализъм, но може да се изроди при определени условия в натурализъм, а романтизмът може да се развие било като прогресивен, било като реакционен романтизъм.

При реакционния романтизъм няма никакви или що-годе значителни елементи от реалистична правдивост, а неговата идейност е изцяло реакционна. При прогресивния романтизъм намираме елементи от реалистична правдивост, а неговата идейност е именно прогресивна, винаги обаче тя (доколкото той си остава все пак именно романтизъм) има утопически и субективистически характер.

Тъкмо затова социалистическият реализъм може да съдържа в себе си елементи на прогресивна романтика, в никой случай обаче не може да бъде еkleктическо съчетание от реализъм и романтизъм, както и материализмът не може да бъде еkleктическо съчетание от материализъм и идеализъм, въпреки голямото значение, което има идейната или идеологическа страна на научното и художествено познание.

Тъкмо поради всичко това, дори когато даден автор-романтик субективно съчувствува на мира, демокрацията и социализма, което прави романтизма му безспорно прогресивен, все пак това негово съчувствие, доколкото той си остава романтик, носи именно субективистически характер. Следователно романтическият метод в никой случай не може да бъде нито равноправен със социалистическо-реалистическия, включващ в себе си и елементи от ярка социалистическа романтика, нито пък още по-малко, особено при

условията на социализма, може да се разглежда като основен или главен художествен метод.

А всичко това значи, за разлика от някои изказвания на дискусиата по световната литература, за разлика и от някои възгледи, застъпени в статията на Я. Елсберг, че прогресивният романтизъм, колкото и да е превъзхождал натурализма и просветителския реализъм, винаги и необходимо е бил по принцип, в сравнение особено с критическия и социалистическия реализъм, по-малко способен да ни дава художествената правда за обективната реалност и е водил човешката мисъл и чувство в сферите на субективизма или, което е все същото, на субективистическия „израз“ на „вътрешния“ свят на автора.

IV

Накрая, без да се спираме на някои сами по себе си интересни мисли на Я. Елсберг във връзка с художествения творчески метод на Л. Толстой, Ф. Достоевски и Антон Чехов, нужно е да се подчертае, че авторът е прав, когато изисква от нашите естетически, литературно-теоретически и литературно-критически изследвания да бъдат чужди „на отвлеченото, откъснато от историческите факти, безпочвено теоретизиране, от една страна, и от друга страна — на безкрилия, безплоден скептически емпиризм, който всякога може да ползува ревизионизма, атакуващ марксистко-ленинската теория“ (същата статия, стр. 154).

Вярно е също, че нашата естетика, литературна теория и литературна критика трябва да обобщават литературните явления, както и нашата марксистко-ленинска наука трябва да обобщава целия революционен и социалистическо-строителен опит на работническата класа и нейните съюзници.

Това неведнъж и не по един повод е било подчертавано във всички без изключение работи на пишещия тези редове. По това не спорим и няма защо да спорим.

Същевременно обаче логически необходимо се поставя въпросът: как именно може и трябва да се извършва самото научно-теоретическо обобщение?

Неведнъж съм отбелязвал, ще го отбележа и сега, че по времето на Великата октомврийска социалистическа революция Плеханов и Ленин имаха предвид тогавашните конкретни икономически, политически и други факти. Известно е обаче също така, че Плеханов „обобщи“ тези факти по такъв начин, че стигна фактически до отричане на Великата октомврийска социалистическа революция, докато Ленин създаде нейната марксистко-ленинска теория, предвидя научно целия ход на историческите събития и даде в ръцете на партията и работническата класа мощно, с нищо незаменимо оръдие не само за обяснението, но и за революционното изменение на тогавашната конкретно-обществена историческа действителност.

Известно е, че Ленин изхождаше от създадената от Маркс и Енгелс научна теория, защитаваше я от всеки и всякакъв ревизионизъм и „критики“, развиваше я върху основата на новите обществено-исторически факти и творчески я разработваше по-нататък, като я издигна на новия — ленински етап, а не пристъпи към обобщението на фактите с глава като локовска „табула раза“, нито пък с глава, запълнена с разни ревизионистически и опортюнистически „идеи“ и предразсъдъци.

Не е трудно да се разбере, че същото по принцип важи и за общоестетическата теория и за литературната критика.

Я. Елсберг, както бе казано вече и по-горе, правилно, общо взето, критикува Б. Реизов за надценяване и абсолютизиране конкретно-историческите факти и изследвания и за подценяване и фактическо отричане на всяко и всякакво значение на теорията и теоретическите изследвания. Прав е Я. Елсберг, когато критикува Б. Реизов, че той свежда особеностите на художествения творчески метод към особеностите на миросгледа, като „игнорира проблема за художественото новаторство на метода на социалистическия реализъм“ или, с други думи, като във всички „реализми“ вижда само правдивостта, а не е в състояние да определи творчески метод на реализма.

Същевременно тъкмо тук сме длъжни да отбележим, че у самия Я. Елсберг понятието творчески метод се определя като „съвкупност от определени идейни художествени принципи на изобразяването на действителността и на влиянието върху духовния живот на човечеството.“

Погледнато по-строго, това определение на художествения творчески метод е много общо и не е в съгласие с основните теоретически положения на ленинската теория на отражението, които Я. Елсберг признава и се опитва да защити в своята статия. Става дума преди всичко за това, че социалистическо-реалистическият „творчески метод“, без да се свежда единствено и изключително към марксистко-ленинския миросглед на писателя, не може да не се намира в дълбока органична връзка с него, не може да не

търпи неговото огромно и дори решаващо, но не определящо влияние. Мирогледът е познание. Изкуството особено социалистическо-реалистическото изкуство е също познание, но не е само и изключително познание, тъй като тогава изкуството с нищо не би се различавало от философията, социологията, правната наука и пр.

А познанието изобщо е закономерен резултат — обобщение, кристализация, извод на цялото предходно развитие както на човешкия практически опит, така и на цялата човешка творческа мисъл. В качеството си именно на такова обобщение, то влиза като органична съставка не само в марксистко-ленинската естетика, но и в самото социалистическо-реалистическо изкуство, доколкото, ще повторим, изкуството, бидейки художествено усвоение на света, е именно своеобразно, художествено познание и изменение на света. А оттук логически необходимо следва, че нашата естетика, литературна теория и литературна критика не трябва да бъдат нито „предопределени формули и положения“ или просто „филиация на идеи“, нито пък просто емпирическо констатиране и изследване на „самите конкретни литературни факти“ или на „самата плът на литературата“.

В разглежданата от Я. Елсберг и напечатана във „Философска мисъл“ (кн. VI—1958 г.) моя статия съм се опитал да обоснова тъкмо този възглед. От гледището на така разбираното единство на теорията и фактите, на завареното научно литературно наследство и на новите конкретни задачи във връзка с новите факти позволих си да направя критически бележки по доклада на В. Щербина, изнесен на дискусиата по реализма в световната литература.

Я. Елсберг смята, че не съм обърнал внимание на целия доклад на Щербина, а съм се спрял само на един цитат из доклада. И сам той цитира в своята статия друг един абзац из доклада на В. Щербина, а именно следния: „Въпреки привичната инерция да се разглежда социалистическият реализъм само като идейно-естетическа дефиниция, това понятие органично включва в себе си и художествено-творческата, и теоретическата страна. И ако по-рано мнозина критици обикновено отделяха като първична теоретическата страна, а художествено-творческата я разглеждаха като производна, необходимо е критически да се утвърди като първооснова на социалистическия реализъм самата плът на литературата, върху базата на която вече възниква определена естетическа теория. При това важно е да се подчертае, че у нас вече са заложени основите на теорията на социалистическия реализъм.“

Я. Елсберг пише по-нататък, че тук съвсем правилно се критикува догматическото, откъснато от живата художествена практика разбиране на социалистическия реализъм, и като подчертава, че статията на В. Щербина има недостатъци, на които той, Я. Елсберг обещава да се спре по-нататък, заявява, че няма никакво основание да се обвинява статията на В. Щербина (доклад на Щербина, напечатан във форма на статия в списание „Вопросы литературы“) в емпиризм.

Като оставям настрана недостатъчно обмислените думи на Я. Елсберг относно „ревизионизма“ и „схоластиката“, дължен съм да отбележа следното във връзка с приведения от самия него втори цитат из статията на В. Щербина.

В. Щербина твърди, от една страна, че „първооснова“ на социалистическия реализъм е „самата плът на литературата“, върху базата на която вече възниква определена естетическа теория. От друга страна, той твърди, че „у нас вече са заложени основите на теорията на социалистическия реализъм.“

Истина е, че теорията на социалистическия реализъм се изгражда и трябва по-нататък да се доизгражда и развива, първо, върху основата на „самата плът на литературата“ и, второ, върху „заложените вече основи на теорията на социалистическия реализъм“.

По първото всички ние сме на ясно и между нас не може да има особени спорове: по-нататъшното развитие на теорията на социалистическия реализъм не може да не бъде по-нататъшно обобщение именно на новите литературни факти или, както се изразява В. Щербина, на „самата плът на литературата“. Но как са били заложени и кога са били заложени теоретическите „основи на социалистическия реализъм“? Тук именно е нашият спор, който се нуждае от всестранно обсъждане и изяснение.

В първия, приведен от мен цитат, В. Щербина говори против „някакви си предопределени формули и положения“. В разглежданата от Я. Елсберг моя статия изрично и неведнъж отбелязвам и подчертавам, че всички и всякакви предопределени формули и положения трябва да бъдат отхвърлени, защото по този начин наистина може да се стигне до догматизъм и схоластика. Но какво по-точно значи „предопределени“?

Ако вземем естетическите възгледи на Маркс и Енгелс, без дори да говорим за възгледите на Ленин, ще ги наречем ли и тях „предопределени формули и положения“, или пък ще ги разглеждаме именно като „вече заложени теоретически основи“ на нашата марксистка естетика, литературна теория и литературна критика?

Може ли да бъдат правилно изследвани, изяснени и по-нататък обобщени новите литературни факти, които ни дава съвременното развитие на социалистическия реализъм, без да се изхожда от тези, заложили вече теоретически марксовски основи, които, разбира се, в процеса на по-нататъшното изследване може и трябва да бъдат творчески развивани и издигани на нов — именно ленински естетически, литературно-розоведчески и литературно критически етап?

Тъкмо тази мисъл минава като червена нишка през цялата моя статия и ако Я. Елсберг желае наистина да я критикува и опровергава, той е длъжен преди всичко да определи ясно и точно своето (и на В.Шчербина и другите участници по въпросната дискусия) отношение, от една страна, към „вече заложените теоретически основи“ на нашата естетика, литературна теория и критика, и от друга страна, към самия характер и задачи на по-нататъшното научно обобщение на съвременните литературни факти, на самата днешна „плът“ на социалистическо-реалистическо изкуство.

Тъкмо това Я. Елсберг не само не е направил, но дори не се е опитал да го направи в своята статия. Тъкмо това, ще повторя и тук, не бе направено и на въпросната дискусия по реализма в световната литература. Както в докладите, така и в изказванията на дискусията, макар че имаше в нея редица ценни неща в смисъл на издирвания на литературните факти и на конкретни исторически и литературно-критически анализи и преценки на разни направления, автори и отделни произведения, проявено бе несъмнено пренебрежение към „вече заложените теоретически основи“ на нашата естетика, литературна теория и критика.

Факт е, че на такива въпроси като например въпроса, какво всъщност представлява от себе си художественият метод, в това число критическо-реалистическият и социалистическо-реалистическият, не бе посветен в дискусията нито един специален теоретически доклад или изказване. В този именно смисъл дискусията се оказа без ясно очертан теоретически гръбнак. И тъкмо поради това фактически не бяха в дискусията решени нито въпросът за общия всемирно-диалектически противоречив, но единен в своето многообразие ход на развитието на човешкото изкуство, нито въпросът за разликата между реализма като направление и правдивостта като основен реалистичен принцип на всяко, макар и непринадлежашо към реалистическите направления изкуство, нито въпросът за отношението между мироглед и художествен метод, за отношението между системата на художествени образи във всяко изкуство и законът на тяхното появяване, развитие и по-нататъшно изменение и т. н.

Не виждам сериозни основания да се откажа от тая своя констатация и изводи.

Що се отнася до самата статия на Я. Елсберг, ще кажа искрено, че тя не само не опровергава тази констатация и изводи, а обратно — отново ги потвърждава.

Самият факт, че Я. Елсберг, както видяхме вече и по-горе, поставя фактически на една дъска ролята и значението на действителността в определянето и по-нататъшното развитие на художествения метод с ролята и значението на мирогледа на писателя и на литературните традиции, вече достатъчно говори сам по себе си, че тъкмо по основния теоретически въпрос за същността и значението на художествения метод като метод Я. Елсберг, подобно и на редица други автори в дискусията, не е на достатъчно ясни позиции. Защото, като критикува не без известно основание Г. Лукач и други автори за тяхното механистично и опростено схващане на ролята и значението на действителността относно появата и по-нататъшното развитие на художествения метод, Я. Елсберг поставя тази роля (употребявайки крайно неопределената дума „във връзка“) на една дъска с ролята и значението на мирогледа и литературната традиция.

По тоя начин той изпада в недооценка на ролята и значението на действителността, изравнявайки ги с ролята и значението на идеологическите фактори. Следователно той напуска по същество основната позиция на марксизма-ленинизма и на марксистко-ленинската естетика, която позиция гласи, че общественото битие определя общественото съзнание, а не обратното.

А щом дори и статията на Я. Елсберг, написана след дискусията и при декларация на автора, че изразява теоретическите позиции на редакционната колегия на списанието, дето влизат и участници в дискусията, е довела автора до подобни теоретически грешки, не е ли правилно да се направи изводът, че тъкмо в това отношение, т. е. в отношение на изясняване и по-нататъшно творческо укрепване на нашите теоретически позиции, пред всички нас тепърва стои сериозна работа, която не може да бъде отменена с явно недсмислени намеци за „догматизъм“ и други подобни?

Тъкмо ревизионистите, особено югославските ревизионисти, обичат да ни обвиняват в „прагматизъм“ и „догматизъм“, като сами са се заели с ревност, заслужаваща по-друга участ, да ревизират именно основните, завещани от Маркс, Енгелс и

Ленин теоретически позиции както в областта на философията и политиката, така и в областта на естетиката и литературната теория и критика. Историческият VII конгрес на БКП с пределна яснота и с неотразима логика доказва това, като същевременно ни задължи всички да разобличаваме безкомпромисно и съкрушително всякакви подобни опити. Може ли обаче това да стане по пътя на фетишизацията на конкретно-литературните факти и на явната недооценка или, по-мекко казано, на пренебрежителното отношение тъкмо към „вече заложените теоретически основи“ на нашата марксистко-ленинска философия, естетика и литературна теория и критика?

Ясно е, че не може! И ясно е следователно, че всички ние трябва да се замислим най-сериозно върху тези основни теоретически проблеми и да не бързаеме да обвиняваме в догматизъм всеки опит за изяснение на нашето отношение както към „самите литературни факти“, така и към „вече заложените теоретически основи“ на творческата марксистко-ленинска философска, естетическа, литературно-теоретическа и литературно-критическа мисъл.

V

Както се отбеляза по-горе, статията „Реализъм и романтизъм“ (по-точно нейната, I, III и IV глави) бе публикувана през 1958 година във вестник „Народна култура“. В бр. 11 на списание „Вопросы литературы“ през ноември 1958 г. се появи бележка (статия) на редакцията на списанието, посветена на споменатата наша статия.

Бележката (статията) на редакцията на списанието е написана със съдържан, спокоен тон. Ние, в Народна република България, които прочетохме редакционната бележка, харесахме нейния тон. Съгласни сме с това, че марксистко-ленинските работници в областта на естетиката и литературната критика трябва да търсят преди всичко онова, което ни сближава и обединява на основата на марксистко-ленинската философска и естетическа наука, а не онова, което ни разделя, не „частните разногласия и недоразумения“, както се и отбелязва в заключителните думи на редакционната бележка.

Правилно също така е отбелязан в редакционната статия на сп. „Вопросы литературы“ фактът, че преди аз стоех на позицията на концепцията „реализъм-антиреализъм“, т. е. на позицията, че цялата история на човешкото изкуство е била и си остава история на възникването и по-нататъшното развитие на реализма в неговата непрестанна борба против различните антиреалистични направления в изкуството.

Във връзка с това в редакционната статия на списанието също правилно са приведени думите, с които започва настоящата статия и с които нашият читател е вече запознат, така че не е необходимо да ги повтаряме тук.

Всичко това е хубаво и ако наистина би ставало дума само за частни разногласия и недоразумения, би следвало да смятаме въпроса за изчерпан. И всички ние би трябвало да отидем по-нататък по линията на теоретическите търсения и изследвания на основните теоретически, исторически и литературно-критически факти и проблеми.

За съжаление, въпросът не стои така просто, както изглежда на пръв поглед на авторите на бележката, и затова не мога да не се спра на някои аргументи и изводи, направени от уважаемата редколегия на отговорното съветско списание.

Няма да се спирам на твърдението на редакцията, че до съществената нова позиция Т. Павлов е стигнал „по пътя на внимателното критическо изучаване на материала от дискусията“. Факт е, че не само Тодор Павлов още преди дискусията дойде до тази съществено нова позиция, макар че и на самата дискусия също бяха казани немалко правилни и полезни неща по този въпрос. По-важно е обстоятелството, че редакцията на списанието в дадения случай се опитва да прави далеч отиващи изводи в смисъл, че аз съм се присъединил изобщо, при това напълно, към методологията на марксистко-ленинското литературознание в статията „Проблеми на реализма и задачи на литературната наука“, а може би и към всички или почти към всички доклади и изказвания, направени на самата дискусия. А това е неточно и неправилно. В дадения случай става дума за следното.

В научно-историческите концепции за развитието на световната литература неизбежно възниква въпросът за това, дали има или няма обща, прогресивно-настъпателна, макар диалектически-противоречива и извънредно сложна линия на развитие на световната литература.

Ако условно бихме приели, че такава обща линия няма и не може да има, ние би трябвало в крайна сметка, волю-неволю, да дойдем логически до „теориите“ от типа на Шпенглеровата теория за „залеза на Запада“. Шпенглеровците от всевъзможни видове и нюанси, отричайки общата и прогресивно-настъпателна линия на развитие на световната литература, идват неизбежно до концепцията за затворени в

себе си културни (и общественно-исторически) „кръгове“. Тези „кръгове“ се появяват, развиват се, стигат до своя апогей и след това угасват и изчезват по някакви, никому неизвестни и по съществуването си мистически пътища на своето вътрешно, „иманентно саморазвитие“. Всички ние, марксистко-ленинските философи, историци и литературоведи, сме напълно убедени и съгласни с това, че подобни „концепции“ никога не са имали и не могат да имат ни най-малка научно-познавателна и практическо-действена ценност. На това едва ли е необходимо сега специално и по-подробно да се спираме.

Ако обаче всичко това е така, ако ние, така или иначе, в една или друга форма и степен, трябва да възприемем истински научната и практически прогресивна концепция за общата, макар и твърде сложна и диалектически противоречива линия на прогресивно-настъпателното световно литературно развитие, логически неизбежно изниква въпросът: на каква обща, макар и исторически диференцирана и конкретна основа може да се извърши и на дело се е извършвал и се извършва този общ и прогресивен в своята цялостност настъпателен ход на световната литература и изкуство?

Подръжниците на концепцията „реализъм-антиреализъм“ се опитаха именно да поставят и да решат този въпрос. Оказа се обаче, че просветителският реализъм, критическо-реалистическият и социалистическият реализъм, взети в смисъл на художествени направления, представляват от себе си по-късни исторически формации и че те не са съществували и не могат да съществуват като направления в по-ранните исторически етапи на развитие на човешките общества. Трябваше поради това да се откажем от концепцията „реализъм-антиреализъм“, а за това има определена заслуга и дискусията за реализма в световната литература.

Какво обаче да правим по-нататък? Да се върнем към шпенглеровските и други подобни „всеядни“ и реакционни във всяко отношение концепции? Ясно е като ден, че това не можем да направим в никакъв случай, в никаква форма и степен. Но какво тогава ни предстои да направим?

На читателите, които следят внимателно нашето изложение, не може да не им дойде мисълта за това, че ако концепцията за реализъм-антиреализъм като направление бъде заменена с концепцията за реалистически и антиреалистически принцип в литературата и в изкуството изобщо, неудобствата на първата концепция ще се отстранят и същевременно втората концепция ни предоставя достатъчно логическа и историческа възможност научно да се изследват, обяснят и обобщат фактите на процеса, прогресивно-настъпателен, макар дълбоко диалектически противоречив и извънредно сложен процес на развитие на световната художествена литература при различни общественно-исторически условия на всеки етап от общественото развитие. При това борбата на противоположностите се запазва и разгръща по-нататък, но това вече не е борба между реалистически и антиреалистически литературни направления (макар че и такава борба е също исторически факт), а борба между реалистически и антиреалистически принципи на художественото усвоение (познание и изменение) на света. Твърдението, че терминът „реализъм“ в такъв случай придобива нееднозначно, противоречиво значение, не е убедителен. Ние видяхме вече, че правдата в ленинското разбиране на тази дума както в науката, така и в литературата и изкуството е преди всичко и главно своеобразен (различен в науката и изкуството) субективен образ на обективно-реалните неща (обществени и природни). Не само субективен образ (защото субективни са и религиозните, метафизическите, мистическите и други подобни идеи), а именно субективен образ на обективно-реалните неща. И не просто образ на обективните вещи, защото механическият фотообраз също е образ на обективните вещи, а именно субективен (психически, идеален в марксистко-ленинския смисъл на думата) образ на обективните реални вещи. А не се ли състои в това и най-главната същност и значение на ленинската правдивост или правдата на художествените образи, правдивостта или правдата (научната, художествената и пр.) на образите изобщо, не откъсната от принципа на реалността, не отричаща принципа на реалността?

Един е въпросът за това, че различните художествени направления и методи се създават по различен начин и се развиват по-нататък при различни конкретно-исторически условия в историята на обществото, народите, класите и т. н., а свършено друг е въпросът за това, че в най-дълбоката основа или същност на всички и всякакви действително истински художествени направления и методи винаги лежи и трябва да лежи именно ленинският принцип за правдивостта, т. е. ленинският реалистически принцип за художественото и всякакво истинско човешко познание.

Всяко отстъпление от този реалистичен принцип означава отстъпление от истинското изкуство и превръщане на изкуството в непълноценно, упадъчно, декадентско изкуство, независимо от това, ще бъде ли направлението на изкуството на дадена епоха класическо, сантименталистическо, романтическо, импресионистическо и т. н.

Въпросът за разликата в направлението на изкуството — това е въпрос от друг порядък. Грешката на подръжниците на концепцията реализъм-антиреализъм се състои именно в смесването на тези два въпроса, на тези два различни аспекта на единната и обща проблема за най-дълбоката същност на различните видове истинско човешко изкуство.

При това фактът, че в някои упадъчни, символистически, декадентски направления, школи, произведения е имало и може да има известни художествени положителни елементи или моменти, в никакъв случай не трябва да ни заблуждава и да ни принуждава да забравяме, че „правдата“ на декадентското изкуство, т. е. на лъжеизкуството, не е и не може да бъде истинска действителна правда в ленински, т. е. в принципиално-реалистичен смисъл на тази дума, независимо от това, ще бъде ли поставен принципът на правдивост в основата на реалистическите, класическите, сантименталистическите, романтическите, експресионистическите и други направления.

Конкретният исторически анализ на различните литературни направления, тяхното идейно съдържание, техните художествени форми, техните методи и стилове не само не отричат, а напротив, изискват съответна яснота и определеност на теоретическия естетически въпрос за реалистическия принцип или правдивост на изкуството изобщо. Без такава яснота и определеност би било изобщо невъзможно също и теоретико-естетическото обосноваване на най-важния въпрос на всяко истинско изкуство, а именно въпросът за отношението на изкуството към съвременната му общественно-историческа действителност. Да се реши този въпрос чисто индуктивно-емпирически е невъзможно, това изобщо никому не се е удавало до днес и не ще се удаде никому, точно така, както никому не се е удало и не ще се удаде изобщо да реши същия въпрос по пътя на чисто абстрактната дедукция, отдалечавайки се от конкретно-историческите факти на литературното развитие.

Струва ни се, че диалектичното единство на тези две страни или аспекти на научно-изследователския и художествено-творческия процеси не винаги се разбират и съблюдают в достатъчна мяра и че твърде често през последно време емпирико-индуктивистското направление преобладава над теоретико-дедуктивното, а това крие в себе си цяла редица опасности за нашата естетика, литературна теория и история, литературна критика и политика.

Във връзка с всичко това, като чета критически и като разглеждам от всички страни материалите на дискусията за реализма в световната литература, не мога да не стигна до логическия извод, че дискусията неправилно постави и неправилно реши тези теоретически принципиални въпроси. И не случайно изказващите се често идваха до концепцията за „всеядността“ в естетиката и в изкуството, като обявиха същевременно за догматизъм и талмудизъм всеки опит да се поставят и разработят основните теоретически въпроси на всеобщия и единен в своето безкрайно многообразие и противоречивост настъпателен ход на световната литература и изкуство.

Няма да се спирам тук на всички тези въпроси. С някои от тях читателят може да се запознае в споменатата вече статия „Някои методологически въпроси на естетиката“, излязла на руски език в сборника „Проблеми на естетиката“, издание на Института по философия при АН СССР (1958). Ще си позволя само да отбележа, че едва ли рядколегията на списание „Вопросы литературы“ е дошла с достатъчно логическо основание до своето споменато по-горе твърдение за „съвпадението“ на методологията на марксизма-ленинизма с методологията, приложена от Я. Елсберг в критически разглежданата от мен статия, а също така и в цяла редица доклади и изказвания на самата дискусия за реализма в световната литература.

Като оставям настрана твърдението на рядколегията на списанието за това, че Т. Павлов се бил съгласил с „главните изводи на дискусията“, които се опирали „в своето основно направление на достиженията и опита на марксистко-ленинската теория и история на литературата“, не мога, във връзка със статията на рядколегията на списанието да не се спра, макар и съвсем накратко, на следните въпроси.

В заключителния абзац на редакционната бележка четем: „Разглежданото изказване (на Т. Павлов) съдържа и други спорни забележки по адрес на статията „Обитогах дискусии“, поместена в нашето списание. Такова е например твърдението, че романтизмът представлява от себе си „отстъпление от основния реалистически принцип на ленинската теория на отражението. Но ние не смятаме за целесъобразно да се спираме сега на тях“ („Вопросы литературы“, бр. 11, 1958 г., 247).

Като прочетох неведнъж този заключителен абзац на редакционната бележка (статия), все таки не можах да разбера защо той е бил нужен на авторите и какво собствено те искат да кажат във връзка с въпроса за романтизма. Между това въпросът за романтизма, както и за символизма, експресионизма, екзистенциализма, абстракционизма и т. н. е несъмнено твърде важен и актуален въпрос и не бива да бъде прекриван с такава странна лекота от редакцията на едно литературно списание.

След като се запознае с първата лава на настоящата статия читателят ще си спомни, че Д. Марков (пък и не само той) говори за „социалистически романтизъм“ на Д. Полянов и Хр. Смирненски. Че романтици могат да съществуват и в социалистическите общества — това е факт, който не е спорен, пък и никой по това не спори. Спорни са други въпроси, а именно: първо, ако ще говорим за социалистически романтизъм, защо на същото основание да не говорим и за социалистически импресионизъм, за социалистически експресионизъм, за социалистически футуризм, за социалистически абстракционизъм и т. н., толкова повече, че някои импресионисти, футуристи, нео-реалисти, сюрреалисти и други могат политически да стоят на позициите на мира, демокрацията и социализма? Второ, ако „социалистическият романтизъм“ е метод, равноценен на социалистическия реализъм, защо тогава, от една страна, във всички без изключение партийни документи се посочваше и се посочва именно социалистическия реализъм като метод на нашето национално по форма, социалистическо по съдържание изкуство и, от друга страна, защо всички ревизионисти и всички наши врагове се изказваха и се изказват преди всичко и главно против социалистическо-реалистическия метод?

Може би по-целесъобразно би било, ако редакцията на списание „Вопросы литературы“ след историческия XX и XXI конгрес на КПСС, след цялата поредица постановления и други документи на ЦК на КПСС, след забележителните работи на Н. С. Хрущов и редица статии в „Правда“ и „Коммунист“, а също след състоялите се конгреси на съветските писатели, художници и др., излезеше в своята статия с принципно мнение по този въпрос.

При това, ако социалистическият романтизъм не е метод, равноценен на социалистическия реализъм и ако ние трябва по пътя на убеждението и на творческия пример да помогнем на социалистическите романтици да разберат тази неравноценност, в какво именно се състои тази неравноценност, от какво се обуславя тя и с какво се обяснява? Не само просветителският, критическият и социалистическият реализъм, не само реакционният и прогресивен романтизъм, но също и класицизмът, сантиментализмът, натурализмът, символизмът, футуризмът, сюрреализмът и т. н., взети като художествени направления в развитието на човешкото изкуство, имат, първо, своите гносеологически-естетически корени и, второ, своите конкретно-исторически, социални корени, роля, значение. Не само романтизмът, но и натурализмът, и символизмът, и сюрреализмът, и абстракционизмът представляват в гносеологическо-естетическо отношение отстъпление от ленинската теория на отражението. Да се задоволим обаче с тази констатация е невъзможно и недопустимо. И същевременно да я забравим, да я недооценим, да се отклоним абсолютно и метафизически от нея е също невъзможно и недопустимо. Да се търси разликата между различните видове романтизъм и реализъм и да се засамо в конкретно-историческите условия на тяхното появяване и развитие — това е още брава тяхната по-обща гносеологическо-естетическа природа и различие — това е още по-малко възможно и допустимо. В такъв случай ще се получи най-пълна „всеядност“: всяко и всякакво изкуство при всички и всякакви гносеологически-естетически и социално-исторически условия ще се окаже равноценно по своята правдивост, а следователно и по своята художествена същност. И тогава ние трябва не само да допуснем възможността за съществуването на „социалистическия романтизъм“, на „социалистическия натурализъм“, „социалистическия сюрреализъм“, на „социалистическия абстракционизъм“ като равноценни на социалистическия реализъм, но ще сме длъжни да съдействуваме за тяхното развитие и разпространение на общо основание и наравно със социалистическия реализъм в СССР и във всички социалистически страни.

Ще се реши ли обаче редколегията на списание „Вопросы литературы“ да направи всички тези изводи? А ако тя не се реши (в което не може да се съмняваме), то защо именно? Целесъобразен или нецелесъобразен е отговорът на този въпрос? Може би авторите на редакционната бележка ще си спомнят известната остра забележка на Ленин за ранните „футуристическо-комунистически“ работи на В. Маяковски? Може би те ще си поставят въпроса за това какво би казал например Ленин в наши дни за комунизма или социализма на известни чуждестранни сюрреалисти, символисти, абстракционисти и абстракционисти? И няма е трудно да си представим, че по отношение на „социалистическия абстракционизъм“ ще ни се наложи да употребим много по-силни думи, отколкото употребените от Ленин по отношение на „футуристическия комунизъм“ на ранния Маяковски?

Струва ни се, че е целесъобразно да се направи пълно и последователно до край както теоретическо, така и конкретно-историческо различие между романтизма на Байрон и Шели например и романтизма на Шатобриан и Новалис. Как обаче да подходим към тези и подобни въпроси? Как трябва да ги поставим и да ги разработим по-нататък марксистко-ленински, ако ние не винаги, не при всички условия стоим на позициите на ленинската теория на отражението, т. е. на позициите на разбирането на ху-

дожествения образ като своеобразен субективен образ на обективно-реалните неща, като своеобразно, отличаващо се от научното и фототехническото усвояване (познание и изменение) на обективно-реалните неща по законите на красотата?

В какво се състои това своеобразие? В какво се крие своеобразната природа или специфика на художественото отражение на обективно-реалните неща? В какво е най-важната, най-дълбоката същност и значение на законите на красотата? Какви са ролята и значението както на субективната страна на художествения образ при реализма и романтизма, така и на обективната страна на художественото усвояване на света? Защо ние признаваме субективността и обективността, идейността и формата, народността и индивидуалността, а отричаме субективизма, обективизма, идеализма, формализма, национализма, индивидуализма? В какво се крие диалектичното единство и противоречие на идейното съдържание и художествената форма, на марксистко-ленинския мироглед и художествения метод? В какво е диалектичното единство и различие между метод, стил и индивидуален почерк в изкуството и литературата?

Марксистко-ленинската естетика, литературната теория и история, литературната критика и политика трябва да поставят и решат всички тези основни въпроси както в теоретико-естетически, така и в конкретно-исторически, критически и политически аспекти. И само тогава ние можем напълно да разберем и оценим по достойнство всички принципни лозунги и указания на партията за най-дълбока връзка между изкуството и социалистическата практика, между идейното съдържание и художественото майсторство, за принципа на съвременността на литературата и изкуството, за партийността, народността, интернационалността и индивидуалността на социалистическо-реалистическото изкуство и т. н.

В светлината именно на тези основни въпроси на нашата философия и естетика, на литературната теория и история, на литературната критика и политика, авторът винаги се е стремил да постави също и въпроса за реализма и романтизма в литературата и в изкуството изобщо. Затова в най-добрия случай (меко казано) е просто странно твърдението на редколегията на списание „Вопросы литературы“ за това, че романтизмът представлявал за Годор Павлов единствено и изключително „отстъпление от основния реалистически принцип на ленинската теория на отражението“. Същевременно фактът, че отстъпление от принципа на ленинската теория на отражението е и натурализмът, и символизмът, и сюрреализмът, не опровергава това, че романтизмът действително е отстъпление от реалистическия принцип на ленинската теория на отражението. С това обаче въпросът не се изчерпва, защото антиреалистическият принцип се проявява при различни случаи различно, като придобива при различните художествени направления най-различно значение — естетическо, политическо, общоидеологическо и т. н.

Дискусията, като направи опит да разкрие някои от тези различия, явно нецелесъобразно замаза общата антиленинска, антиреалистическа природа, роля и значение на упадъчните, декадентски, антиреалистически художествени направления, школи, произведения. И в това е основният теоретически недостатък на дискусията. И това именно твърдах по-рано, това твърдя и сега, след появата на редакционната статия на списание „Вопросы литературы“, както и на някои други статии на членове на редколегията и на сътрудници на списанието. Последният абзац на редакционната статия, който по същество представлява декларация, не опровергава, а само потвърждава правотата и целесъобразността на това наше мнение.

Повтарям, съгласен съм с някои изводи и достижения на дискусията за реализма в световната литература, но ще се съгласи ли също така и самата редакция на списание „Вопросы литературы“, че например дискусията не даде обобщаващ, дълбоко теоретичен, обоснован отговор на въпроса за същността, ролята и значението на художествения метод, на художествения стил и индивидуалния почерк в литературата и в изкуството изобщо и специално в социалистическо-реалистическата литература и изкуство?

Ако се лъжа, нека редакцията на списанието сметне за целесъобразно, първо, принципно да опровергае разработените от мен в редица работи определение и характеристика на понятието за метода изобщо и частно за художествения метод; второ, нека редакцията предложи сама своя марксистко-ленинска теоретико-естетическа разработка (определение и характеристика) на понятието за метод изобщо и частно за социалистическо-реалистически художествен метод. И тогава може би ще трябва да се върнем отново към тези въпроси и да поспорим другарски — което ще бъде и много по-целесъобразно, особено след историческия XXI конгрес на КПСС и след Третия конгрес на Съюза на съветските писатели.