



ЗА КНИГАТА „СЪДЪРЖАНИЕ И ФОРМА В ИЗКУСТВОТО“

През последно време както у нас, така и в чужбина се водят оживени спорове по въпросите на естетиката. Това е положително явление, защото чрез борбата на мнения се изясняват теоретическите понятия, отхвърлят се някои остарели схващания по важните въпроси на изкуството и се създават нови, по-правилни схващания.

Трябва със задоволство да отбележим, че авторът на „Съдържание и форма в изкуството“ — Кръстьо Горанов не отбягва спорните въпроси, а напротив, съзнателно се стреми да изложи развиваните гледища по даден въпрос и да вземе отношение. Често той полага усилия да защити собствена теза по някои спорен въпрос. Освен това авторът показва на места умение да пише живо и да води полемика по такъв начин, че читателят да се ориентира лесно в спорните проблеми. Това е причината, задето книгата „Съдържание и форма в изкуството“ се посреща с интерес от читателите.

Тук не ще се спираме подробно на съдържанието на книгата. Считаме за необходимо да споделим само някои мисли по отделни по-важни въпроси.

КОЙ Е ПРЕДМЕТЪТ НА ИЗКУСТВОТО

На този въпрос е посветена втората глава. Според нас един марксист трябва тъкмо оттук да започне, за да стигне до въпроса за съдържанието и формата в изкуството. Напоследък за предмета на изкуството се пише много, спори се у нас и в други страни. Затова е нужно човек най-напред да се ориентира добре в застъпваните гледища, а след това има да избира между две възможности: или да се присъедини било изцяло, било с уговорки към дадено гледище, или да издигне своя теза. Успял ли е авторът да се ориентира правилно? Според нас — не напълно. Той например смята, че сега в марксистическата естетика съществуват три гледища по въпроса за предмета на изкуството: 1) предмет на изкуството е цялата действителност; 2) предмет на изкуството е общественият човек; 3) предмет на изкуството са естетическите качества на действителността. Това не е точно. Доколкото Ванслов приема естетическите качества за неотделими от човешкия живот, дотолкова той застава на защитаваното от Буров гледище, независимо от усилията му да се разграничи от него. Забелязва се и известно изопачаване на второто гледище.

Горанов изказва редица правилни мисли за предмета на изкуството. Той пише, че има такива страни на действителността, които са „обективна предпоставка за разликата между научния и художествен начин на усвояване на света“ (стр. 55, 56). Такава предпоставка за спецификата на изкуството той вижда в една „особена страна на човека, взет като съвкупност на обществени отношения“ (56). И настоява: „вътрешният мир и личното отношение на човека в тяхната жизнена непосредственост“ — ето предметът на изкуството, който не може да бъде предмет на никоя наука.

Тези и други мисли създават впечатление, че Горанов е решителен привърженик на тезата за специфичен предмет на изкуството. Оказва се обаче, че по-нататък той значително остъпва от тази позиция. Работата не е просто във факта, че се отправят критични бележки по адрес и на трите, посочени по-горе гледища, а в друго — че почти на всяка крачка авторът изпада в противоречия със себе си. Така например на стр. 47 К. Горанов пише относно тезата на Буров: „... изходните му положения (особено разликата, която той прокарва между обекта на изобразяване и предмета на изкуството) са безусловни и правилни“ (к. м. Н. Н.) А ето че на стр. 61 той пише точно обратното: „... приетото от Буров разделение на предмета на познание от предмета на изобразяване не е достатъчно обосновано“. Докато на стр. 46 и 47 К. Горанов критикува защитниците на възгледа, че предмет на изкуството е цялата действителност, защото не дават отговор на въпроса: „от какво се определя спецификата на художественото отражение на света“, то само малко по-нататък той отъждествява обекта на изобразяване с предмета на познание в изкуството и подчертава сама по себе си правилната мисъл, че всичко в действителността е достъпно за изобразяване в изкуството. Ако повярваме на подобно отъждествяване на обект и предмет, тогава ще трябва да приемем за вярно гледището, че предмет на изкуството е цялата действителност. Но нали по-горе авторът е отхвърлил този възглед?

След това се зареждат доста възражения срещу поддържаната от Буров теза. Авторът намира, че Буров ликвидирал ролята на субекта в художественото творчество и с това снемал въпроса за художествения метод. Но подобна критика

трябваше да бъде подкрепена с някакви аргументи, иначе остава читателят сам да гадае за нейните мотиви. Обикновено се казва, че който поддържа тезата за определяща роля на предмета спрямо художествената форма на отражение, той подценявал извънредно много ролята на субекта. Защо? Защото това означавало придържане към някакъв автоматизъм — предметът едва ли не автоматично пораждал художествената форма на отражение. Е добре, но нали никой не отрича, че според Буров изкуството в последна сметка е познание, макар и от особен род. Даже това му се приписва като тежък грях. А добре известно е, че тъкмо според марксизма всяко познание е активно отражение на някакви страни от действителността. Тогава защо, на какво основание се обвинява Буров в ликвидиране ролята на субекта в изкуството и оттук в снемане на въпроса за художествения метод? Той извежда формата на познание от предмета и против това, струва ни се, е невъзможно да се възразява, без да се прави отклонение от позициите на марксизма. Интересно е, че К. Горанов говори за наличие на страни от действителността, които обуславят разликата между научния и художествения начин на усвояване на света, а после сам отрича това с възраженията си срещу Буров.

На друго място Буров е обвинен, че поставял предмета на изкуството „на един ранг с предмета на науката“ (59), защото „разглежда изкуството като познание, макар и от особен род“ (58). Оттук следва, че според К. Горанов изкуството в никакъв случай не бива да се разглежда като познание, па било то и от „особен род“. Искане ни се да вярваме, че подобна склонност към отричане познавателната природа на изкуството е „плод сигурно на полемично увлечение“, а не действителен възглед на автора. Защото по-нататък той изказва такива мисли, които изцяло опровергават горното. Така на стр. 103 и 104 четем: „Художественият образ е само тогава пълноценен, когато предава съществени страни от действителността“. В спора със Зиманд К. Горанов защитава тъкмо „достоверността на понятието художествен образ“ срещу опитите да се отрече неговият познавателен характер, като се изопачи марксистко-ленинската теория на отражението.

Непоследователна е според нас и мисълта, че Буров противопоставял „човешките характери, чувства, преживявания и т. н. на типичната среда, на типичните обстоятелства“ (58). Ние разбираме защо К. Горанов настоява на подобно възразение — то е в съгласие с неговото твърдение, че между обект на изобразяване и предмет на познание в изкуството няма разлика (61).

Работата е там, че такова противопоставяне у Буров не съществува. Общественият човек в живота единство на обществено и лично — няма тук имаме някакво „метафизично“ противопоставяне между човек и среда. Човекът е частица от обществото и му противостои, но заедно с това носи в себе си част от общочовешкото. Той е немислим извън отношенията си със себеподобните, извън обществото. Затова познанието на обществения човек изисква разкриване на връзките и мястото му в обществото при определени конкретно-исторически условия.

От казаното се вижда, че К. Горанов поставя по начало правилно въпроса за предмета на изкуството, изказва редица верни мисли, но вместо да ги развие по-нататък, се увлича в критика на тезата за специфичен предмет на изкуството, изпада в противоречия със себе си и това го довежда до неясна и, бихме казали, несигурна позиция по въпроса за предмета на изкуството.

ЗА ЕСТЕТИЧНОТО

Известно е, че научното познание е насочено към разкриване законите на обективната действителност и неговата роля в общественото развитие е толкова по-голяма, колкото по-вярно отразява същността на явленията. Ученият не твори законите и закономерните връзки и отношения на действителността, той само ги разкрива и обяснява, правейки изводи за практическата дейност на хората. Който стои на позицията, че изкуството има собствен предмет на познание, той трябва да признае също и наличието на такива особености на този предмет, чието разкриване изисква и специфична, художествена форма на отражение. Никой не отрича, че същността на изкуството е естетическа. Но от къде идва естетичното в художествените произведения? Дали то се отнася до формата или пък и до съдържанието и предмета? Ето по този въпрос изникват различия между отделните автори. Ако приемем, че естетичното няма обективна основа в предмета, не ни остава нищо друго, освен да обявим, че то се твори, създава се от художника. Подобен извод следва логически и от гледището за тъждественост между предмета на науката и изкуството.

Какво е отношението на автора към този въпрос? Трябва да кажем, че в това отношение се забелязва известно раздвоение. От една страна, той подчертава социалната природа на естетичното, като изтъква, че то съществува обективно само в обществения живот. В природата са налице обективни свойства на предметите, които получават естетическа оценка, до-

колкото са свързани с някои страни и потребности на човешкия живот. Те служат само като обективни основания на естетичното, което никога не може да се сведе до тях, а е качествено ново свойство, „висше обществено човешко явление“ (78).

От друга страна, вместо да направи следващия отгук извод, че естетичното в изкуството е отражение на естетическите свойства на неговия предмет, той се заема с полемика срещу Буров и това отново го довежда до съвсем неправилни позиции. Думата ни е за следното. Сметнал един път, че Буров игнорира напълно ролята на субекта в изкуството, К. Горанов се стреми да трупа все нови и нови „доказателства“. Това го подтиква постоянно да подчертава „особената“ роля на художника, стигайки незабелязано и за самия него до нейното абсолютизиране. Така на Буров се приписва опита да обясни естетическия характер на художествения образ „само и изключително с естетическия характер на предмета на изкуството“ (54). Нещо повече, според К. Горанов, Буров считал естетическия характер на съдържанието на изкуството „просто копие на естетическия предмет“ (60). Пита се: нима Буров е толкова наивен, та да смята, че предметът автоматично определя, поражда художественото отражение? Ако такъв извод се основава на негови мисли — те трябва да се цитират; ако пък авторът смята, че подобно нещо следва логически от тезата за специфичен предмет на изкуството — това трябва да се докаже. Вярно, К. Горанов е съгласен, че обективната основа на естетическия характер на художествения образ е предметът, но смята за необходимо да изтъкне, че този естетически характер зависи „още в най-значителна сила“ (54) и от субекта. Тук изниква справедливият въпрос: в каква степен? Кое е главното, определящото в случая — предметът или субектът? Ето отговорът: художникът в много по-голяма степен твори, отколкото отразява естетичното в действителността“ (54) (к. К. Г.). От тази мисъл може да следва само едно — че определяща роля за естетическия характер на художествения образ играе не предметът, а субектът. След всичко това за читателя става все по-трудно да повярва, че авторът не е напуснал гледната точка за „обективния източник“ и „обективната основа“ на естетичното. Ние смятаме, че подчертаването на активната роля на субекта в изкуството съвсем не трябва да ни довежда до неговото абсолютизиране, считайки го за творец на естетичното. Нали в такъв случай излиза, че естетичното просто се привнася от художника в произведенията на изкуството и значи началото и края на спецификата на

изкуството трябва да се търси тъкмо и само в особените качества на художника. Но за марксиста поддържането на положението обект-субект или предмет-метод е задължително. Това означава никога да не забравяме определящата роля на обекта, предмета. Всеки опит, бил той прикрит или открит, съзнателен или несъзнателен, да се излезе извън рамките на това положение представлява крачка към субективизма.

ЗА ОТНОШЕНИЕТО МЕЖДУ МИРОГЛЕД И ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД

Каква е ролята на миросгледа в художественото творчество? Всред марксистите още няма единство по този толкова важен въпрос. Ревизионистите в литературната теория като И. Видмар (Югославия), Г. Лукач (Унгария) и др. използват това положение, за да омаловажат и дори напълно да отрекат значението на миросгледа за художественото творчество. На практика това означава да се отклоняват художниците от изучаване на марксизма-ленинизма като единствено правилен миросглед, без който е невъзможно да се създадат забележителни социалистическо-реалистически творби.

Кръстьо Горанов правилно изтъква, че борбата срещу вулгарния социологизъм, който фактически ликвидира художествения метод, не трябва в никакъв случай да води до подценяване ролята на научния миросглед. За да създава голямо изкуство, художникът днес трябва да стои на висотата на съвременните политически, философски и научни идеи, трябва да постави своя талант в служба на работническата класа, на трудовия народ. При това партийността не е нещо външно спрямо художественото произведение, тя трябва да произтича от положението и действието, да съвпада с логиката на образа. Партийността и високото реалистично майсторство са неразривни.

Оттук се вижда, че авторът общо взето правилно схваща огромната роля на миросгледа в художественото творчество. Той избягва да говори за определяща роля на миросгледа спрямо художествения метод, както погрешно беше прието да се говори. В това отношение важна заслуга има Тодор Павлов, който напоследък внесе едно уточнение — че и миросгледът, и методът са идейни категории и в такъв случай не може една идея да има определяща роля спрямо друга идея. Определящата роля тук принадлежи единствено на обективната действителност.

Но, струва ни се, че К. Горанов греши, когато по-нататък застава на гледната точка, упорито поддържана от Т. П. влов и др., а именно, че понякога художникът

създава дълбоко реалистични произведения въпреки и тъкмо своя стопроцентова реакционен мироглед. Следват толкова често посочваните примери с Толстой, Балзак, Яворов и др. Смята се, че тук имаме пълно противопоставяне между мироглед и метод (138, 139). Докато по-горе правилно се говори за неразривност между партийност и художествено реалистично майсторство, сега те биват разкъсвани и противопоставяни. Но ако художникът може да твори, следвайки само „реалната логика на образа“ независимо и против своите политически, философски и др. възгледи, това означава свеждане до нула значението на мирогледа за художественото творчество. Нима за подобно игнориране на мирогледа говорят приведените примери? Работата тук е в друго — че съществуват противоречия вътре между отделните страни на мирогледа. На какво ще спре вниманието си художникът, кои явления ще реши да възпроизведе, каква цел ще преследва в последна сметка със създаването на творбата — това зависи от мирогледа и от жизнения му опит. Сам К. Горанов пише, че художникът никога не е и не може да бъде безстрастно огледало на действителността (146). Но тъкмо до подобно положение бива свеждан художникът, когато се говори за цялостно противоречие между реалистичен метод и реакционен мироглед.

СЪДЪРЖАНИЕ И ФОРМА

Авторът решително възразява против разпространеното доскоро схващане за художествения образ само като форма, която създава естетическия характер на произведението, а съдържанието в изкуството и науката било едно и също. По същество това означава разкъсване на съдържание и форма, абсолютизиране на формата и разтваряне на изкуството в науката. Затова правилно се изтъква, че за да бъде художествена формата на едно произведение, трябва да е художествено и съдържанието му. По този начин ще се признае цялостният естетически характер на художественото произведение. От такава позиция може успешно да се води борба против формализма, натурализма и вулгарния социологизъм в теорията, както и против илюстративността и грубата тенденциозност в творческата практика.

Понятието „художествен образ“ заема централно място в изкуството. Затова някои ревизионисти не случайно се опитват да го отрекат изобщо, като с това отрекат и естетико-познавателния и класов характер на изкуството. С интерес се четат живо написаните страници, където авторът разобличава опита на Роман Зиманд да изопачава марксистко-ленинската теория на

отражението, отричайки познавателния характер на художествения образ. Подчертава се, че художественият образ е образ-обобщение на съществени страни от действителността, а не външно копие или символ на явленията. Човешките преживявания, характери, постъпки, отношения и т. н., които художникът отразява в творбата, са обективни, но станали вече елемент на художественото съдържание, те носят печата на неповторимата индивидуалност на твореца. Затова при обяснението на спецификата на съдържанието и формата в изкуството като съдържание и форма на художествения образ, трябва да се вземе предвид както особения предмет, така и художествения начин на неговото усвояване; отчитайки винаги определящата роля на предмета спрямо субекта. Формулата за същността на изкуството — тържествеността на предмета и съдържанието с науката, специфичност само във формата е очевидно несъстоятелна и за нейните привърженици става все по-трудно да я защитават от позициите на марксизма.

От какво се определя съдържанието и формата в изкуството? Знаем, че явленията и предметите, изобразявани в изкуството, имат винаги определено съдържание и форма. Поради това и съдържанието, и формата на художествения образ „идат“ в нашето съзнание, определят се от предмета. Следователно тук не може да се каже, че най-напред се появява съдържанието, а после и формата. И двете възникват едновременно. Единството на съдържанието и формата на художествения образ се определят от единството на съдържанието и формата на отразяваните обективни неща и явления. К. Горанов правилно пише: „Съдържанието и формата на произведенията се създават едновременно“ (165). Но по-нататък той отстъпва от тази мисъл когато заявява, че „замисълът, където съдържанието е в зародиш, диктува на художника какви форми да търси, да подбира, да открива“ (165, 166). Излиза вече, че появата на съдържанието предшества формата. Но писателят ще си спомни, че на стр. 110 според автора в замисъла се съдържа зародиша на съдържанието и формата на произведението едновременно. Защо Горанов изпада в подобно противоречие? Защото той продължава да говори за определяща роля на съдържанието спрямо формата в изкуството. Като казваме определяща, това съвсем не означава автоматично поражение. Страхувайки се може би от такова обвинение, авторът започва да говори за някакво „раздвоение“ на закона за примата на съдържанието: оказва се, че предметът и съдържанието си „поделят“ определящата роля спрямо формата.

Но след това на стр. 175 той вече пише друго: „И така, формата зависи не само от съдържанието, въпреки че то я определя... Може да се каже, че по въпроса за определящата роля в отношението предмет-съдържание и форма К. Горанов е застанал на определена позиция:

Кратко, но твърде ясно са разгледани такива елементи на съдържанието и формата на художествения образ, като замисъл, тема, естетически идеал, сюжет. С увлечение се четат страниците, посветени на разграничението между идейно-емоционално и предметно-историческо съдържание. Много важна е изказаната мисъл, че докато научната идея може да възникне по чисто логически път в главата на учения, то художествената тема предполага личното участие, наблюдение и опит на художника. Може само да се съжалява, че авторът не е развил повече тази мисъл, като се спре на въпроса за връзката на

художника с живота, с производителния труд на масите, която е основата за появата на значителни художествени теми. По-подробно е трябвало да се осветли и въпросът за отношението между съвременната и историческата тематика.

*

Появата на книгата „Съдържание и форма в изкуството“ е положително явление. Не в смисъл, че поднася на читателя открития. Тя е полезна с това, че авторът се среща с много и различни гледища по отделни въпроси, с право и аргументирано отхвърля редица увлечения и принципи грешки, горещо спори с носителите на ревизионистични прояви и твърдо защитава марксистко-ленинската теория. Написана ясно, с познаване на предмета и любов към теорията, книгата „Съдържание и форма в изкуството“ е успех за своя автор.

НИКОЛА НИКОЛОВ