



АТАНАС НАТЕВ

НЯКОИ ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ОПРЕДЕЛЕНИЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД

Напоследък в литературните издания зачестиха заглавия, които са колкото удобни, толкова и неблагодарни за автора на една теоретическа статия. Удобни са, защото могат да подслонят различни разсъждения по не съвсем сродни естетически въпроси. Лошото е, че читателят обикновено не намира в статията точно това, което очаква.

Разбира се, и горното заглавие не прави изключение. Няколкото теоретически бележки не ще изчерпят нито определението на художествения метод, нито дори отделен въпрос, свързан с него. Единственото им оправдание е техният дискуссионен характер.

1

На предишните идеалистически учения понятието „творчески метод“ беше толкова чуждо, че никой не си даваше труд да обоснове отказа от него. Ако все пак в Кантовата „Критика на съдната способност“ могат да се открият няколко изречения, предназначени да избавят теорията на изкуството от това понятие, нехайните думи на автора тутакси подсказват, че и той не е намирал за нужно да търси доказателства. „В изкуството няма метод; има само маниер“ — казва той и това звучи не толкова като извод, колкото като внушение: приемеш ли теорията за произвола на художника, трябва да избиеш напълно мисълта за каквото и да е метод в изкуството. И в този пункт старият кьонигсбергски мислител се оказва предвидлив. Не само неговите следовници, но дори и тия, които се преструват на отегчени от философствването на старите, не са направили до днес нито стъпка встрани от записаното в произвехтелият законник на идеалистическата естетика — във втория отдел на втората книга, в приложението към § 60 на „Критика на съдната способност“: „В изкуството няма метод; има само маниер“...

Навярно преди дълго време тази мисъл се е нуждала от разшифроване. Днес е вече късно. През изтеклите столетия стана съвършено ясно, че отказът от метода в изкуството означава било боязън от художествената истина, било опит да бъде пренебрегната, а при сгоден случай — прокудена от въображението на художника. Но нима наистина се удаде това на буржоазните писатели и художници? Нима те не си служат с никакъв метод, когато венчават живописиста с декорацията, за да получат плетениците на абстрактното изкуство? Научната теория, вярна на понятията си, би открила сигурно и тук белезите на определен метод, независимо дали ще го нарече художествен. Но представителите на декадентството упорито настояват за своя „произвол“ и виждат в „метода“ заплаха за него. Те са по своему прави. Методът по начало разкрива известно отношение към действителността, показва доколко и как художественият образ е обвързан с нея. Романтиците не бяха привърженици на възгледа, че

литературата е „огледало, разнасяно по широкия световен друм“, ала когато младият Юго говореше за своя метод, без да го назовава, не се поколеба да пише: „Трябва да предпочитаме блясъка на оръжието пред натруфеността на гербовете“. Тогава между гербовете и оръжието предстоеше да избира не само изкуството, но и Франция. Ако днес някой има основание да се бои от „метода“, то е единствено онзи, за когото е неизгодно сравнението на художническите му претенции с действителността.

Разбира се, това е само една от причините за отсъствието или за съвсем незадоволителното присъствие на понятието „метод“ в немарксистическата естетика. Откъсната от останалите, тази причина се оказва дори твърде несъществена. Тя засяга представителите на субективизма. А естетиката, която се е придържала към принципа на художественото отражение, винаги, неотклонно се е застъпвала за една или друга страна на творческия метод. И в това е виждала главното си предназначение. Другояче не може да се обясни патосът на Лесинг, когато критикува метода на Волтер в „Меропа“, нито пък увереността на Белински в поезията — „оракул, който дава отговор на най-мъдрите въпроси, лекар, който преди другите открива общите болки и скърби и с произведенията си ги изцелява“.

Всичко това е на всички ни известно. И все пак теоретиците на реалистическото изкуство преди Енгелс можеха да пишат блестящи съчинения за отделни своеобразности на поезията, умееха да я разграничават от описателството, правеха ненадминати по дълбочината си наблюдения върху особеностите на драмата, но нито един от тях не създаде определение на художествения метод. Малко парадоксално наистина: цялата си теория те отстояваха един художествен метод, а сами се чуждееха от теоретическото определение на понятието „метод“. Защо? Защото избягваха определения за прекрасното, типичното и т. н., с които и досега си служим. Каква е тогава причината? За да си отговорим, трябва да припомним днешните изследвания върху характера на метода в изкуството.

Задачата за определение на художествения метод възникна пред марксистическата естетика и стои още открита с пълната си строгост. Много дискусии бяха посветени на нея. Със сигурност може да се каже, че тя няма да напусне дневния ред и на предстоящите обсъждания. Мнозина започнаха да гледат на нея с досада. За някои тя взе да изглежда дори безпредметна. Но за естетиката и художествената практика тази задача означава нещо много важно, нещо най-основно.

Вредно е да се смята, че като адресираш няколко остроти към „Таймс литерари съплимънт“ ще защитиш теоретически социалистическия реализъм. Може някои да зловикват на съветската дискусия върху реализма, да я изкарват „без марксистически гръбнак“, ала каквито и да бяха недостатъците ѝ, тя извърши изключително полезно дело: подчерта неразработените теоретически въпроси, потикна към разрешението им. Дискусията ни предпазва занапред от неуточненото употребяване на термините „реализъм“, „романтизъм“ и пр. На дискусията се откриха различни гледища, но ни едно от тях не оспори, че на теорията предстои още много работа по уточняването на тези термини, а между тях най-вече на термина „художествен метод“. Истински съкрушителен отговор на зложелателните нападки нашето литературознание дава не чрез честия пукот на полемическата отбрана, а като постепенно, но уверено разкрива естетическото съдържание на социалистическия реализъм. За да може да върши безпрепятствено това, както и да насочва преоценката на художественото наследство, то очевидно се нуждае от теоретически издържано определение на творческия метод. Науката може да си служи с неизвестни, ала никога не бива да остава неизвестно това, което обосновава. А най-същественото за марксистко-ленинската естетика днес е то д. Лесно е да се разбере колко пакостно е намерението на някои да си спестят усилията за изясняване на това понятие.

От какво собствено зависи своеобразието на творческия метод? На др. Тодор Павлов принадлежи заслугата да насочи теоретическите издирвания към обективната предпоставка на това своеобразие. На читателя е добре известно предупреждението на Тодор Павлов да не се смята мирогледа определящ по отношение на метода или обратно. Определяща в случая може да бъде само действителността. Тук трябва да се прибавят няколко думи и за последователността, с която известният наш мислител се бори и до днес против неприемливите опити на някои автори да разглеждат художествения метод било като недозиран примес на светогледа със стила, било като някакъв „лабораторен метод“. Няма защо да се преповтарят и без това известните доводи на автора. Можем направо да се присъединим към основното заключение, което се налага от неговите последни изказвания: художественият (творческият) метод е преди всичко особено познавателно отношение към действителността. Той не само потиква към едно или друго отражение на живота, но и сам на свой ред е отражение на някаква обективна потребност.

Естествено, на пръв поглед този извод не подсказва нищо определено ни на читателите, ни на поетите, опнали „тревожни антени“ в съвремението. Той е толкова далече от римуването на „скалата“ с „мъглата“, колкото формулата на Айнщайн от нашето възприятие на звездните лъчи. Ала в същото време тъкмо от споменатата в него особеност на метода започва невидимият синур между различните творчески методи, който накрая съвсем ярко разделя Йозеф Кафка от Хайнрих Ман, подобно на това както трудно разбираемите знаци на Айнщайн делят сѹеверието от науката. Наистина посоченото теоретическо заключение ще има тепърва да се дообосновава и развива. И в това няма нищо обезкуражаващо. Готованството не е било нивга спътник на творчеството.

Най-голямото затруднение на теорията е да открие онази обективна потребност, която определя особеностите на художествения метод. Това е следващата крачка и при нея предишното заключение става недостатъчно. Да се задоволиш с верния извод, че особеностите на художествения метод зависят от действителността, ще е все едно да приемеш за достатъчно твърдението: „Снеговалежите се определят от единството и взаимната обусловеност на обективните явления“. Всяка обща истина леко се превръща в заблуда, ако не се държи по-нататък сметка за своеобразностите на нейната конкретизация.

В това отношение нашите обсъждания ни изненадват с не малко разочарования. Така например стана почти всепризнато да се казва, че предметът на художественото отражение определя спецификата на творческия метод. Авторите не са единни, когато трябва да посочат своеобразния предмет на изкуството, ала мнозина от тях се сходят в убеждението си, че ще отстоят последователно марксистическите позиции, ако прекроят, видоизменят и пригледят към изкуството известното изказване на Енгелс за научния метод. Какво се получава се вижда да речем от статията на Юрий Боров „За природата на художествения метод“, поместена в кн. 4, 1957 г. на списание „Вопросы литературы“. Основното твърдение на автора е, че „художественият метод е аналог на предмета на изкуството“ или още по-ясно — че „предметът на изкуството определя художествения метод“. Като се придържа към това схващане, авторът съставя една твърде категорична формула.

Според Боров специфичен предмет на изкуството са естетическите качества на действителността. Дали е основателно това твърдение е въпрос, който засега може и да се подмине. По-важно е друго. Боров с право не пропуска да подчертае, че този предмет е исторически изменчив. „Измененията на предмета на изкуството зависят от изменението на характера на обществената практика и от развитието на самата действителност“. Така тезата стига завършека си: обществената практика изменя предмета на художественото отражение, а предметът — творческия метод. Най-същественото е да се обяви предметът на отражение за „жизнена основа“ на метода. Боров

иска да се обясняват измененията в творческия метод или появата на нов с промените, настъпили в предмета на изкуството (срв. стр. 59—61).

Съпоставена с художествените факти, тази обща формула предизвиква смущение, особено ако се допусне, че методът на писателя се определя от непосредствения му предмет на отражение. Достатъчно е да си представим как би се чувствувал литературният критик, ако трябва по подобен начин да охарактеризира метода на Загорчинов в „Ивайло“. Първата трудност, която ще се изпречи, е въпросът: Какъв е предметът на отражение? Ако приемем най-близкото до ума, — че предмет на отражение са човешките отношения и преживяване по време на Ивайловия бунт (респ. естетическите качества на тогавашната действителност) и ако се съобразим с формулата на Боров, ще се лутаме дълго да открием причината за различието на творческия метод на Загорчинов от метода на средновековната литература. Другата възможност пък — да предположим, че предмет на отражение и в този случай е нашата съвременност, би създала такава бърканица, че е по-добре своевременно да я изоставим. Наистина много често в историческата белетристика, особено в нереалистичната, се натъкваме на безконтролно примесване на опознатите елементи от миналото със сегашното, но когато се говори за определението на художествения метод и когато един така трудно разграничим предмет се приеме за „жизнена основа“ — объркването е неизбежно. Преди всичко става невъзможно да се отговори защо изобщо е допустимо подобно смесване на отразяваните епохи и как така методът остава пасивно-безучастен, нещо повече — зависим от него.

На тези разсъждения застъпниците на гносеологистическото определение на художествения метод (т. е. авторите, които се придържат към гледището, че своеобразието на метода трябва да се определи главно чрез предмета на отражение) биха могли да се противопоставят по следния начин: ние — ще ни кажат — нямаме предвид непосредствения предмет на отражение. Напразно давате примера със Загорчинов. Неговият метод се определя от основния предмет на художественото отражение в наше време, сиреч — съвременната действителност, независимо, че в произведението се опознава предишна епоха. Подобно възражение заслужава най-сериозно внимание, само че то с нищо не подпомага авторите, предоставили естетическото определение на гносеологията. По силата на каква логика предметът на отражение ще определя своеобразието на метода, дори когато . . . не е всъщност предмет на отражение? Нима чрез неведомите пътища на някаква инерция писателят ще отразява предишната действителност с метода, който е бил пригоден за отразяване на неговата съвременност?

Наистина една по-късна действителност може да подпомогне разгадаването на предходните епохи, но въпросът е дали това валидно за цялото познание диалектическо правило очертава специфичните особености на художествения метод, дали главно чрез отношението между предмета на отражение и художествения образ трябва да се обясняват измененията в метода на изкуството. Според мен от това затруднение може да се излезе само като се изостави спекулацията с понятието „предмет“ и се признае, че художественият метод се определя не толкова от естетическите качества и обществените отношения на отразяваното време, колкото от естетическите потребности на времето, през което се отразява. С други думи своеобразието на метода трябва да се свързва най-напред не с характерите, които се опознават, а с характерите, на които изкуството е задължено да оказва определено въздействие.

И спор няма, че свойствените на всяка отделна наука методи зависят от кръга на изследваните явления. Но за марксиста това е твърде недостатъчно. Основание в известни страни на изучавания свят намираше и механистическият метод на материалистите от 18-то столетие. Неговата поява обаче се обяснява не само с предпоставките му в опознаваните страни на действителността, а и с историческото състояние и по-

требностите на обществото. Марксистът не забравя, че освен закономерностите на отразяваните явления има и друг фактор, който повечето науки не опознават, но който си остава твърде съществен за метода на всяко тяхно изследване: историческата практика — определител и цел на познанието. Щом многостранната човешка практика е цел дори на науките, които не опознават нейните собствени закономерности, защо да не допуснем, че тъкмо тя, някои своеобразни нейни потребности крият обективната причина за художествения метод и за промените в него, без да се търси задължителното посредничество на предмета на отражението?

Разбира се, и Боров говори за ролята на практиката. Какъв смисъл има тогава да се противопоставяме на споменатата му формула? За теорията са най-интересни сложните диалектически преходи, но понякога се налага да се подчертае междата, разделяща отправните точки. Никой марксист не би посмьл да оспорва, че практиката играе определяща роля и по отношение на изкуството, както и на всяка форма на социалното съзнание. Въпросът е дали своеобразностите на художественото творчество и на неговия метод ще се обяснят посредством предмета на отражение (т. е. по гносеологистичен път) или пък ударението ще се постави върху особена та обществена потребност от изкуство, която ще трябва да ни обясни защо, какво и как отразява художникът. Теоретическата отлика между двете гледища е, че докато първото от тях мълком или открито признава изкуството, подобно на науката, „само“ или поне „главно“ за познание, второто — макар да не изключва големите познавателни възможности на художествения образ, търси основата на неговата специфика в различната му от науката обществена цел и функция. Ясно е, че за първото гледище ще е повече от нужно да разграничи изкуство и наука главно по предмета на отражение, да въведе този предмет като почетен гостин и в определението на художествения метод. Според мен второто гледище е значително по-близо до фактите на творчеството. Ала първото, което се споделя и от Юрий Боров, е днес тъй много разпространено, че няма да е грешка да се нарече общоприето.

Тук се намесва пак настойчивият спътник на всяка теоретическа работа — въпросителната. Нали преди малко се присъединихме към извода на др. Павлов, че художественият или творческият¹ метод е познавателно отношение към действителността. Какво тогава ни дели от тезата, която нарекохме гносеологистична?

Разбира се, всяка от съставките на художествения образ е „дошла“ от действителността, е нейно отражение. При това творбата винаги носи някакво познание за живота, а когато е значителна — дълбоко и вярно познание. В този смисъл творческият метод по необходимост е и „аналог“ на отразяваните страни на действителността. Въпросът е обаче дали своеобразието, дали „диференция специфика“ на художественото отражение и на неговия метод трябва да се определи посредством познавателния предмет или пък самите особености на познанието, неговото участие и място в художествения процес, за разлика от предназначението му в науката, се дължат на собствената, обществено обусловена цел и функция на изкуството. Иначе казано спорът е за обективната основа на художествената специфика.

Гносеологистичната теза се препъва не само в историческата белетристика. И при по-близка тематика художникът, колкото и нашироко да е обхванал действителността, все ще постави в центъра определени човешки отношения и преживявания. Първите части от романа на Емилиан Станев „Иван Кондарев“ са изградени така, авторът е подбрал такива отношения между характерите, такива техни преживявания, че дори и да не знаеше националната ни история, дори когато още не е прочел ненапечатаните части на романа, читателят бързо се досеща, че в центъра на повествованието

¹ Някои автори поставят изкуствена граница между понятията „художествен“ и „творчески“ метод. Те обичайно признават „творческият метод“, като нескрито се мъчат да го ограничат в „тъмната стаичка“ на художника, в лабораторията му. Според мен такова разграничение е съвсем неоснователно. Макар да ми се струва, че думата „художествен метод“ повече подхожда на понятието, за чието определение се говори в настоящата статия, съзнателно употребявам и двете думи като равнозначни.

стои голям бъдещ политически конфликт. При това за стила на Емилиян Станев далече не може да се каже, че притежава лаконичността на авторите, които умеят да подбират биографиите на героите си в няколко страници. Напротив, от „Иван Кондарев“ добиваш впечатление, че Емилиян Станев милее за стила на барбизонските живописци, които рисуват на предния план и тревичките, запълват го с подробности, макар да са могли да ги избегнат с няколко небрежни мазки. Това не е натурализъм, защото не измества основното, същественото. Този стил има известни предимства за читателите, като създава лесно доловима обстановка. Защо да се смятат застраховани срещу натурализма само онези, които рисуват цветята без стъбълца и тичинки?

Ала тук става дума за друго. Непестелив към подробностите, Емилиян Станев е подчинил различните преживявания главно на една страна от живота на героите си — узряването им за предстоящата обществена буря. Те се обичат, мразят, изживяват предишни заблуждения и се заразяват от нови, но ни един от тях не напуска кръга на основната тема — колизията, която ще вземе връх в следващите части. Художественото творчество не се лишава в никакъв случай от подобен подбор на явленията и фактите от действителността. Отнася ли се той към съставките на творческия метод и от какво се обуславя?

Разбира се, подборът се извършва благодарение и на това, че в различна връзка изпъкват ту едни, ту други страни на живота. И все пак самите обективни процеси не могат да „нахлуят“ в творчеството, без да бъдат подложени на известен подбор от някакъв критерий. Не творческо пресъздаване, а механическо копиране на действителността би се получило, ако самите естетически качества определяха направо мястото си в художествения образ. За да избегне подобна крайност, Юрий Боров и други представители на същата теза пускат в ход най-„ефикасното“ средство — зачеркват подбора на отразяваните явления от специфичните съставки на художествения метод. Ето какво пише авторът:

„Предметът на изкуството е жизнената основа на неговия художествен метод. Художественият метод е резултат на активното, творческо отражение на предмета на изкуството, възприеман през призмата на общия философско-политически светоглед на художника. С други думи художественият метод повтаря тези особености на предмета на изкуството, които се виждат през призмата на дадения светоглед, т.е. тези особености, които са се включили (вошли) в качеството на най-съществени моменти в съдържанието на изкуството.

Съвкупността на споменатите по-горе обстоятелства предизвиква многообразието на художествените методи, предизвиква съществуването на различни методи в една и съща епоха“ (стр. 61, разр. м).

В цитирания пасаж има несъобразност, твърде досадна за теоретически труд. Излиза, че „художественият метод повтаря. . . тези особености, които са се включили (вошли). . . в съдържанието на изкуството“. Като че ли художественият метод не е основно средство в творческия процес, а резултат от него; сякаш в „първата си редакция“ художественото съдържание не се е нуждало от специфичния творчески метод. Но тази несъобразност е по-малката беда. Юрий Боров всъщност изземва от творческия метод най-важното му право — да подбира явленията, които отразява — и по такъв начин го превръща в роб на светогледа. Вместо активно отношение към действителността, творческият метод се префасонира в технически придатък, който отшлифова, а комай и по-лошо — „повтаря тези особености на предмета на изкуството, които се виждат през призмата на дадения светоглед“. По такъв начин подборът на реалните факти се отчислява от специфичните съставки на художествения метод, за да се превърне изцяло в актива на светогледа.

Понятието „творчески метод“ е оправдано в изкуството само ако в него се влага по-широк смисъл, ако не се свежда до техническите похвати или до „повторението“

на предначертаните наблюдения. Иначе той ще се претопи или в светогледа, или в стила. Непосредственият предмет на отражение естествено оказва известно влияние на творческия метод, но от предмета не бива на никаква цена да се съди за метода на писателя. Всеизвестно е, че съветската действителност е била непосредствен предмет на отражение не само за Феодор Гладков, но и за Пантелеймон Романов. Едва ли някой ще се окуражи да уеднаквява техния метод. Освен това творческия метод е значително по-постоянен от непосредствения предмет на отражение. Писателят може да прескача от епоха в епоха, да подхваща било интимно-психологически, било политически въпроси, да се насочва ту към градска, ту към селска тематика, ала когато заговорим за художествения му метод ще подразбираме неговото цялостно художествено отношение към действителността, изразено в активния подбор на обективните факти и в предпочетения начин на пресъздаването им. В този смисъл творческия метод е сроден и със светогледа, и със стила, без да е нито едното, нито другото. Той е особеният принцип на художествено отражение, от който се ръководи писателят. Кое е определящото за особения принцип на отражение? Светогледът? Разбира се, не. Светогледът се намесва винаги в творчеството, в състояние е да стимулира или да спъне писателя, но не може „сам по себе си“ да бъде причина за художественото отношение към действителността, а още по-малко за своеобразието на художественото познание. Предметът? Вече се спомена, че самият подбор на предмета трябва да се включи в понятието „художествен метод“, че за един и същ обект могат да се създадат различни произведения по съвсем различен художествен принцип. Тогава и двете заедно? От съчетанието на предмета и светогледа няма да се получи никакво художествено отражение на действителността. Но ако тук присъствува и талантът? Дали той няма да внесе третото, което ще завърши художественото усвояване на действителността? В недавна състоялата се дискусия с чешките литератори един от нашите автори застъпи подобно гледище. Ала ние няма защо да се присъединяваме към позатихналия, но неприключил спор. По-скоро да се попитаме: не може ли да се забележи и друга потребност, която да е жизнената основа на художествения метод? Или трябва да се задоволим с триадата: светоглед + предмет на отражение + талант? Отговорът на този въпрос не ще е приумица, а належаща потребност на литературознанието.

Определението на художествения метод предполага да се анализира сложната познавателна специфика на изкуството и в същото време да се открие нейната обективна обществена основа. Тъкмо поради туй, когато естетите, които се доближаваха до марксизма, правеха догадки относно бъдещото определение, се чувствуваха длъжни да съпоставят науката и изкуството не само в гносеологическо, но и в социално отношение. (Особено ярко проличава това в забележителната статия на Добролюбов „Тъмното царство“). Но и тъкмо поради туй домарксовите естети отбягваха определението на художествения метод. Цялостното разкриване на познавателното своеобразие на изкуството и особено на неговите социално-исторически предпоставки бе непосилно за тях.

2

Теорията се причислява не „към“, а „около“ изящното творчество. Ведно с нея кръжат и литератори, които с охота биха се отървали от неудобното ѝ съседство. За оправдание те пускат в обръщение един изтъркан от употреба аргумент: теорията не почитала фактите. Вярно е, че теоретическите изследвания са най-често равнодушни към споровете за рождените дати на поетите, но би било несправедливо да не се забележава, че теоретичното мислене търси винаги опората на онези дребни, понякога дори незабележими факти, които са мозаичните зрънца на художествения образ. Случва се споровете около своеобразието на изкуството да се поблазнят и от формулите, които силогистиката позволява да се съставят и от неверни предпоставки. Но истин-

ската цел на теорията е била винаги да проникне чрез най-елементарния факт на естетическото общуване между хората до същината на творчеството. В този смисъл не прави изключение миналата, няма да прави изключение и бъдещата дискусия около определения на художествения метод. . .

Никоя друга форма на общественото съзнание не може да обхване така дълбоко и трайно цялостното светоотношение на човека, както постига това изкуството. Животът е по-силен от всяка представа за него. И все пак понякога се обръщаме към живота с поглед, който преди това е привикнал да разпознава силуетите на нещата с помощта на изкуството. Пример за това може да ни бъде и едно стихотворение от Александър Геров.

В самотата човек най-много доскучава на себе си. Срещу самотата дори лекомислието е полезно оръжие. Но има и по-удобно средство — да се мъчиш да вникнеш в тайната на тези, които стоят „на пейката до теб“.

Те не са ни млади, ни любими.
Вижда се — съпруга и съпруг.
Но една голяма тайна имат:
чувстват, че седят един до друг.

Достатъчно ли е собственото ти въображение, за да прекъснеш мислите на „двамата до тебе“, да ги заставиш да ти разкрият своята тайна? Или вече някой ти е подшушнал за нея?

Като нарисувани от Бешков
те седят на пейката сега.
Аз, и аз тъй искам да усещам
времето, живота и света!

. . .Самото изкуство се е превърнало в съставка на „времето, живота и света“. То прониква дълбоко в светоусещането ти — става „и твое“ отношение към света, дори „мярка“ за времето и живота („Като нарисувани от Бешков. . .“). Разбира се, човек би могъл и с помощта на заученото от дебелите учебници по психология да се помъчи да „вникне“ в чувствата на случайните си съседи от градинската пейка. Но заученото няма да достигне, за да изживее той емоционално „тяхната тайна“, да предусети за миг очарованието на суровата им близост. От всички средства, които безстрастният Левиатан — обществото — е предоставил на хората, единствено изкуството помага да се преосмисли живота чрез неговото „повторно“ преживяване. И в това е силата на изкуството. Спрямо нея никоя друга форма на социалното съзнание не му съперничи. Изразено с езика на теорията, това означава, че особената обществена цел на изкуството е да усъвършенствува цялостно човешкото светоотношение, като проникне от непосредственото усещане на света до най-съкровениите въпроси на светогледа. Художественият образ е и „разпознаване“ на действителността, и начин да се остави човек „насаме със себе си“, да изпита непринудена наслада, и подтик за определено социално поведение. Нито без едното, нито без другото е възможно изкуството. И от тази истина — подкрепена с хиляди най-елементарни факти на художественото въздействие — трябва да започне теоретическото изследване.

Обществената цел на изкуството е израз и на историческата необходимост от него. Тя го разграничава от науката, религията, политиката и морала, но в същото време го сродява с тях. Колкото по-голям дял от живота на цивилизования човек запълва изкуството, толкова повече то се намесва в проблематиката и на останалите форми на общественото съзнание. От друга страна, науката, религията, политиката и морала се възползват широко от предимствата на изкуството, за да намерят по-близък досег с мислите и чувствата на хората. Да са различни и да се преплитат една с друга — това е диалектически израз на обективната нужда от общественото възпитание

на човека. Породено от тази нужда, изкуството става най-„интимния“ проводник на човешките убеждения и предубеждения.

Веднъж чуждестранна студентка ни разказваше за „корените“ на религиозното си чувство. Тя никога не чувала за картезианските доказателства за съществуването на бога, пък и не би им повярвала. Тя приемаше евангелието за изящна литература със своеволности на фантазията. Тя не вярваше в седемдневното сътворяване на света, ала казваше: „За мен религията е вътрешна необходимост. Аз обичам да се заседявам в оцветения полумрак на църквата, да слушам божествените мелодии на органа, да чувствавам край себе си хора, които пеят фалшиво, но искрено се мъчат да прогонят дневните си грижи. Като че ли ставам по-добра“... .

Респектът към религията бе вдъхнат всъщност от изкуството. И какво ли би представлявала религията без тайнствените легенди на Изтока, без студените форми на готиката, без зографисаните стени, без притчите, без тъжните или тържествени мелодии, без примамките на риторичното изкуство? — Суха догма, която надали би развълнувала някого. Многовековната религиозна повинност на изкуството е признак както на въздействената му сила, тъй и на преходната му социална слабост. Доставящо естетическа наслада на хората, художественото творчество според историческата повеля е могло да бъде както потик към свободата им, тъй и средство за духовното им подчинение. За да се осмисли теоретически това, няма да помогне „предметът на отражение“, защото самият му подбор зависи от конкретното съдържание, с което историята запълва особена цел на изкуството.

Непосредственият контакт на художествената литература с читателя се осъществява по пътя на естетическата наслада, а тя на свой ред е немислима без нагледно-индивидуализирания характер на образа. Намират се пазванти в теорията, които се настройват кавгаджийски при споменаването на думата „наслада“. Да не би да се предадат позициите на научната естетика! Те не проумяват, че могат да предадат позициите на изкуството. Естетическата наслада е един от безусловните признаци на художествения образ. Марксистическата теория се противопоставя на идеалистическата не като отказва да включи насладата между най-основните специфични белези на творчеството, а с нещо друго: като доказва, че естетическата наслада е основно средство, но не и цел на създадения вече художествен образ. Теорията не може да не държи сметка дори за това, че читателят търси художествените творби най-често не заради целта, преследвана от тях, а поради специфичното им средство. Непредвзетият читател не пресяга към стихосбирките за да „повиши обществената си съзнателност“, а за да изпита наслада от прочита им. И въпреки туй, а по-точно е да се каже — тъкмо поради туй особена обществена цел на поезията е да направи следващата крачка — да остави следи върху най-интимните преживявания на човека. Естетическата наслада, която изкуството предизвиква, проправя партината за катарзиса („пречистването на душата“), ако се възползуваме от термина на античната естетика. Така в своята цялост художественият образ става потайният застъпник на разните обществени вкусове и въздействия пред най-интимните мисли на човека.

Ванслов, Боров и други автори са на мнение, че своеобразието на художественото творчество и на неговия метод идват от естетическите качества на действителността. Трябва веднага да се отбележи, че нито без съществуването на индивидуалното в живота, нито пък без естетическите качества на действителността (ако приемем така да назоваваме прекрасното, трагичното, комичното и пр.), би било възможно създаването на художествен образ. Но да се закрепостява художествената специфика към този предмет, да се смята той за неин източник ще рече да се стесни неоправдано обществената цел на изкуството. Отразяването на естетическите качества е при изкуството подчинен момент за постигане на специфичното му въздействие. Най-очевидното доказателство за това е, че художественият образ в никакъв случай не определя какво е прекрасното или комичното, а се стреми да го поднесе с оглед на известно внушение върху

читателя. Ето защо е крайно неприемлив възгледът, че естетическите качества на действителността били „жизнената основа“ на художествения метод. „Жизнената основа“ може да бъде само онази своеобразна обществено определена цел на творчеството, която пронизва и средствата, и познавателните особености на образите му.

Що се отнася до средствата на художествената литература тутакси може да се изтъкне, че те зависят почти изцяло от преследваното въздействие върху публиката. Бертолт Брехт например не е възнамерявал да пригажда стила на е п и ч е с к а т а си драматургия към Средновековието или Тридесетгодишната война, въпреки че от тях е почерпил познавателния материал на някои свои пиеси. Но за сметка на това пък той се съобразява напълно с изискванията пред с ъ в р е м е н н а т а драма, чието определение („съвременна“) се свързва не с предмета на отражението, а с адреса на въздействието. Наистина художественият детайл трябва да напомня за епохата на действието, ала и това „напомняне“ се прави в мярка и в насока, които са изцяло зависими от целта на въздействието.

Въпросът за особеностите на художественото познание е малко по-сложен. Той се затруднява главно от това, че макар целта на въздействието да е винаги исторически определена, посредством художественото отражение на действителността се постигат образи, надживяващи първоначалното си предназначение или поне разчупващи историческите му рамки. Художественият, творческият метод е в много близка връзка с познавателните особености на изкуството. Налага се макар и бегло да засегнем този въпрос в реда на настоящите теоретически бележки.

3

Който вземе под внимание, че целта на изкуството (респ. на художествената литература) не е просто да доставя наслада, а чрез естетическата наслада да усъвършенствува цялостното човешко светоотношение, неизбежно трябва да приеме познавателния характер на образите. Не става дума просто за подражаване на действителността. И при най-елементарната наслада се наблюдава някакво подражаване или далечно наподобяване на света, доколкото прекрасното, трагичното, възвишеното и пр. имат определени обективни предпоставки. Целта на изкуството предполага да се вникне много по-дълбоко в същината на човешкия живот, предполага търсенето на истината. Авторите, които си затварят очите пред този факт, се оправдават обикновено с липсата на преки знания, която не пречи на образите да бъдат художествени. Порокът на подобни съждения е пълното уеднаквяване на „преките знания“, характерни за науката, с познанието в широкия смисъл на думата. Белетристът може да заимствува знания направо от науката, но те „сами по себе си“ няма да са специфични за литературата. Своеобразни те ще бъдат доколкото са „прилегнали“ към останалите съставки на творбата. А в нея без затруднение ще се открият условности, случайности, алегии, метафори и т. н., които подпомагат „разгадаването“ на живота, при все че не са преки и категорични като знанията, дошли по научен път. За определението на творческия метод е нужно да се види к а к в о, к а к и з а щ о се отразява от художествената литература.

На първото запитване отговорът е подготвен още от няколко години, а проявим ли придиричност, ще го датираме по дисертацията на Чернишевски или двадесет столетия преди това — по естетиката на стагирците. Изкуството, а особено литературата отразява г л а в н о ч о в е к а. Тази истина, предусетена още у Аристотел, се преповтаря днес охотно и съвсем не безполезно. Нека си припомним дискусиата за белетристиката на трудова тема, която поде и в духа на традицията недовърши в. „Литературен фронт“. Главното сражение срещу схематичната, „производствената“ литература се изнесе тъкмо под знаменателя на тази истина. Бедата е само в това, че вместо към уточняването ѝ, някои автори предпочетоха да „улеснят“ естетиката, като я тикнат към абсолютизирането, а то ще рече — вулгаризирането ѝ.

Уточнението на предмета на художественото творчество трябва да започне според мен с разтълкуването на факта, че не всичко у човека, а определени страни от неговото поведение са били предпочитани от писателите. Тези страни се отнасят предимно към нравствено-психическите, в нередки случаи към политическите прояви на личността, а особено много към нейните интимно-емоционални преживявания. Дали това беше недостатък в досоциалистическата литература? Естествено в известен смисъл, доколкото не винаги успяваше да открие същинските връзки на личността с обществената среда, предишната литература допускаше известни увлечения. Но да се вижда в споменатите нейни предпочитания само негативното, ще е съвсем вредно.

Рисковано е да се преграждат интересите на художествената литература, а още повече на литературата в социалистическото общество към който и да е факт от обществения живот. От сферата на производството до най-„духовните“ чувства може да се разпростре подборът на писателя, съобразен с неговия светоглед и преди всичко с особеното предназначение на творчеството му. Ала непосредственото въздействие върху човешкото светоотношение задължава всичко опознато да бъде пречупено през призмата на онези чувства и възгледи, които литературата е в състояние да затрогне у своите читатели.

Предимствата на явленията са същевременно причина и за ограничаването им. Изключително важното предимство на художественото творчество да прониква чрез естетическата наслада до най-съкровени чувства и мисли на читателя предполага и известно ограничаване на неговите възпитателни възможности. Художествената наслада се е превърнала в средство за постигане на обществено полезни цели (усъвършенствуване на човешкото светоотношение), но изкуството би загубило своята самостоятелност, ако предпочетеше утилитарния път за въздействие върху човека. Само производството и някои битови отношения могат да удовлетворяват непосредствените материално-физиологически потребности. Като не се осланя пряко на тях, художественото творчество спечелва своята относителна самостоятелност, ала загубва възможността да възпитава у човека трудовите, организационните или битовите навици (трябва да се прави разлика между трудовите навици, чието възпитание е непосилно за изкуството и отношението към труда, чиято емоционална и интелектуална страна е не само достъпна на художественото въздействие, но е и първа грижа на социалистическия реализъм). Това не е никаква беда за изкуството и тези, които се опитват да „поправят“ положението, обикновено навреждат тъкмо на обществената сила на художественото въздействие. Резултатите от досега с художествената литература могат дори да се „материализират“ косвено, чрез последователно поведение на читателя. Не е съчинен оня епизод у ранния Еренбург („Ден втори“), когато след разговора между предварително застарялия студент и невежия почитател на водката, след припомнането на алегорията у Достоевски за нуждата от „завъртане на лоста в обратна посока“ идва злосторничеството — отчуждението от хората Толя завъртва в обратна посока лоста, но не мисленния, изместващ „съдбата“, а истинския, погълнал труда и ентусиазма на много хора. У Еренбург може би се съдържа намек за неразумната сила на ейдетичните (натрапничавите) образи, съчетан с тогавашния приповдигнат стил. Ала все пак, следвайки своеобразния си път на въздействие върху читателя, художествената литература може да „контролира“ в известен, ограничен смисъл (косвено) дори поведението му в производството. Но това става именно косвено и е възможно само ако художественият образ преследва не трудово-материален или дидактичен ефект, а интимно емоционално въздействие.

Като имаме предвид това, лесно ще си обясним защо, независимо от увлеченията си, досоциалистическата литература беше вярна на художествените си задачи, когато се мъчеше да отразява обществената действителност не просто в хронологията на забелязаните от историята събития, а като се опитваше да ги проектира върху екрана на интимното човешко емоционално и интелектуално отношение към тях. Това може да се обясни само с особената обществена цел на изкуството и с необходимите средства за осъществяването ѝ — непосредственото усъвършенствуване на човешкото светоотношение.

Социалистическо-реалистическата литература, свързана с единствено научния светоглед, притежава в сравнение с предшественицата си значително повече облекчения да обхване и разтълкува големите исторически събития. Но и за нея остана задължението да поставя в първия фокус на читателя оня кръг от проблеми, който засяга най-пряко интимното (в най-широкия смисъл на тази дума) отношение на човека към света. Навярно думата „интимно“ не е сполучливо подбрана, защото в очите на някои тя е тъкмо обратното на социално значимото. Не зная как другояче това би трябвало да се нарече, ала факт е, че и когато обхваща най-значителните, най-епохалните събития, художествената литература се стреми да ги опознае чрез емоционално-интелектуалните, нравствените въпроси, които те пораждат. Политиката заема голям относителен дял от вниманието на писателя, но предимно от една своя страна — като човешки възгледи и чувства. Когато „вкусва“ революцията, литературата започва не от противоречието между общественния характер на производството и частния начин на присвояване, а от психическите метаморфози. Тях тя сменя в Кожух и Чапаев, в Мелехов, в Щор, Давидов и Нягулов. Чрез психологическата „анамнеза“ на революцията социалистическата литература стига до нейната същност. Не само в белетристиката, но и в драматургията където всички предоставят предно място на действието, не би могло да се обхване историческото събитие просто в неговите закономерности, ако те не бяха преосмислени чрез нравствено-психологическите въпроси на времето. Ако действието подсказва спецификата на драмата, то характерите говорят за нейната жизнена основа, тъй като чрез тях се подхващат нравствено-психологическите проблеми, с които литературата цели да „обезпокои“ читателя или зрителя, да повлияе на личното му, „интимно“ отношение към света. Без характери като Любов Яровая, които в своята неповторимост носят проблемите за нравствено-емоционалното отношение към революцията, драмата може би щеше да донесе полък от натъжения въздух на времето, но нямаше да постигне специфичното художествено въздействие. Т. е. нямаше да бъде драма, а драматизирана публицистика. Тази връзка между особената обществена цел на художествената литература и подбора на проблемите, чрез които ще се предаде историческото събитие, има много съществено значение за творческата практика.

Преди две години (кн. 10, 1956 г. на сп. „Театър“) Лозан Стрелков публикува пиесата „Незабравими дни“. Споменът за първата пиеса на драматурга ме накара да се надявам, че ще прочета интересна творба за Деветосептемврийското въстание. Но това само усили разочарованието ми. Действието е изпъстрено от гърмежи, от внезапни арести, вмъкната е дори сцена на Орловия мост в очакване на танкове. Драматургът говори за събития, скъпи на читателя. Въпреки това, а навярно тъкмо затова, очакванията за художествените достойнства на творбата са значително по-големи от непосредственото впечатление. Струва ми се, че основната причина се корени в илюстративния подход на автора към такова необхватно историческо явление като началото на нашата социалистическа революция. Дано във варианта, който ще видим на сцената на Народния театър, да е иначе, но в публикуваната пиеса нравствените преживявания и политическите чувства на героите са дадени външно, набелязани са публицистично, без специфичната за творчеството проблемност. Читателят е почти освободен от догадки и размишления. Той очаква да види как ще му се представи това, което вече знае. Няма я тревогата от бъдещото разрешение на нравствената колизия, която го обзема в „Разлом“ или „Любов Яровая“. Поведението на Есев или Ирина е пресъздадено твърде външно, за да може да събуди някакъв дълбоко вълнуващ въпрос за сърцето и ума. Черно-бялото копие на радостта и страха, на надеждите и съмненията, които носеха незабравимите септемврийски дни, се оказва бледо и недостатъчно. Изкуството е бедно, когато се стреми да илюстрира големите житейски събития. Но то става откритие и откровение, когато подхваща въпросите, които ще привлекат интимното участие на читателя и зрителя към повторното, наново осмислено преживяване на незабравените и не-

забравими събития. В това се заключава новаторският подбор като съставка на творческия метод.

Неволно се преплетоха две страни на метода, които старателното теоретическо изследване обикновено разграничава — темата и подхода към темата. Ала ако за науката е полезно подобно разграничение, при изкуството и художествената критика то е признак на слабост, макар да е станало вече привычка на критиците. Та малко ли незначителни творби бяха снизходително вписвани сред постиженията само защото подхващали, както казваха, „значителна тема“. Темата се уеднаквяваше с кръга от обществени явления, които писателят наблюдава. Тя получаваше отделна оценка и по правилата на аритметичното събиране и делене влияеше върху критичната оценка на художествения подход към действителността.

Умението на писателя да пречупва най-съществените въпроси на социалния живот през най-интимните тревоги на човешкото светоотношение, способността да определя големите исторически сътресения по тяхната нравствено-психическа „детонация“ е едновременно и своеобразен тематичен „обсег“, и специфичен подход за художественото творчество. Темата и подходът към темата не могат да бъдат разглеждани и оценявани поотделно по простата причина, че в художествения образ надделяват не решенията, а проблемите, че художникът започва своеобразната си творческа дейност с откриването и „формулирането“ на въпросите, засягащи „сърцето и ума“ на читателя.

Най-голямото изкушение за теорията е да подкрепя изводите си с безспорните художествени постижения. Ала понякога първите плахи стъпки на писателя, оспорваните му успехи са също така примамващ пример. Макар теорията да поставя все още многотоцие след въпроса за предмета на художественото отражение, творческата практика дори на някои съвсем „необиграни“ автори налучква правилното решение. Имам предвид малката книга „Вълнения“ на младия и досега поне на мен неизвестен автор Тодор Монов. Съзнателно удължих уговорката преди примера, защото съм далече от намерението да отреждам особено място на книгата. Тъкмо защото е скромен успех на начеващ писател, сборникът от разкази „Вълнения“ привлича вниманието с подбора на проблемите с — така да се каже — тематичния подход.

Авторът е заживял с всекидневието на строежа. Това никой не би могъл да оспори. Но когато затворите книгата, напразно ще търсите в паметта си следите от напрегнатите графици, от настойчивия звън на телефона в кабинета на отговорните другари, от припряните производственици, от самоуспокоилия се ръководител. А все пак — и вие заживявате с трудовото всекидневие. То идва до вас с тъгата на бай Васил, с грубоватата свенливост на Първан, с малкото приключение на Нина. Авторът не се е мъчил да илюстрира делничния ден на строежа. Той е искал да го открие. Да го открие чрез нравствените и психическите проблеми, които го запълват. Не бих казал, че старанията на Монов са достатъчни. Но — забелязват се и това е много обнадеждаващо. При науката може едва след поставянето на темата да се умува върху методите на нейното разработване. В изкуството самото търсене на темата е вече метод. При това — художествен метод, доколкото е съобразено с особената обществена цел на изкуството.

4

„Защо“, „какво“ и „как“ отразява изкуството? По първите два въпроса бяха споделени няколко откъслечни мисли. Определението на творческия метод зависи особено много от изчерпателния им отговор. За съжаление негов заместител са все още предположенията. Но това не е причина да отбегнем третия въпрос около художественото познание.

В „Неделен разказ“ Богомил Райнов описва по малко маниерен начин раждането на... самия разказ. Ако се наложи да се степенуват сполуките на писателя в новата му книга, „Неделен разказ“ според мен не би достигнал и сравнителната степен.

Изграден върху известния трик на умните писатели да занимават читателя със собствените си изживявания, за да не им доскучаят героите, разказът представлява теоретически интерес преди всичко като есе върху творческата психология. Така читателят става свидетел на трудния път, по който се избистря сюжетът, на изнамирането на прототипа и на последвалия го отказ от подробностите в поведението му. Историята е известна, дори като че ли „поизносена“ в днешната белетристика: пияни американци се сбиват за момиче и извършват убийство. . . . Ала тая позната историйка, както и всяка подобна на нея, преди да стане художествен факт, минава през дългия, мъчителен процес, който ни подсказва „как“ изкуството отразява действителността.

Ето — Андре е разказал приключението си „с любовницата му, танцовачката“. Тъкмо когато намислили да се женят „трима типове го грабват от улицата с кола, закарват го нейде и му казват горе-долу следното:

— Ти знаеш ли глупако, колко пари сме потрошили, за да снабдим твоята Жулиета с тоалети? Колко тичане е паднало, за да я настаним в операта? И сега, когато чакаме да дойде някой да плати разноските, ти внезапно се намираш с нечистата си мутра, да правиш идилии. Ако само още веднъж се доближиш до момичето, тутакси ще се намериш в Сена с половин кило олово в дреболиите.

Подир туй му стоварили един предупредителен бой и го пуснали. . . .“

Писателят вече з н а е историята, както вече е чул и за поразията на американците. Но. . . „драмата, собствено, почваше от тук нататък, и в нея имаше много недоизяснени места“. Какво „недоизяснено“ намира изкуството в интересните случки, станали в живота? Какво „повече“ иска да прави с тях писателят?

Всеки подобен въпрос не само очаква два отговора; той предполага две теории. Едната засяга индивидуалната проява на общите психически закономерности. Другата търси вътрешните, структурните закономерности на изкуството. И тя е по-близо до определението на метода.

Разбира се, най-първата задача на художника е да изтръгне от житейската случка нравствено-емоционалния проблем, който ще бъде отправен към сърцето и ума на читателя. Следващата стъпка е обаче не по-малко важна; тя има пряко значение за метода и е същинското средоточие на художественото познание. Със следващата стъпка писателят трябва да премине напълно прага от правдоподобие (външното наподобяване на света) към своеобразната художествена истина. Как?

Богомил Райнов разказва: „Още като ги видях тия тримата, разбрах, че това са моите американци. Ония от историята в Барбизон, които все не успях да си представя ясно. . . .“ „Моите американци от историята в Барбизон“ и то — открити в нечистото кафене на широкия булевард към Клиши. . . .

Още на първите мислители, които са дръзвали да надникват в „тайната“ на поетическото съчинение, е правила впечатление волността, с която поетите пренасят качества на нещата, „примесват“ ги, за да ги излеят в нова форма. Писателят видял тримата и веднага „познал“ в тях „своите“ герои и то — тъкмо героите, които. . . „не успявал да си представи ясно“. Това е действителен парадокс, ала от онези, които Дидро използваше като предвестници на истината. Психологът сигурно също „открива свои „отнапред познати“ между непознатите, както откривателят Пастьор е разпознавал бъдещите си пациенти между болните. Но в такива случаи индивидът съответствува на научното определение, както градинското цвете на ботаническото му описание. А ето че писателят дири прототиповете си, за да ги превърне в живи представи, видоизменяни според нещо друго. Какво? Какво е накарало разказвачът „да смени главата“ на първоначалния си прототип с главата на Кларк Гейбъл или по-вярно — с главата на следващия срещнат американец? Наистина „Майк можеше да има глава на Кларк Гейбъл и да си бъде все същия Майк“. Но защо все пак авторът предпочита да „лиши“ първия си прототип от кафенето по пътя за Клиши от собствената му глава?

Всъщност всяка промяна на бележите трябва да се тълкува само с оглед на образа, който се създава. Съображенията за „префасонирането“ на модела са следователно толкова своеобразни, колкото и отделната творба. Може би и повече, понеже се отнасят до отделни компоненти на творбата. Ала за определението на художествения метод е нужно да се знае не конкретната подбуда за видоизменянето на прототипа, а принципа, който оправдава това.

В художествения образ правдоподобие (външното наподобяване на живота) се преобразува в истина чрез отражението по вероятност. Желателно е характеристиките в литературната творба да наподобяват поведението на действителните хора. Задължително е постъпките им да бъдат истинни по вероятност. И съвременният зрител може да прости на великия драматург, че застава „духът“ на убития датски крал да проговори. Той не може да приеме онези постъпки на героя, които биха наподобявали действителността, но не биха излезли от неговата вътрешна логика. В литературознанието се говори често и по различни поводи за „вътрешната логика на характеристиките“. Това не е случайно, тъй като чрез нея се узнава най-лесно художествената истина по вероятност. Но защо „по вероятност“?

За да постигне „интимен“ (непосредствен) контакт с читателя, художественото творчество трябва да разполага с неограничена възможност за изобразяване. Писателят се разпростира от най-обикновените постъпки на човека до приказните пътища, достъпни единствено на въображението. Това не е произвол, а нужда. То е подчинено на особената обществена цел на изкуството. Новалис и Беранже са възприемали толкова различно, а са се стремяли към едно — да докоснат по своему светотношението на човека. И двамата са претендирали за истината, макар единият да я търсел в лъжовния свят на мечтите, а другият — там, където можело да се открие. Но заблудата съпровожда и търсенията на науката. Особеното е, че и истината, и заблудата в изкуството са съобразени с неговата специфична обществена цел и поради това са разчупили рамките на научното съждение.

Както отдавна е отбелязано в естетиката, изкуството избягва доказателствата. То се стреми да онагледява истината, да я покаже. Защо е така се обяснява лесно със собствената цел на изкуството. Но лишено от доказателства, от „автентичен“ материал, художественото творчество няма друго средство да съхрани истината, освен да прибегне към използването на вероятността. Вероятно е такова явление, което би трябвало да стане по необходимост, ако се биха появили определени условия. В последния стих поетесата се запитва дали смелият летец, когато се зарее в космоса, преодолял земното притегляне, ще може да устои на притеглянето на любимото сърце. Премълчан е отговорът, но е казана истината. До където и да стигне, човекът няма да загуби трепетите на сърцето си. . . Дори опитът да бъде преповторена тази истина, я вече огрубява, отнема ѝ художествената заразителност. А какво ли би било, ако трябваше да се подлага на доказване?! За поезията тя ще се запази чрез вероятността — убедителна, а пестелива на доказателства. Вероятността ще ни е още повече нужна, за да поведем свойски разговор с героите на романа или драмата. Това, което ще наречем „вътрешна логика“, представлява именно преценка дали една или друга тяхна постъпка става по необходимост при създадените обстоятелства или пък е плод на авторовата принуда.

Художественото отражение по вероятност дава неограничена възможност за пресъздаване на житейската истина. Писателят добива правото както да видоизменя ситуациите и прототиповете от действителността, така и да измисля несъществуващи, без да наруши истинността на образите си. В реалистичното творчество се предпочита наподобяването на действителността, защото чрез него истината достига най-пряко до читателя. Но и при най-усърдното наподобяване на реалните случки и характери, не може да се избегне моментът на вероятността. Без него образът би загубил

художествената си сила, би се превърнал в бледа илюстрация на живота. Когато съзнанието ни е обзето от проблема, повдигнат от художествената творба, ние никак не се занимаваме с „автентичността“ на случките, интересува ни главно вероятността на проблема и на стъпките към неговото разрешение. С други думи интересува ни дали е доловен правилно въпросът, който се налага необходимо при определените обстоятелства и дали същата необходимост следват настроенията и мислите, вложени в творбата. Но нали обстоятелствата могат да бъдат измислени? Как тогава се получава истината в творбата?

Тук проличават предимствата на художествената вероятност. Чрез нея писателят постига най-важното — той внушава, че повдигнатият от творбата въпрос, по силата на своята необходимост-вероятност, засяга много повече явления, навярно и такива, каквито сам читателят познава. Независимо дали конкретните обстоятелства в творбата наподобяват нещо станало или са изцяло измислени, ако зад тях прозира вероятното, читателят лесно продължава проблемите и към собствените си чувства и мисли. Така на писателя се удава да превърне и миналото в настояще, и настоящето в бъдеще. Един подробен анализ на най-любимите ни образи от литературата ще ни убеди, че нашата привързаност към тях се дължи на художествената вероятност. Ние можем и да не знаем дали и доколко точно Лермонтов е наподобявал свои съвременници, „взети направо от живота“. Ала ние знаем, сигурни сме, че Печорин не е могъл да постъпва иначе при своите обстоятелства и това е безспорна заслуга на художествената вероятност.

Натъкваме се на един между най-трудните и най-неразработените въпроси на естетиката. Не можехме да го отбегнем, макар и заради това, че обикновено го изолират от определението на творческия метод. А връзката е очевидна. Търсенето на прототиповете и зараждането на сюжета, „доизясняването“ на историята с Андре или намерението да се направи Майк красив (с глава на Кларк Гейбъл) са свързани тъкмо с особения принцип за отражение на действителността по вероятност-необходимост. Не бихме могли нито да си изясним особеностите на художествения метод, нито да разграничим реализма от останалите направления, ако не залегнем за по-нататъшното осветляване на този принцип. И наистина по какво се различава реализмът от романтизма? По това ли, че романтиците си служат предимно с мечтата, че „съчиняват“ обстоятелствата? Но мечта и „измислени“ обстоятелства срещаме и при реализма. Причината за различието ще да е много по-дълбока; тя се корени изглежда в особеното използване на принципа на художествената вероятност. . . Впрочем този въпрос заслужава специално внимание.

5

Всеки опит да се направят по-основни изводи от откъслечните разсъждения, които бяха споделени по-горе, е, разбира се, напразен. Заключение думи ще припомнят само някои от предпоставките за определението на художествения метод.

Методът на художественото творчество трябва да се разглежда преди всичко като особено познавателно отношение към действителността. При обясняване на спецификата му не бива да се изхожда предимно от предмета на отражение. Особената обществена цел на изкуството ще ни подсказе и обективната основа на неговия метод. Свообразното познавателно отношение на писателя към действителността зависи най-вече не от това какво се отразява, а защо се отразява. Творческият метод трябва да се разбира следователно като активен подбор на известни черти (страни) от действителността и начин за отражението им по вероятност в художествената творба, чрез която се въздействува непосредствено, цялостно върху човешкото светоотношение.