



НИКОЛА НИКОЛОВ

## ИМА ЛИ ИЗКУСТВОТО СОБСТВЕН ПРЕДМЕТ?

КРИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ<sup>1</sup>

Напоследък въпросът за предмета на изкуството се поставя все по-настойчиво. Той започна да заема все по-важно място в литературните разговори. Бяхме свикнали с традиционния възглед, според който изкуството се отличава от науката само по начина на отражение на обективната действителност, като техния предмет се счита за един и същ. Но ето че през последните години някои съветски автори обявиха този възглед за твърде ограничен, едностранчив и носител на вулгаризаторски тенденции в естетиката. Те отидоха по-нататък и се попитаха: в какво собствено се заключава предметът на изкуството? Щом всички признават, че изкуството е форма на познание, различна от научната форма на познание, то от какво се обуславя това различие? Дали спецификата на формата на отражение в изкуството не се обуславя от наличието на специфичност в неговия предмет?

Трябва да отбележим, че в постановката и разработването на въпроса за предмета на изкуството в горното направление особена заслуга има съветският автор А. И. Буров. През последните години той написа няколко статии в печата на тази тема, а през 1956 г. излезе и със специален научно-изследователски труд под заглавие: „Естетическата същност на изкуството“. Тук той ясно формулира своята теза: не може само с образната форма на отражение да обясняваме спецификата на изкуството, защото самата тази форма трябва да бъде обяснена. Ако предметът на науката и изкуството е един и същ, тогава неизбежно изниква въпросът как и защо този предмет един път обуславя научна форма на познание, а друг път — художествена. И Буров търси отговор на този въпрос с изтъкване на положението, че изкуството има свой специфичен предмет, от който се обуславя и специфичната му образна форма на отражение — това е познанието на човека, взет в неговите реални връзки със заобикалящата го среда.

Доскоро възгледът, че изкуството е само специфично усвояване на действителността, без да има свои предмет на усвояване, различен от предмета на науката, изглеждале неуязвим. Той беше завоювал абсолютно господство, присвоявайки си правото да носи единствен етикета на последователно марксистически възглед. Ако някой се опиташе да изкаже съмнение в марксистическата правоверност на този възглед, такъв автор биваше зачисляван едва ли не в редиците на враговете на марксизма. Но днес положението е друго. Броят на авторите, които поддържат гледището за собствен предмет на изкуството, е твърде значителен, а техните опоненти все повече преминават от нападателни позиции в положение на отбрана.

<sup>1</sup> Целта на настоящите бележки е да се посочи логическата неиздържаност на гледището, според което изкуството няма собствен предмет. Въпроса за характера на предмета на изкуството ще се опитаме да разгледаме в друга статия.



За читателя е трудно да се ориентира в проблемата за предмета на изкуството. Работата е там, че докато едни автори смятат, че изкуството има свой специфичен предмет, други категорично отричат това и твърдят, че предметът на изкуството и науката е общ. В същото време както едните, така и другите автори не пропускат да изтъкнат своята теза за единствено правилна, марксистическа, а тезата на опонентите си да обявят за опростителство и вулгаризация в естетиката. Всъщност това са двете основни направления в съвременната марксистическа естетика по въпроса има ли изкуството собствен предмет. Второто направление ние считаме за погрешно и затова в настоящата статия ще направим някои критични бележки.

Трудността не идва само от факта, че марксистическите автори дават едновременно противоположни отговори на въпроса има ли изкуството собствен предмет. Противоречията не свършват тук, а оттук едва започват. Работата се усложнява и от това, че съществуват противоречия и между защитниците на една и съща теза. Така например не всички, които приемат, че изкуството има специфичен предмет, са единодушни. Като признават за безспорно положението, че човешкият живот е предмет на изкуството, едни автори смятат, че изобразяването му тъкмо откъм неговата синтетичност като живо цяло представлява предмет на изкуството. Други автори, които се придържат към същата изходна точка, обявяват това определение за неточно и даже смятат, че то смесва предмета на изкуството с предмета на обществените науки. Защо? Защото според тях обществените науки (история, политическа икономия, етика) също можели да отразяват дадена страна на човешкия живот като част от едно живо цяло, както и изкуството. Някои смятат, че към горното определение на предмета на изкуството трябва да се добави: човешкият живот с неговите естетически качества. А срещат се и такива автори, които макар да отговарят утвърдително на въпроса има ли изкуството собствен предмет, виждат ограниченост в положението, че човекът е специфичен предмет на изкуството. Последния те считат за главен предмет, но не единствен. Предмет на изкуството според тях са и могат да бъдат и природните неща и явления. Но с това си твърдение тези автори фактически скъсват с гледището за собствен предмет на изкуството.

Подобно е положението и всред поддръжниците на противоположното гледище — че изкуството няма собствен предмет. В спора с опонентите си едни от тях стигнаха до субективизъм, който плътно се покрива с идеалистическите позиции. Други, в желанието си да останат на материалистическа почва и същевременно да отхвърлят гледището за собствен предмет на изкуството, се впуснаха в дълги възражения, но накрая не посмяха сами да направят изводите, следващи от разсъжденията им, защото това би означавало явно скъсване с материализма.

Преди всичко заслужава внимание възражението, че обществените науки разглеждат отделни страни на обществените отношения в същия вид — цялостно, като части от едно живо цяло — както и изкуството. Интересно е да се отбележи, че едни автори използват това възражение, за да докажат, че тезата на Буров носи печата на едностранчивостта и се нуждае от разширяване, макар по начало да възприемат тази теза за правилна. А други автори използват същото възражение, точно за противоположни цели, а именно да докажат, че между предметът на изкуството и науката няма никакво различие. При това не е излишно да се каже, че докато авторите от първата група се ограничават най-често с голи възражения, лишени от аргументация, то авторите от втората група проявяват особена активност, като се впускат в дълги разсъждения и остри забележки, пронизани с ирония. Това е лесно обяснимо — нали те трябва да докажат „несъстоятелността“ на тезата за собствен предмет на изкуството, да убедят читателя, че поддържането на подобна теза представлява нито повече, нито по-малко „нежелателен остатък на опростителството“.

В статията „Да изострим нашето оръжие“, поместена във в. „Литературен фронт“, бр. 31, 1957 г., др. Ал. Обретенов по начало се съгласява с А. И. Буров, че човекът, човешкият живот е предмет на изкуството. Но той се стреми да внесе известно уточне-



ние. Него го тревожи въпросът: от къде идва естетическото в изкуството? Според др. Обретенов, Буров не е прав, като твърди, че само изкуството може да познае отделна страна на човешкия живот като част от едно живо цяло. Същото нещо осъществявали и обществените науки — политическа икономия, история, етика. И авторът се пита: „Защо тогава, когато същите страни от човешкия живот бъдат разгледани в едно произведение на литературата или живописа, ние всички виждаме не само познавателната, но и естетическата същност на това произведение?“

Преди всичко тук е нужно уточнение — литературното произведение не разглежда точно „същите страни от човешкия живот“, както обществените науки. Ако разглеждаше „същите страни“, тогава изкуството нямаше да има собствен предмет, а с това не е съгласен и сам др. Обретенов. Според него излиза така: и обществените науки, и изкуството разглеждат едни и същи страни на човешкия живот. В такъв случай от къде идва естетическата същност на познанието в изкуството? Ако спрем тук, това значи да отжествим предмета на изкуството например с този на общата история. Оттук Обретенов прави извода: трябва да се даде „по-ясно“ определение на предмета на изкуството, като се добави — човешкият живот с неговите естетически качества.

Но работата е там, че „общественият човек в живото единство на обществено и лично“ не е предмет на обществените науки и поради това не може да се каже, че те изучават „същите страни“ от действителността, както изкуството. Предмет на изкуството е общественият човек и в него вече се съдържат естетическите качества. Затова именно опознаването му е в същото време и естетическо познание. Обретенов не е съгласен с тази мисъл на Буров и това ни кара да смятаме, че според него общественият човек е предмет и на обществените науки. Само така можем да си обясним горния израз, че обществените науки разглеждат „същите страни от човешкия живот“, които разглежда и изкуството. Излиза, че предметът на изкуството е същия, както и на обществените науки, но с една добавка — естетическите качества. Защо опознаването на обществения човек да не е и естетическо познание? Не означава ли това откъсване на естетическите качества от техния естествен носител?

Ние смятаме, че др. Обретенов неправилно обвинява Буров в „автоматизъм“, в пренебрегване на субекта в изкуството. Според него Буров обяснявал цялата специфика на изкуството с а м о с предмета. Това не е вярно. Предметът се схваща от Буров като определящ елемент спрямо спецификата на изкуството, но не и единствен. Всеки марксист знае, че сам по себе си предметът не ражда познание. Нужен е субект. Познанието е активен процес на отражение на действителността от човека с цел да ѝ се въздействува в едно или друго направление. Познанието на обществения човек в живото единство на обществено и лично обуславя образната форма. Тук художественият образ ще бъде толкова по-пълноценен, колкото по-вярно изразява индивидуалното и общественото. Но за създаването на такъв художествен образ р е ш а в а щ а роля има творецът — неговият талант, житейският му опит и мирогледът. Може творецът да притежава голям талант, богат житейски опит и прогресивен мироглед, но ако не се насочи към действителния предмет на изкуството, той не ще създаде истинско художествено произведение. Така че поставянето на предмета в основата на спецификата на изкуството не означава никаква „фатална предопределеност“.

Упорит противник на тезата за собствен предмет на изкуството е др. Гошкин. Според него подобна теза водела до скъсване „всяка връзка между изкуство и наука“. (Г. Димитров — Гошкин „Единство и дискусии, стр. 50, 1958 г.). Защо? Защото др. Гошкин счита, че горната теза означавала разбиране на предмета на изкуството като „особени области, недостъпни за науката“ (пак там, стр. 50). Но тъкмо това не е вярно. Никой и никъде не е изказвал мисълта, че предметът на изкуството представлява „определени части, сектори, области от действителността“ (пак там, стр. 49), както пише Гошкин. Защо трябва да приписваме на опонентите си измислени твърдения, а после да им търсим сметка за това. Подобен извод не следва и логически от тезата за собствен предмет



на изкуството. Знаем, че обществените отношения се изучават от различни обществени науки и въпреки това всяка от тези науки има свой предмет, без това да води до разделяне на обществените отношения на „части, сектори и области“, които да са недостъпни за другите науки. Явленията са многостранни и затова отделното явление може да бъде предмет на познание от различни науки. Така например и социологията и историята изучават обществените отношения, но от това никой не прави извода, че те имат един и същ предмет.

Най-решителни възражения против тезата за собствен предмет на изкуството намираме в статията „По спорния въпрос за предмета на художественото познание“ от Атанас Натов (виж сп. Септември, кн. 12, 1956 г.). Веднага трябва да кажем, че възраженията на автора се основават на съвсем неправилно и произволно тълкуване на критикуваната от него теза. Според Натов горната теза означавала своеволно „накъсване“, „поделяне“ на действителността между наука и изкуство. И като вижда, че подобно строго разделение на действителността на „запазени периметри“ между наука и изкуство не съществува, Натов не без ирония пише: та това ли не е „една тъй неустойчива гледна точка“, която „нагорчава на опростителство?“

Възраженията на др. Натов се свеждат до следното:

а) предметът на изкуството е всеобхватен и затова не може да съществува такава сфера на действителността, която да не се изучава от науката, а единствено на изкуството да принадлежи монополното право на познание;

б) не само изкуството, но и науката се стреми да изучава явленията цялостно, в тяхната сложна връзка. Така че в това отношение изкуството също не притежава никаква привилегия.

Вярно, от тайните на морското дъно до небесните светила, от простото устройство на амебата до човешкото съзнание — навсякъде науката се стреми да разкрие причините за съществуването на явленията и нещата, да обясни тяхната същност, взаимната връзка, изменение и развитие. И природата, и човешките отношения са предмет на научното познание. Социологията, политическата икономия, историята, психологията, етиката и т. н., цялата система от обществени науки изучава човека и човешките отношения от различни аспекти. Тогава остават ли такива страни и явления от действителността, които могат да се изучават само от изкуството? Отрицателният отговор на този въпрос, даван от редица автори, в това число и от Натов, води направо до превръщане на изкуството в някакъв дублнат на научното познание. Нали за него не остават никакви явления и страни от действителността, чиято същност то трябва да ни разкрива. В това отношение всичко е монопол на науката.

Четеш романите на Д. Талев и пред теб застават като живи образите на винаги сдържаната и сякаш студена, но всъщност с топло майчино сърце Султана; на кроткия, благ и тих, безкрайно трудолюбив Стоян Глаушев; а ето го и Лазар, бавно, но сигурно достигнал до осъзнаване на идеята за освобождение на народа от турско иго, пресмята умно и всичко впряга в служба на това велико дело. Един след друг се зареждат човешки образи, излети от плът и кръв, всеки със свои характерни черти и пред теб оживява една историческа епоха, която ти става близка, позната. Ти посягаши като да пипнеш някои от героите, да го помилваш, да заговориши с него, сякаш е жив.

Пита се: нима науката разкрива и може да разкрие човека в живото единство на обществено и лично така, както това прави изкуството? Казват: вижте, психологията изучава също човешки характери! Да, но коя наука се стреми да покаже картината на човешкия живот откъм неговата цялост в оня вид, в който той е в самата действителност? Не съществува такава наука. Вярно е, че едно художествено произведение може да ни дава познания за различни страни от човешкия живот, които иначе са предмет на отделните обществени науки. Известна е мисълта на Енгелс, че от произведенията на Балзак той е научил повече за икономическия живот на страната, отколкото от произведенията на тогавашните професионални буржоазни икономисти, историци и статистици.



Но това не означава, че за предмет на изкуството ще трябва да считаме всички страни от човешкия живот, за които то ни дава познание. Защото иначе изкуството се разтваря в другите форми на общественото съзнание, загубва познавателната си функция, като му се предоставя само илюстраторска роля.

Работата е там, че някои автори неправилно приписват на художника задачата да изучава обществения живот, неговите закономерности тъкмо като предмет на познание, а след това има задължението само да предаде резултатите в образна форма. Разбира се, от подобна постановка на въпроса действително следва, че изкуството и обществените науки имат един и същ предмет. В такъв случай образната форма на познание се схваща само като средство за изразяване на обществени закономерности, които се изучават от обществените науки. Така образната форма на познание се оказва без собствена обективна основа.

В това отношение ние смятаме, че е прав др. Буров, когато изтъква, че човекът в изкуството следва да се разглежда не просто като средство, като форма за разкриване на обществени закономерности, а именно като „специфичен предмет на изкуството“ (цит. кн., стр. 81). Характерът на самия предмет (общественият човек) е такъв, че неговото познание обуславя възпроизвеждането на обществения живот „във формите на самия живот“. От само себе си се разбира, че познанието на човека тук включва разглеждането на реалните му връзки, отношения със заобикалящата го среда — обществена и природна. Тъкмо затова художественото произведение може да ни дава познание и за обществото и за природата, без последните да представляват негов предмет на познание. Човешката същност е обществена и това диктува на художника да разглежда въпроси от обществен характер. Но не всяко поставяне на обществени въпроси е оправдано в художественото произведение, а само когато това става във връзка с изучаване на обществения човек като предмет на познание. Много дълбока е мисълта на Чернишевски, че историята изучава живота на обществото, а изкуството — живота на човека. В историята животът на човека има значение доколкото помага да се разкрие същността на обществения живот като предмет на познание. В изкуството, обратно, общественият живот има значение доколкото помага да се разкрие същността на живота на човека като именно предмет на познание.

Няма защо да се хващаме тук за употребените от някои автори изрази, че изкуството отразява явленията, „без да ги разчленява“ или че отразява „всички“ явления, отнасящи се до човешкия живот. Добре известно е, че човешкото съзнание не може никога да отрази абсолютно всички страни и явления от действителността, както и тяхната сложна взаимовръзка. Не бива да се приписва подобен смисъл на горните изрази, за да се обвиняват после авторите им в незнание на . . . елементарни неща. Колкото и да повтаряме, че при научното познание изучаването на частите е предпоставка за обяснение на цялото, с това не ще убедим никого, че обществените науки изучават явленията на човешкия живот именно откъм тяхната цялост така, както това става в изкуството. Тъкмо защото изкуството разкрива същността на човешките отношения от тази тяхна страна, то има собствен предмет на познание. Следователно работата тук не е в чертаене на „резки граници“ между явленията от действителността и даден кръг от явления да се счита за недостъпен от науката. Не в това е специфичността на предмета на изкуството. Буров изрично писа, че о б е к т ъ т н а о т р а ж е н и е в науката и в изкуството е един и същ, но художникът го взема и н а ч е и по силата на това п р е д м е т ъ т н а и з к у с т в о т о има своя специфика. В тоя смисъл следва да разбираме „особения“ предмет на изкуството (виж сп. „Вопросы философии“, кн. 4, 1953 г., стр. 147). Това показва, че съвсем несправедливо е да се приписва на поддръжниците на тезата за собствен предмет на изкуството мисълта за разграничение на науката и изкуството „предимно по предмета на отражение“.

В последната си работа „За изходната точка на днешната естетика“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 2, 1958 г.) др. Натев отново отхвърля тезата, че изкуството има соб-



ствен предмет на познание. Той смесва предмета на познание с предмета на отражение. Това му позволява да направи извода че „предмета на изображение“ не може да бъде източник на художествената специфика на изкуството. По-нататък, след иначе интересно изследване, др. Натев идва до заключението, че „особената обществена функция на изкуството“ е източник на неговата художествена специфика (стр. 37).

Тук нещата са поставени в обратен ред: образната форма на отражение се извежда от обществената функция, която има да изпълнява такъв начин на познание на действителността. А ясно е, че подобна функция ще е налице, когато имаме вече създадено художествено произведение. Функцията не обуславя, не предшества художественото произведение, а от него следва. Очевидно обществената функция на изкуството сама трябва да бъде обяснена със своеобразието на художественото познание, а основата на последното — със спецификата на неговия предмет.

Като отрича наличието на собствен предмет на изкуството и в същото време търси източника на неговата специфика в обществената му функция, с това др. Натев не само разбърква местата на причина и следствие, но и ликвидира всякакъв обективен критерий за оценка на художествената творба. За човек, който би се придържал последователно към подобно твърдение, ще бъде излишен въпросът дали и доколко писателят например се е насочил вярно към действителния предмет на изкуството, дали в творбата има лица и ако има живеят ли или са безжизнени създания на автора за илюстрация на известна негова предварителна теза. За такъв човек ще бъде достатъчно, че творбата играе определена роля в обществото като „усъвършенствува човешкото светотношение чрез наслада“ (стр. 48).

Но нали такова „усъвършенствуване“ може да става (и действително става) в различни направления — към формиране например на пролетарски мироглед у читателя, или към защита и разпространение на дребнобуржоазни и буржоазни възгледи. Тогава за пълноценни художествени произведения ще трябва да се обявят и ония, в които обществените отношения са изопачени по един дълбоко замаскиран начин, но затова пък играят огромна служебна роля в интерес на господстващата класа, когато тя вече се е превърнала в реакционна.

Поради това ние смятаме, че горната гледна точка се строи върху нездрава почва. Силното подчертаване на мисълта, че в изкуството нямаме „документална точност“ при изобразяване на предметите, че то ни давало само „познание по вероятност“, че спецификата му се обуславяла от неговата функция — всичко това означава уклон към субективизъм при решаване на въпроса: къде е основата на спецификата на художественото познание.

Преди статията на Натев (кн. 12 на сп. „Септември, 1956 г.) тезата на Буров изпита силата на критическото перо на Емил Стефанов. Той написа обширна статия под заглавие: „Някои въпроси на литературознанието“, поместена в кн. 6 на сп. „Септември“, 1956 г. Тук др. Стефанов отхвърля тезата, че изкуството има собствена сфера на познание в действителността. От друга страна, той не посмя да приеме и разкритикуваната теория, че предмет на изкуството е цялата действителност. Освен това още в началото на статията си авторът заявява, че мисълта „човекът е предмет на изкуството“ трябва да се отнесе към категорията на така наречените „остарели схващания“ (стр. 158). По такъв начин др. Стефанов се оказва в крайно затруднено положение пред въпроса в какво се състои предмета на изкуството. Той търси изход, като поставя предмета на изкуството в пряка зависимост от творческия процес на създаване художествената творба, както и от възприемането на творбата от читателя. Според него без творчески процес „няма да се получи никакъв предмет на изкуството“ (стр. 178). Също така не ще имаме предмет на изкуството и когато отсъствува „читателят, колективът, народът“, изобщо когато няма човечество. Но защо е нужно да се повтаря до втръсване такава банална истина, като тази, че без човечество няма предмет на изкуството? Това няма никакво отношение към въпроса за същността на предмета на изкуството. Увлечен в подобни разсъж-



дения, др. Стефанов стига до твърдението, че предметът на изкуството даже се твори от човека, или както той се изразява, в известен смисъл е „роден от човека“. Така предметът на отражението, който според материализма съществува обективно, във и независимо от нашето съзнание, според др. Стефанов, е създаван от човека, зависим е от неговото съзнание. И подобно нещо не е написано случайно, защото той просто настоява: „Без наличието на разбиращо изкуството съзнание (първото такова съзнание е творецът) няма предмет на изкуството“ (стр. 177). Ти може, драги читателю, да твърдиш колкото си щеш, че дадено явление в обществото е съществувало отдавна преди да го възсъздаде някой художник, но ти се лъжеш. Прочети статията на др. Стефанов и ще разбереш, че това явление започва да съществува от момента, когато даден художник го отрази в произведенията си. А ако той не го отрази вярно, тогава въпросното явление също не съществува и не може да бъде предмет на изкуството. Хубава „теория“ за предмета на изкуството, няма какво да се каже.

Позицията на отричане наличието на специфичен предмет на изкуството не дава възможност за успешна борба против идеализма в естетиката. Защо? Защото от подобна позиция не може изобщо да се обясни обективната обусловеност на художествената форма на познание. Щом един път се приеме, че предметът на изкуството и науката е един и същ — цялата действителност — тогава художествената форма на познание се оказва абсолютно независима от предмета. Но в такъв случай не остава друго, освен да се обяви, че художественото творчество се явява резултат на чисто субективна дейност на човека без всякаква обективна основа. Натев например стигна до там, че с високомерен тон пита защитниците на възгледа за зависимостта на формата на познанието от неговия предмет: от къде те „са почерпили кураж за своята настойчивост“ да поддържат подобен възглед? (стр. 175).

Е добре. Нали е доста известна мисълта на Енгелс, че субективната диалектика е аналог на обективната диалектика. Маркс също говори за познанието като обективна диалектика, която е пресадена и преработена в човешкия мозък или съзнание. Това означава, че според основоположниците на научния социализъм методът на познание се обуславя, зависи пряко от онова, което се пресажда и преработва в човешкото съзнание, т. е. от предмета на познанието. Изхождайки от тази мисъл, др. Т. Павлов правилно писа, че обективно-реалните предмети и явления се движат, развиват и изменят по определени закони. Нашето съзнание отразява този процес. Когато то отразява правилно тези закони и ги използва за изменението на света, имаме научен или художествен метод (виж в. „Лит. фронт“, бр. 12, 1957 г.). Но както научното, така и художественото познание се отнасят към идейния субективен мир на човека, т. е. спадат към субективната диалектика. Следователно, за да имаме художествено познание, трябва да съществуват някакви особености в самите явления и страни на обективната действителност, чиито закони на движение, развитие и изменение да се отразяват правилно в човешкото съзнание, обуславяйки по такъв начин художествения начин на познание. Това означава, че изкуството има собствен предмет на познание, от който се и обуславя художествената форма на познание. В такъв случай не може да не изникне законният въпрос: от къде др. Натев е „почерпил кураж“ да иронизира поддръжниците на възгледа за зависимостта на формата на познание от предмета на познанието, щом този възглед се основава пряко на дадени положения от Маркс и Енгелс?

Наистина, когато противниците на тезата за собствен предмет на изкуството заявяват, че изкуството е отражение на обективната действителност, те стоят на материалистически позиции, защото признават първичността на битието и вторичността на съзнанието. От тези позиции Белински, Добролюбов и Чернишевски воюваха с успех против идеалистическата естетика, която откъсва изкуството от действителността, считайки, че стои над нея и го противопоставя абсолютно на науката. Решавайки материалистически основния принципен въпрос за отношението на изкуството към действителността, великите руски революционни демократи се бореха за тясна връзка на изкуството с



живота. В това е тяхната историческа заслуга. Но на следващата крачка, когато ще трябва да се направи разграничение между изкуството и другите форми на общественото съзнание, да се потърси и обясни неговата специфика, критиците на тезата за собствен предмет на изкуството напускат гледната точка на материализма за пряката зависимост на формата на познание от предмета на познанието. Позоваването тук на руските революционни демократи е съвсем неуместно, защото те не решаваха този въпрос.

Ние сме съгласни, че е нужно и правилно да се изяснява специфичността във формата на художественото отражение. Така ще проникваме все по-дълбоко в природата на изкуството. Но никак не можем да се съгласим например с твърдението, че това и само това „дава ключа за разбирането на неговите особености“, както пише съветският автор В. Иванов (виж сп. „Коммунист“, кн. 1, 1958 г., стр. 88). Изследването на спецификата на художествената форма на отражение не дава отговор на въпроса от какво се обуславя тази специфика. В последна сметка поддръжниците на възгледа, че изкуството няма собствен предмет, обясняват образната форма на отражение със самата тази форма, т. е. стигат до тавтология. Констатирането на факта, че изкуството отразява действителността в образи, а науката — в понятия, не е още обяснение на спецификата на изкуството. Причината за качественото различие в усвояването на действителността от науката и изкуството очевидно трябва да се търси извън субекта на усвояването, ако не искаме да скъсаме с материализма.

Интересно е, че се намират автори, които открито признават този безспорен факт и сякаш не забелязват в какво дълбоко противоречие влизат със себе си, когато продължават да „оборват“ тезата за собствен предмет на изкуството. Например съветският автор К. С. Давлетов в статията „Към въпроса за зависимостта на спецификата на изкуството от неговия предмет“, поместена в кн. 5 на сп. „Вопросы философии“, 1957 г., от една страна признава, че за всеки материалист „формата на познание трябва да се намира в пряка зависимост от предмета на познанието“ (стр. 167) и затова оправдава Буров, когато търси специфичност в предмета на изкуството. От друга страна, категорично заявява, че „изкуството няма специфичен предмет на познание“ (стр. 173). Едно от двете: или трябва да приемем, че изкуството има собствен предмет и тогава усилията ни трябва да се насочат към неговото изследване и осветляване; или ще заявим, че изкуството няма собствен предмет и тогава, щем не щем, напускаме материалистическата гледна точка за пряката зависимост на формата на познание от предмета на познанието.

Някои автори изтъкват и един друг аргумент против тезата за собствен предмет на изкуството. Той се състои в следното: всичко, което се изобразява в художествените произведения, представлява предмет на познание в изкуството. Или да си послужим с думите на К. С. Давлетов: „в рамките на изкуството предмет на нашето познание се явява онова, което се изобразява“ (цит. ст., стр. 171). Наистина ли в изкуството предметът на познание винаги и изцяло съвпада с онова, което се изобразява? Да се съгласим с подобно твърдение значи да приемем, че предмет на изкуството е цялата действителност. Но тук очевидно се забравя, че изкуството не просто и не само изобразява различни страни и явления от действителността — то се стреми да разкрие същността на определени явления, отнасящи се до човешкия живот. Изкуството не е фотографически апарат, за да улавя и запечатва като фотографска снимка безразборно всички и всякакви предмети и явления. Художникът напълно съзнателно прави подбор на явленията и нещата с цел да разкрие по-дълбоко същността на дадена страна от картината на човешкия живот. Човекът е немислим не само без отношенията си със себеподобните, но и без отношението си към природната среда. Постъпките на хората се обуславят от средата, от условията. Затова разкриването на човешките характери, на душевния мир на човека е невъзможно без изобразяването на околната среда. Хегел например отбелязва, че не можем да разберем арабът без изобразяване на знойната пустиня, шатрите и конете (виж соч. т. XI, стр. 261). Предметите, заобикалящи човека, играят различна роля в



неговия живот и в различна степен характеризират човешките отношения. Има предмети, с които не само отделни индивиди, но и цели групи в обществото просто са се сраснали и без тяхното изобразяване художникът не би могъл да ни даде правдиви образи. В това отношение пред художника стои отговорна задача: той трябва нито да преувеличава, нито да подценява мястото и ролята на дадени предмети и явления в живота на изобразяваните лица. Същото нещо имаме и при изобразяването на животни в произведенията на изкуството. Същността на животните е физиологическа и тя не може да бъде предмет на познание в изкуството. Чрез изобразяване на животни в изкуството се цели пак разкриване на важни, съществени страни от човешкия живот. Това показва, че много опростителски тълкуват тезата за собствен предмет на изкуството онези, които считат, че според тази теза освен човека, друго не трябва да се изобразява в изкуството, тъй като нямало никакво художествено значение и не ще се получи художествен образ.

Не бива да се забравя, че човекът е активна сила и също налага печат на заобикалящата го среда. Изкуството се стреми да покаже взаимодействието между среда и индивид, където определяща роля играе винаги средата. Тъкмо поради това разкриването на типични характери може да стане само когато те се поставят в типична среда. И в късия разказ и в романа се сблъскваме с изобразяването на толкова много неща и явления от природата, от домашната среда. Нима от този факт следва, че всичко, за което се разказва в дадено произведение, трябва да се отнесе към предмета на познание в изкуството?

Известно е, че политическата икономия освен икономическите отношения разглежда и средствата за производство. Тя запознава читателя с какво хората произвеждат нужните предмети за поддържане на своя живот на определен етап от развитието на обществото. Но от този факт никой не прави извода, че изучаването на средствата за производство влиза в предмета на политическата икономия. Това е техническата страна на производството и тя е предмет на естествените науки — физика, химия, агрономия и пр. Производителните сили играят определяща роля спрямо икономическите отношения и това политическата икономия е длъжна да отчита. Дотолкова тя разглежда и производителните сили. Следователно и при отделните науки не всичко, което се разглежда, се отнася и към техния предмет. А защо искат да ни убедят, че изобразяването на предмети и явления от природата в художествените произведения означава включване на последните в предмета на познание в изкуството? Ако повярваме на подобно твърдение, тогава на същото основание ще трябва да обявим за погрешно общоприетото положение, според което предмет на политическата икономия са общественно-производствените отношения, обществената, а не и техническата страна на производството.

Не е безинтересно да посочим и следния факт: докато едни автори, числещи се към критиците на тезата за собствен предмет на изкуството, както видяхме по-горе, заявяват открито, че в изкуството не можело да се прави разграничение между обект на изображение и предмет на познание, то други автори от същата група не намериха у себе си кураж за подобно твърдение. Те не посмяха да отидат против толкова очевидната истина, че в изкуството може да се възпроизвежда цялото многообразие на предметите и явленията от действителността, без това да означава, че обекта на изображение и предмета на познание в изкуството е винаги едно и също нещо. Нима това противоречие у горните автори не трябва да ни подсказва, че пред нас е „една тъй неустойчива гледна точка“, чиито поддръжници често сами се опровергават?

От където и да погледнем, на всяка крачка защитниците на възгледа, че изкуството няма собствен предмет, влизат в противоречие със себе си. Това не може да не поставя под съмнение верността на тоз възглед. Например те не пропускат да говорят нашироко за познавателната същност на изкуството. Но когато викат на помощ цялото си красноречие, за да ни убедят, че спецификата на изкуството е само във фор-



мата на отражение и с известно високомерие отправят поучение към всеки, който търси специфичност и в предмета на изкуството — с това горните автори фактически изгонват познанието из изкуството. Те проявяват голяма загриженост за съдбата на сферата на познание в изкуството. Нали поддръжниците на противоположния възглед стигат до „стесняване“ на тази сфера. Така В. Иванов пише, че „основната грешка“ на всеки автор като Буров, който търси специфичност в предмета на изкуството, се състои в това, че „неизбежно стига до стесняване сферата на познание на изкуството. А тази сфера в изкуството, както и в науката се явява цялата действителност“ (цит. ст., стр. 85). Но вместо да изказват подобна загриженост, нямаше ли да бъде по-уместно горните автори да се запитат: какво собствено остава от познавателната същност на изкуството, когато то се лишава от собствен предмет на познание? Те упорито избягват да отговорят на този въпрос. Защо? Нужно е да се каже открито: отрицателите на тезата за собствен предмет на изкуството ликвидират изцяло неговата познавателна същност. Те обричат изкуството на жалко съществуване, отреждайки му изключително илюстраторска роля.

Горните автори влизат в непримиримо противоречие със себе си, когато хем упорито воюват против признаването на собствен предмет на изкуството, хем са принудени да пишат, че изкуството все пак има свой предмет. Така В. Иванов пише, че „именно наличието на някакви особености в действителността изисква развитието на художествената форма на познание“ (цит. ст., стр. 88). Ако по-горе авторът, както видяхме, без уговорки обявява „цялата действителност“ за предмет на изкуството, сега той е склонен към стесняване на предмета: не, не цялата действителност, а някакви особености в действителността. И после нали „не всяко явление на действителността се поддава на такова (художествено — Н. Н.) възпроизвеждане“ (пак там, стр. 89). По такъв начин „цялата действителност“ стана пак част от действителността. А другарят Гошкин, който енергично реагира против тезата за собствен предмет на изкуството, е принуден да пише, че действителността се раздвоявала на „художествена и научна“ и оттук се определяли „основните форми на познание“ — изкуството и науката (цит. кн., стр. 50). Изказвайки тази мисъл, авторът е попаднал в още по-затруднено положение: от една страна, той с нищо не е подпомогнал читателя да разбере как така действителността се разделяла на „художествена и научна“; от друга страна, като пише, че едната част от действителността определя художествената форма на отражение с това др. Гошкин сам пропуска през прозореца онова, което той вече е изгонил през вратата — че изкуството има свой предмет на познание.

Поискаме ли да определим значението на критикувания възглед за практиката на художественото творчество, не можем да не забележим в какво незавидно положение ще се окажат неговите поддръжници. Знаем, че всяко познание, научно или художествено, не трябва да се спира при повърхността на разглежданите явления от действителността, а да прониква по-дълбоко и зад тяхната външна видимост да ни разкрива същността, законите на развитието им. Като отричат правото на изкуството да има свои специфичен предмет на познание, горните автори ликвидират неговата познавателна природа. В такъв случай, ако не искат да бъдат обвинени в непоследователност, те ще трябва да издават свидетелство за пълноценност и на ония произведения, в които авторите не се домогват до значителни художествени обобщения или изобразяват явления и неща, които не ни „казват“ нищо за човешкия живот. Нали според тях цялата действителност е предмет на изкуството. Но подобно теоретическо оправдание на слабите произведения не може да не поражда вредни илюзии у авторите на тези произведения, не може да не води до всеобщо понижаване равнището на художественото творчество.

Придържането към възгледа, че предмет на изкуството е цялата действителност всъщност отвлича вниманието на художествените творци от задълбоченото изучаване на действителния предмет на изкуството. А непознаването на този предмет отваря



вратата на схематизма в произведенията, на повърхностното и безпристрастно описателство и оттук на безидейност или порочна идейност.

Днес между социализма и капитализма се води остра борба на идеологическия фронт. Важно оръжие в тази борба представлява изкуството. Чрез създаване на вълнуващи художествени произведения за героичните дела на освободения от веригите на експлоатацията човек художествените творци показват превъзходството на социализма над капитализма и с това се явяват неуморими пропагандатори на социалистическите идеи и борци за утвърждаването на новия живот. Всичко това показва, че днес повече от всякога художникът трябва да бъде на ясно по въпроса за предмета на изкуството. Само тогава той ще може съзнателно да се насочи към всестранно изучаване на човешкия живот като специфичен предмет на изкуството.

В това отношение критикуваната теза не само че не помага за правилното решение на въпроса за предмета на изкуството, а напротив, увеличава недоразуменията и се явява теоретическо оправдание на вредни по същество тенденции в художественото творчество.