



ЕРХАРД ЙОН — Лайпциг

## ПОНЯТИЕТО РЕАЛИЗЪМ В КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА МЕЖДУ ГЬОТЕ И ШИЛЕР\*

Както във всички социалистически страни, така и теоретиците и естетиците на ГДР проявиха голям интерес към проблемите, които постави дискусията по въпросите на реализма в литературата, проведена от Института за световна литература „Максим Горки“ в Москва.

В редица публикации<sup>1</sup> се изтъкна, че реализмът и художествената правда не бива да се разглеждат изолирани едно от друго.

Трябва на първо място да се има предвид, че истината е винаги конкретна, че тук се борава с исторически променливи степени в развитието на вярното художествено отражение на действителността. При това всяка степен, независимо от своите качествени особености, притежава нещо общо с останалите етапи в развитието на изкуството: съобразно познавателните възможности на своето време отразява правдиво действителността. Така например Пин застъпва гледището, че не може да се говори за никакъв „антиреализъм“ като самостоятелен метод, а само за различни антиреалистични течения, които външно твърде различни, имали едно общо: да отричат основния принцип на реализма — вярното художествено отражение на действителността. Подобна мисъл развива и В. Хайзе в статията си „По някои основни въпроси на марксистката естетика“ („Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, 1/1957). Той подчертава историческия характер на художествената правда. Като разглежда възгледите на Безенбрух, Хайзе пише: „... Реализмът съществува, откакто съществува изкуството, негов модел не са обаче изкуството и литературата на XIX век. Той трябва да се разбира исторически, има различен образ и за някои периоди ние отвикнахме да разбираме езика му“ (цит. ст. , S. 52).

Докато при тези схващания ударението пада върху свързването на един исторически развиващ се реализъм (при което вътре в това развитие се появяват нови качества) със също тъй исторически обоснованата и исторически развиваща се степен на художествена правда, в една статия по същата дискусия на берлинската литературоведка Рита Шобер се развива концепция, която в главни черти се възприема и от автора на тези редове, и която той застъпва в свои сказки по радиото, в дискусии по тези въпроси и в своите лекции. Гледището на Шобер може да се характеризира по следния начин: от една страна, има литературно понятие „реализъм“. То обозначава реализма като художествено направление. Това понятие се появява първоначално във Франция през първата половина на XIX век и охарактеризира определена историческа степен от развитието на литературата, която последва романтиката и се свързва с творчеството на писатели като Дикенс, Балзак, Гогол, Толстой и др. От друга страна, има много по-широко естетическо понятие за реализъм. То служи да охарактеризира общия, исторически развиващ се принцип на правдивото художествено отра-

\* Статията е написана специално за „Литературна мисъл“.

<sup>1</sup> Напр. на Г. Пин, Лайпциг: „Нормативно или историческо понятие за реализъм“, „Kunst und Literatur“ 1/1957; М. Грабовски, Лайпциг: „За обема на понятието „реализъм“ в изкуството“, „Kunst und Literatur“, 1/1957; В. Хайзе: „По някои основни въпроси на марксистката естетика“, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, 1/1957.

ние на действителността. При това от само себе си се разбира, че вътре в историческото развитие на изкуството има качествено различни една от друга степени на развитие, които трябва да бъдат конкретно изследвани и проучени.

Както е известно, Елсберг и неговите привърженици поддържаха на Московската дискусия, че обозначаването на всяко правдиво художествено отражение на действителността като реализъм би превърнало целия исторически развой на изкуството в една неопределена реалистична „каша“ (изразът не е употребен от Елсберг, а се използва от мен като образно сравнение). Очевидно едно такова възражение не е издържано от философска гледна точка, ако се говори за качествено различни степени в развитието на реалистическото изкуство. Дори и тогава, когато от гледна точка на диалектическия материализъм говорим, че в света не съществува нищо, освен движещата се въз основа на обективни закономерности в качествено различни форми по време и пространство материя, то никой, който стои на базата на марксисткия светоглед и комуто е ясна диалектичната категория „качество“ не може да мисли, че чрез това безкрайно многообразния и разнообразен свят би се разтворил в една единствена еднообразна материя — „каша“.

Без да навлизам в подробни разсъждения, тук само накратко ще отбележа, че дойдох до изводи, съвпадащи с направеното от Т. Павлов в „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ разграничение между „реалистичния принцип“ на всяко истинско изкуство и „реализмът като конкретно художествено направление“. При това последното разграничение ми се струва по-ясно и научно по-прецизно.

С какво може да се обясни тази решителна защита на връзката между „реализма като естетическа категория“ и художествената правда у редица немски теоретици на изкуството и естетици? С какво да се обясни това, че тези другари (естествено ние намираме преди всичко между литературоведите мнения, че реализъм и художествена правда трябва да се разделят) се придържат о мисълта за един всеобщ основен принцип на изкуството, който те обозначават като реалистично художествено отражение на действителността?

Според мен това може да се обясни със следните обстоятелства: като ценно наследство на нашия класически и последвалия го романтичен литературен период марксистските теоретици на изкуството в ГДР възприемат не само сполучливо създаденото от Гьоте разбиране за световната литература, но те намират и извънредно обширна и богата преводна литература, натъкват се на едно свързано с историческото развитие на Германия влияние (почти прекратено през време на фашизма) на художествените течения на различни народи и различни времена. Оттук по необходимост произтича задачата да не се отминава многообразието, националната, социалната и историческата диференциация на изкуството и да се проучи в какви конкретни форми всеобщият принцип на правдивото художествено отражение на действителността се е наложил при различните народи и през различните времена. Не бива да се премълчава, че в тази област предстои да се прави твърде много, почти всичко; проблемът обаче бе повдигнат още от Хердер и Гьоте и най-малкото в известен смисъл препятствува справедливо критикувания от Елсберг недиференциран подход към художествената практика.

Като втора причина трябва да се спомене фактът, че в немската теоретична традиция, по-специално в Хегеловата „Естетика“ съществува гениален, предприет на обективно-идеалистична основа опит, да се обясни развойт на изкуството (респ. на отделните му видове, жанрове и т. н.) и неговите исторически степени с всеобщ единен принцип (различните степени в развитието на изкуството се схващаха като различни степени във връщането на идеята от нейното самоотчуждаване). Противопоставеният на Хегеловия идеализъм основен принцип на марксистката естетика не може да бъде нищо друго, освен принципът на реалистичното художествено отражение на действителността. Конкретното доказване на този основен принцип е важно също така и за да се оборят твърденията в немската теория на изкуството твърде обширните и предвзети опити (Дил-

тай, Фолкелт, Липс и др.) да се обяснят различните степени в развитието на изкуството и различните художествени форми с измененията в художниковия субект, като себеизраз на който те обявяват изкуството.

Накрая и едно трето обстоятелство играе роля: изследването на теоретичната традиция показва, че макар и не напълно прецизна, употребата на понятието „реализъм“ като обща естетическа категория се е появила по-рано от обозначаването на определен исторически етап от развоя на изкуството с това наименование. Доказването на този факт ще отговори и на често чуваното възражение, че двойната употреба на понятията „реалистично“, „реализъм“ (в по-тесен смисъл — за обозначаване на определено художествено направление и в широк смисъл — за обозначаване на основния принцип на всяко истинско и значително изкуство) по необходимост щяло да доведе до объркване. При това понятието „реализъм“ се употребява не само в естетиката (ежедневната употреба на думата тук трябва напълно да се изпусне изпредвид), но и във философията, и то в две напълно противоположни значения.

Както е известно, в средновековната схоластична философия то означаваше противостоящото на номинализма философско направление, което приписваше на общите понятия (универсалиите) едно предшествуващо отделните материални неща и независимо от тях „реално“ духовно съществуване. По своята същност средновековният реализъм бе следователно едно идеалистично направление във философията. По-късно обаче в Германия през XVIII и началото на XIX век понятието „реализъм“ във философията започна да означава точно обратното: материалистично, противостоящо на идеализма основно направление, което разглежда действителността като реално съществуваща и като изходна точка на човешкото познание, уповава се на сетивата, вярва в причинната зависимост на всичко съществуващо и т. н. В подобно значение бяха употребявани понятията „идеализъм“ и „реализъм“ при Шилер и Гьоте. Следователно понятието реализъм се употребява за обозначаване на онзи лагер във философията, който днес назоваваме материализъм. В хода на теоретичните тълкувания, особено на „Вилхелм Майстор“ и „Валенщайн“, започва да си пробива път известно изменение на значението. Думата реализъм се употребява вече и като естетическа категория за обозначаване на определен художествен подход към действителността, който се опира именно на една по своята същина материалистическа мирогледна база. Понастоящем се среща нередко следната тенденция: в оправдания стремеж да се доизработи и подчертае спецификата на художествения метод се подценява и отрича общото между изкуството и философията като отражение на действителността. Интересно е да се установи в противовес на такава тенденция, че употребата на понятието реализъм в теорията на изкуството е била в тясна зависимост с означаването на материалистическата философия като реалистична както от Гьоте, така и от Шилер.

Понастоящем нередко се среща застъпено и мнението, че прекалено тясното свързване на реализма като естетическа категория с философско-мирогледни въпроси (с основния въпрос на философията и борбата между материализма и идеализма) увреждало развитието на теорията на изкуството и още повече на художествената практика. Изследването на споменатите теоретични дискусии между Гьоте и Шилер не показва обаче никакво накърняване на тяхната художествена творческа сила вследствие на техните теоретични и дори философски размишления. Упоменатите и по-долу по-подробно изложени теоретични анализи вървят ръка за ръка с художествената практика и упражняват извънредно плодотворно въздействие върху нея. През време на тези дискусии и въз основа на постигнатата в тези дискусии теоретична яснота Шилер и Гьоте създават такива шедеври, като „Валенщайн“, „Вилхелм Майстор“, Гьоте отново се залавя с първата част на „Фауст“ и я завършва. За Шилер, както и за Гьоте, тази дискусия стои в началото на един нов творчески период, а изработените през този период основни прин-

★

ципи представляват теоретичната основа на „класическия“ реализъм от Ваймар — един от най-значителните периоди в нашата национална литература.

★

Гьоте и Шилер се срещат в момент, когато след един повече или по-малко революционно-демократичен младежки период под напора на условията на живот по това време, от една страна, са се примирили с обществената действителност в Германия, като се отказват от непосредствена политическа акция за провеждане на буржоазните интереси, от друга страна, развиват изкуството като оръдие на издигащото се гражданско съсловие в борбата против папското мракобесие, аристократичното своеволие и реакционната ограниченост. Така или иначе — двамата повдигат въпроса в каква степен е възможно без гражданска революция, която те в началото отчасти приветствуват, чиито конкретни форми обаче при господството на якобинците вече не разбират, да се създадат буржоазни отношения в Германия. И двамата възлагат при това положение голяма вяра на изкуството. Такива големи надежди обаче може да изпълни само изкуството на големи творби и с голямо художествено съдържание.

Докато в това отношение между Гьоте и Шилер съществува значителна съгласуваност, от друга страна, между тях все пак има мирогледни, не незначителни различия. По своя философски мироглед Гьоте може да бъде причислен към онази линия на немския пантеизъм, която достигна до него от Лесинг посредством Хердер. Тя възприема съществени елементи от философията на Спиноза. Вследствие на политически и икономически изостаналите отношения в Германия тя е формата, в която се прокарва материалистическото мислене, без да се стигне до един последователен материализъм, напр. от рода на френските просветители.

Основният възглед на Гьотевия мироглед може да се охарактеризира по следния начин: светът, респ. природата, в многообразието на своите явления е манифестация на една единна субстанция, природа-бог в Спинозов смисъл. Тя съществува независимо и извън човешкия индивид, въздействува на сетивата му, възприема се от него със сетивата и мисълта му. Това схващане по-късно ляга в основата на Гьотевата концепция за реализма, на неговото искане художникът да изхожда от реалния свят и да го възприема в неговите отделни, конкретни явления.

Но това влияние на Спиноза е само едната, специално интересуваща ни в настоящата статия, страна на Гьотевия мироглед. Другата страна е възприетото чрез Лесинг и доразвито по-нататък Лайбницово учение за монадите, за диалектиката на отделното и общото. В Гьотевия мироглед това изглежда така: безкрайната субстанция се манифестира в качествено различни едно от друго многообразни явления, вътре в които, въз основа на една система от различни действащи сили, се осъществява развитие от нисшето към по-висшето. При това всяко отделно явление представлява едновременно определени страни и моменти на общото, което се схваща като реално съществуващо. Тази страна на Гьотевия мироглед играе по-късно голяма роля в дискусията за творческия метод и художественото обобщение.

В буржоазните литературни истории е прието Шилер да се смята, по времето когато се среща с Гьоте, просто за кантианец и интерпретатор на тази философия. При това в някои случаи се позовават на една забележка на Гьоте, който в едно изказване за срещата си с Шилер го нарича оформен кантианец. При разглеждане на нещата по-отблизо се оказва, че Шилеровият мироглед по това време не може направо да се щемпелова с тази преценка. Преди срещата му с Гьоте, след приключване на неговия буржоазно-революционен младежки период, той дълго време се намира под силното влияние на Кантовата философия. Но дори и по това време тя не го е владеела напълно. Отношението си към философията на Кант може би Шилер най-добре сам характеризира със следните думи:

„Две десетилетия ми коштуваш ти, десет години загубих,  
за да те разбере и десет, за да се освободя от теб.“

В своя революционен младежки период, чиято художествена рожба са „Разбойници“, „Заговорът на Фиеско от Генуа“, „Коварство и любов“, Шилер изпитва въздействието на френските материалисти, на Русо и на обективно-идеалистичната философия на Шафсбъри и поради това не е могъл да премине напълно на позициите на Кантовия субективен идеализъм. Мирогледно-политически той предоставя своето изкуство като оръдие на възходящото гражданско съсловие в борбата му против старата, прогнила немска феодална действителност.

Характерно за втория период в мирогледното развитие на Шилер, с чийто край съвпада срещата му с Гьоте и особено интересувания ни спор по въпросите за художественото творчество, е опитът му да търси нови положителни естетически идеали, от една страна, в гръцкото изкуство, а от друга — в Кантовата философия, при все че не може да се нарече кантианец. Съществено различие между неговите схващания и Кантовата философия е обстоятелството, че за Шилер изкуството и областта на естетичното, са форма на познанието. Така например в своето голямо стихотворение „Die Künstler“ в което дава израз на схващанията си за същността на изкуството, той пише:

„Само през дверите на красивото  
можеш да навлезеш в страната на познанието“.

Ала какво се познава? Докато според Гьоте — реалната, съществуващата извън художника-субект природа, според Шилер — обективно-идеалното, което ще се изрази сетивно посредством сътвореното от художника произведение.

В дискусията между двамата бележити писатели Гьоте от самото начало застъпва материалистическия възглед за художествения образ като отражение на действителността и с това превъзхожда Шилер. Шилер, от друга страна, със своите „Идеи на разума“ внася в дискусията (разбира се, в идеалистична форма) въпроса за формиране и изразяване на важни обществени идеи с художествени средства и тук в известен смисъл надминава Гьоте, който спрямо обществения живот също така още не може да се домогне до материалистическия възглед.

Като показателни за първоначалното значение на понятията реализъм и идеализъм биха могли да се посочат размишленията в Шилеровия естетичен трактат „Върху наивната и сантименталната поезия“. Според Шилер характерно за наивната поезия, чийто разцвет той съзира в античността, е, че тя взима нещата такива, каквито са, овладява ги художествено и така ги разработва, че природата в своето развитие и в своята закономерна зависимост ни се струва непосредствено отразена. Наивното художествено произведение, заедно със създателя си „е природа“. При това трябва да се има предвид, че понятието природа тук включва и реалния човешки обществен живот. В противовес на това сантименталният поет цени предметите заради идеята, която те изобразяват, и размишлява върху явната бездна между своята идея и действителността.

В това противопоставяне на наивната и сантименталната поезия Шилер очевидно докосва много въпроси, които днес за нас се свързват с понятието за реалистичното изкуство. Самият той, пък и Гьоте в различни взаимозависимости употребяват понятията реалистично и наивно и идеалистично и сантиментално като съответстващи едно на друго понятия, които обаче не са напълно идентични.

Понятието за реалиста и реализма и понятието за идеалиста и идеализма представят за Шилер в споменатия трактат методологична изходна точка за обосноваване на наивното и сантименталното художествено творчество като два различни художествени метода. Понятието за идеализъм и реализъм се получава според Шилер, когато наивното и сантименталното се освободят от специфично поетичното или обратно — наивното и сантименталното като форми на художественото творчество

са за Шилер специфично художествени форми на проявлени-  
ята на един реалистичен или идеалистичен подход към дей-  
ствителността.

Делението на хората на „реалисти“ и „идеалисти“ е за Шилер един „психологичен антагонизъм“, който разделял хората повече, отколкото едно „случайно преплитане на интересите“.

Различието между реалиста и идеалиста Шилер вижда в следното: характерно за реалиста и за неговата поетична форма на проявление — „наивния поет“ — било „трезв дух на наблюдение“, „здраво придържане о вярното предаване на сетивата“.<sup>1</sup> В своята практическа дейтелност реалистът се подчинявал на „необходимостта“ на природата и се оставял да бъде ръководен от нея. Той се опитвал само да използва известни природни закони съобразно своите интереси. Грешките на реалиста според Шилер се виждат тогава, когато поиска да достигне от отделния случай до общия закон, тъй като законът е по-обхващащ от всеки отделен случай. Реалистът щял да опита да дойде до познаване на абсолютното чрез опита. Но тъй като това не било възможно, той достигал най-много до „сравнителни“ (според нашата днешна терминология — до относителни) истини. Очевидно Шилер назовава „реалистично“ материалистическия възглед за света. Във възраженията си против това реалистично направление Шилер се опира на обстоятелството, че в тогавашната материалистическа философия и в нейната теория на познанието още не е бил развит въпросът за диалектиката на отделното и общото.

С понятието за реализъм Шилер все пак обозначава не само едно гносеологическо, но и едно морално направление. Това свързване се използва по-късно в изопачена форма, за да се оклевети материализма преди всичко пред философски необразованите, чрез изравняване на философския материализъм с тъй наречения „материализъм“ в морален смисъл и едно съответно изравняване на различните видове употреба на понятието „идеализъм“ (като философско направление и като нравственост — готовност заради благородни идеали да се дават материални жертви). Трябва да се отбележи, че при Шилер, въпреки свързването на гносеологическото с морално-общественото понятие липсва всякакъв опит за охулване на реализма. Етиката на реалиста като характер могла да се установи според Шилер не в отделните дела на същия, а в сбора от неговия живот. От отделни конкретни случаи в живота той черпел правила за своите мисли и дела. При това мъчно би му се промъкнала етична грешка. От друга страна обаче той едва ли можел да достигне по този път до истинско величие и благородство.

Шилер рисува по следния начин образа на идеалиста: в гносеологично отношение за него е характерен теоретичен спекулативен дух, който прониквал „в безусловното на всички познания“ (там, S. 90). Характерно за него било, че се оставял да бъде ръководен от „необходимостта на разума“ в практическата си дейност, както и в своето познание. От този разум според Шилер идеалистът взима своите познания и мотиви и търси с тяхна помощ „да се добере до истини, които не предпоставят нищо“ (S. 93). Той подчинява (напълно в Кантов смисъл) нещата на човешката мисловна способност и може да прави това (тук Шилер излиза извън Кант), защото „законите на човешкия дух“ били съществено „световни закони“. В гносеологично отношение според Шилер грешката и слабостта на идеалиста се състояла в това, че той притежавал цялостно и общо познание, но бил неспособен да го употреби при специален случай. Другояче казано: идеалистът в Шилеровата концепция има да се справя с трудността, че общото никога не изчерпва отделния случай напълно, че отделното явление е винаги по-богато и по-многообразно от общото.

Характерното за моралното поведение на идеалиста било (Шилер пак свързва понятието и с моралната характеристика) такова, че той изисквал „морален максимум“. При

<sup>1</sup> Schillers Werke, B. 15, S. 20, Gottasche Buchhandlung, 1894. Забел: този цитат и всички следващи са взети от последните 10 страници на споменатия трактат.

това според Шилер било възможно „заради неограничените идеали идеалистът да не догледа отделния случай на приложение“ (пак там, S. 95). Понякога идеалистът можел да презира човека, макар че той смятал човечеството велико в своята цялост.

Шилер дава оценка на идеалиста и реалиста, която не съдържа никаква пристрастност за единия от двамата, а е по-скоро опит за компромис. Характерно за двамата било, че представляват само едната страна, не обаче цялостния образ на човечеството. Идеалистът не могъл да изгради човека като същество на природата и да култивира неговите сетивни сили, макар че това съставлява съществена част от човешкото предназначение и условие за всякакво морално облагородяване. Карикатурен образ на поставящия се над всякакъв опит идеалист е за Шилер „фантастът“, оценка, която той употребява при конкретни художествени анализи, преди всичко за романтичната школа. Образът на цялото, неделимо човечество, който Шилер не намира нито у идеалиста, нито у реалиста, той свързва с изискването за човек, който, от една страна, не напуска областта на опита, но от друга страна, не се отказва от познаването на общото, от нравствените идеи и пр. При тогавашното равнище на философията този проблем не можеше да получи пълен отговор, защото неговото изясняване предполага последователното прилагане диалектиката на единичното и общото, научното обяснение на отношенията между общественото битие и съзнание.

Какви изводи правят Шилер и Гьоте от това противопоставяне в областта на теорията на изкуството?

При опита да отговорим на този въпрос можем да се облегнем на кореспонденцията между Гьоте и Шилер през годините 1796—1800, на изказвания на Шилер в писма до Хумболдт, както и наред със споменатата работа на Шилер, на най-важните съчинения на Гьоте по теория на изкуството, които той разработва по това време (на първо място „Колекционерът и близките му“ и „Забележки към опитите на г-н Дидро в живописата“).

В тези работи, макар и още не напълно, окончателно и недвусмислено, се развива интересувашото ни преобразяване на понятиято реализъм от мирогледно-философска в естетическа категория, която характеризира също така тясно свързан с материалистическия мироглед художествен принцип.

Характерно при тези изказвания по въпроси от теория на изкуството е, че и Гьоте, и Шилер, от една страна, решително отричат голото, плоско природоподражание в изкуството, а от друга — също така решително отричат изкуството, което се ограничава само с илюстриране на абстрактни идеи. Изкуството, което те си представят, трябва да притежава сетивна конкретност на изображението и същевременно да се отличава с богато и ценно идейно съдържание. Дискусията се води именно за това — по кой път може да се достигне до такова изкуство.

Може би най-характерно за този проблем е едно писмо, което Шилер пише на Гьоте на 17. I. 1795 г. Там Шилер се спира на изпратения му Гьотев роман „Вилхелм Майстор“ и пише: „Не мога да Ви изразя колко мъчително е за мен чувството от една такава творба да надникна във философската същност. Там всичко е така весело, така живо, хармонично разрешено и така човешки правдиво (к.Е.Ж.), тук всичко така строго, сковано и абстрактно и прекалено неестествено, защото цялата природа е само синтеза, а цялата философия само антитеза. Наистина трябва да Ви призная, че в своите спекулации останах така верен на природата, дори повече, отколкото е съвместимо с понятието за анализа, може би съм й останал по-верен, отколкото нашите кантианци считаха за позволено и възможно. И въпреки това аз не чувствавам по-малко остро безкрайното разстояние между живота и разсъждаването — и не мога да се въздържа да не размишлявам в такъв меланхоличен момент върху недостатъка на моята природа, което в часове на ведрост трябва да приема само като естествено свойство на нещата. Впрочем сигурно е, че поетът е единственият истински човек и най-добрият философ е само

карикатура в сравнение с него.“ (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Deutsche Bibliothek in Berlin, Band 1, S. 47—48).

Явно, в тази себепреценка на Шилер се изразява един съществен момент в художественото му творчество, както и във философските му възгледи, който Гьоте преди това вече охарактеризира и противопостави на своята основна концепция. В съставения от Гьоте предговор към кореспонденцията му с Шилер той пише за резервираното си отношение към Шилер след завръщането си от Италия следното:

„Неговата студия „Грация и достойнство“ беше също така недостатъчно средство да ме сдобри. Той възприе с радост Кантовата философия, която издига толкова високо субекта, като дава вид, че го ограничава; тя разви необикновеното, което природата беше вложила в него, а той, в най-висше чувство на свобода и самоопределяне беше благодарен на великата майка, която сигурно не го третираше като мащеха. В место да я разглежда като самостоятелна, жива, зараждаща се по определен закон от дълбините към висините, той я възприе откъм страната да няколко емпирични човешки натуралности (к. Е. J.). Известни груби места дори изтълкувах като отнасящи се директно до мен. . .“ (пак там, I/VII).

Гьоте упорито защитава материалистична изходна позиция. Той говори за своя „реалистичен вид представи“ (писмо от 4. II. 1796 г.), за които било характерно това, да се интересуват преди всичко от индивидуалните подробности на конкретния живот. Философската позиция, обозначена от него като „реалистична“ се превръща при това в художествено-естетична. За него „реалистичните“ характери са пълни с живот, правдиви човешки характери, в противоположност на метафизичните, забулени в художествена форма идеи. Така в едно писмо от 5. VI. 1797 той възхвалява в Шилеровото стихотворение „Nadowessisches Totenlied“ неговия „реалистичен, хумористичен характер“. Говорейки върху „Вилхелм Майстор“ Гьоте обяснява, че в този роман следвал своя „реалистичен тик“, характерно за който било, че авторът с удоволствие пътувал „инкогнито“, „че избирал по-лошата пред по-добрата дреха“, „предпочитал незначителния предмет или по-маловажния израз“ и т. н. Ако тези изявления на Гьоте се разгледат във връзка с конкретния повод, ще се установи, че с тях той обосновава и оправдава изобразяването на буржоазния живот под формата на граждански роман. Че тук този „реалистичен тик“ той сочи като грешка и иска „да го изгони от своите граници“, може да се разбере във връзка с другите проблеми, до които се докосва тази дискусия: именно във връзка с борбата за голям предмет на изкуството, за изкуство с богато идейно съдържание, каквото при тогавашното ниво на развитие на философията още не можеше да се докаже напълно консеквентно материалистично.

От друга страна е интересно, че Шилер в отговора си на писмото му поощрява Гьоте да остане при своя „реалистичен тик“. Главното според него е едно художествено произведение да съдържа всичко, което е необходимо за неговото изясняване (то да представлява едно завършено цяло), чиито части да са свързани помежду си закономерно — по необходимост. Как става това — било вече работа на поета.

Тази препоръка на Шилер към Гьоте да остане при своя „реалистичен тик“ представлява вече определен етап в изясняването на възгледите по теория на изкуството. Изходната точка на Шилер при това е онази насока на идеалиста, която той вече охарактеризира по познатия ни начин във „Върху наивната и сантименталната поезия“. Докато обаче в този трактат той все още противопоставя идеалиста и реалиста като две страни на човечеството, при анализирането на Гьотевия „Вилхелм Майстор“ той е склонен да удостои реализма с по-голямо внимание (като философско-морална стойност, която същевременно съдържа и определени естетични елементи). За него Вилхелм Майстор е един реалистичен характер. Същевременно обаче той упоменава и това, че Гьоте бил облагородил реализма на своя главен герой, така че този реализъм представлявал „една красива човешка среда“, която еднакво е отдалечена от филистерство и фантазър-

ство. Характерно за самия процес на образование на Вилхелм Майстер е според Шилер, че той върви от „идеалното към реалното“, от „неопределения стремеж“ (като израз и характерен белег на идеалното в тази взаимозависимост) към „реалното“, към „активни дела“. И на други места в писмото си от 9. VII. 1796 г. при охарактеризирване образа на Вилхелм Майстор той противопоставя един на друг идеалиста и реалиста, идеално и реално. Във връзката му с Гьоте, в писмената и устна полемика с него през следващите години, преди всичко и под въздействието на художествената практика и на доказаната неплодотворност на Кантовата теория за тази художествена практика въпросът за поведението на реалиста и в художественото творчество започва да играе все по голяма роля, така че най-сетне крачка по крачка понятието „реалист“ и „реалистично“ се употребяват, за да се охарактеризира определен принцип в художественото творчество, определен подход на художника към действителността. Все пак, успоредно с това ние често срещаме употребата на понятието реалист и реалистично като обозначаване на една философско-морална насока. Дори би могло да се каже, че изобщо не се постига ясно разграничаване на употребяваните две форми на тази дума, че философско-моралната и естетична употреба на понятието реализъм вървят успоредно, вплитат се едно в друго, покриват се едно друго.

В едно писмо до Гьоте от 18. IX. 1796 г. Шилер казва за работата си върху „Валенщайн“, че полагал големи усилия, „за да опознае по-отблизо живота и хората“, за да „мога да разбера така чуждия ми предмет, какъвто е за мен живия и особено политическия свят“ (Briefwechsel, I, S. 249). Той пояснява, че си е поставил за цел да не твори сантиментално, т. е. да не размишлява върху предмета, „а да държа материята извън себе си и да дам само предмета“ (писмо от 28. XI. 1796, Briefwechsel, Band I, S. 253).

Един такъв метод, такъв художествен подход към действителността Шилер свързва тясно с въпроса за реалистичното. При това той се позовава на трактата „Върху наивната и сантименталната поезия“. Изхождайки от развитите там мисли, той охарактеризира Валенщайн като „истински реалистичен характер“. Употребата на понятието реализъм е тясно свързана с моралната характеристика на героя. Постепенно обаче понятието реализъм обгръща и определени съществени черти на художествения метод, на художествения подход към действителността. Шилер обяснява как, въпреки това се надявал, че ще създаде от Валенщайн „по чисто реалистичен път“ (к.Е. Ј.) голям драматичен характер, който носи в себе си чист принцип за живота. „Преди него, както в Поза и Карлос, аз се опитах да заместя липсващата правда със света на представите, тук във „Валенщайн“ ще се опитам чрез голата истина да се отплатя за липсващия свят на идеите“ (писмо до Вилхелм фон Хумболдт, 21. III. 1796 г., цитирано по Абуш, S. 230).

Следователно тук Шилер свързва реалистичния път с истината и противопоставя последната на красивия свят на идеите. В следващите редове на същото писмо Шилер отново противопоставя един на друг идеалистичния и реалистичния характер в упоменатия вече смисъл, а понятието реалистично по-късно често използва, от една страна, като естетическа категория, а от друга — успоредно с това — като философска категория. Важно е, че понятието реалистичен път се употребява, за да се обозначи определен метод на художественото овладяване на действителността, по-точно казано: да се обозначи ориентацията на художника към художественото отражение на действителността. В същото писмо Шилер свързва този съзнателно приложен от него във „Валенщайн“ метод с влиянието на Гьоте и с изучаването на античните автори. Той пише дословно: „Удивително е колко много реалистично носят със себе си напредналите години, колко много доразвиха в мен по-продължителната дружба с Гьоте и изучаването на античните автори, които аз опознах едва след Карлос“.

Разбира се, тази изповед за реалистичния подход към предмета на художественото изобразяване не означава още основна задача на Шилеровата идеалистична, силно повлияна от Кант изходна позиция.

Материалистичният мироглед на Гьоте, повлиян значително от Спиноза, дава задоволителна обосновка на реалистичния подход към конкретния предмет на художественото изобразяване. Той обаче не може да даде научно обяснение на закономерностите на обществения живот и на възникването на различните форми на общественото съзнание. Без съмнение Шилер има това предвид, когато казва, че теоретически и практически той се надявал, че заради аргументацията на Гьоте той не трябва да се отказва от своето становище. По този въпрос в същото писмо той пише следното:

„И тъй като все още ми остава нещо, което е мое и което той никога не ще достигне (к. Е. Ј.), то неговото превъзходство не ще навреди нито на мен, нито на моите произведения. . . Ние, както вярвам в най-смелите си часове, ще бъдем тълкувани различно, но нашите видове не ще бъдат подчинени един на друг, а ще бъдат координирани един с друг под едно по-висше идеално понятие за родовете“.

Теоретическото колебание спрямо реалистичния принцип, като основен принцип на всяко голямо изкуство, дава отражение в Шилеровите творби „Месинската невеста“, „Орлеанската дева“. Последните произведения на Шилер „Вилхелм Тел“ и за съжаление незавършеният „Деметриус“, който несъмнено успоредно с „Валенщайн“, а може би и повече от него би бил бисер в нашата драматургия, са по-сетнешен опит да коригира решително тези колебания. Ако успоредно с интересуващата ни кореспонденция се разгледат и най-важните публикации на Гьоте по теория на изкуството от това време „Колекционерът и близките му“ и „Забележки към опитите на г-н Дидро в живописата“, става явно, че при тези разисквания и при защитата на реалистичния принцип Гьоте играе ръководна роля. Тук Гьоте решително защитава тезата, че предмет на изкуството била природата (под което тогава се разбира и обществения живот на „естествения“ човек) както външната (т. е. обективната, естествено-обществена действителност), така и вътрешната природа (т. е. психическият живот на поета и на хората изобщо). В това Гьоте вижда „правия път“ на художника, който „внимателно следва един метод“ вместо да се отдаде безразсъдно на някой маниер“. (Girnus, „Goethe über Kunst und Literatur“, 370, 376 ц. с. w).

Поетичното изкуство, както и изкуството изобщо изисква според Гьоте от субекта, който се занимава с него, т. е. от художника „... сигурна, добродушна, влюбена в реалното съсредоточеност“ (Briefwechsel, Band III, S. 174).

Следователно пръв съществен момент на един правилен метод, за който се употребява заетото от „философията“ понятие „реализъм“, „реалистичен начин на разработка“, е, че за предмет на своето изобразяване поетът взима реалната действителност. Този реалистичен принцип, за който говори Гьоте, а под негово влияние и Шилер (и действа в практическото художествено творчество) не преследва изобразяването на абстрактни идеи, а изобразяването на реалната действителност. Прилагането на понятията реалистично и реализъм като естетически категории се движи паралелно с прилагането им като философско-морална категория, може дори да се каже, че по това време още не се е специфизирало напълно.

Споменатият пръв момент на „правилния метод“, за който Гьоте и Шилер прилагат заетите от философията понятия „реализъм“, „реалистичен начин на разработка“ и т. н. е свързан неделимо с втория момент на реалистичния принцип. Гьоте и Шилер са наясно по въпроса — и тук не съществува никакво различие в мненията им, — че художникът не може да остане при голото подражание на природата, при голото възпроизвеждане на действителното, но че в създадения от него художествен „предмет“ като в естетична реалност трябва да се онагледят едно идейно съдържание, благодарение на което художествената творба да се издигне над природния предмет, чиято външна форма то да подражава в много отношения.

Следователно въпросът за „правилния метод“ се свързва с въпроса за художественото обобщение. По въпроса за същността на метода и неговия произход възгледите на Шилер и Гьоте — както вече се спомена — се разделят.

Шилер се опитва да обхване двойствената природа на художественото произведение — именно да бъде, от една страна, реален материален предмет или процес, от друга — носител на идейно съдържание — с понятието за естетично, за „красива привидност“. Специфичното на тази „красива привидност“ се състои според Шилер в това, че изобразява, от една страна, сетивно-конкретното отделно явление, което като такова в реалния живот има формата на подробност и случайност, от друга страна, обаче (като сътворена от художника художествена творба) — да въплъщава всеобщото, закономерното, необходимото. В своето понятие за естетичното, за „красивата привидност“ Шилер следователно се мъчи от обективно идеалистичната изходна точка да овладее и да обясни художественото обобщение, с което той има да се справя в художествената практика.

Изходната позиция на Гьоте е друга: за него закономерното, общото, необходимото не съществува в никакво „царство на разума“, в „някакво царство на идеите“ и т. н., а в действителната реална природа, в закономерната взаимозависимост на нейните отделни конкретни, сетивно доловими явления, в които художникът прониква, избирайки и овладявайки същественото, оставяйки настрана несъщественото. Това той изразява със следните думи:

„Моето отношение към Шилер се базираше на решителната насоченост на двамата ни към една цел — нашата обща работа върху различието на средствата, чрез които се стремяхме да постигнем тази цел (к. Е. J.).

При един лек спор, който възникна веднъж между нас, за който отново ми напомня едно място в неговото писмо, аз се впуснах в следните размишления:

Има голяма разлика дали поетът пристъпя към общото, за да търси отделното, или в отделното съзира общото. От първия начин възниква алегорията, където отделното важи само като пример, като образец на общото; последната обаче е всъщност природата на поезията (к. Е. J.). Тя изразява нещо отделно, без да държи сметка за общото или да намеква за него. Който успее да овладее живо това отделно, той същевременно получава и общото, без да забележи това или едва по-късно“. (*Maximen und Reflexionen. Aus Kunst und Altertum*, 1821—26, цитирано по Girnus, S. 374).

Характерно за полемиките между двамата писатели е това, че под въздействието на принципите на Гьоте и на обективната нужда на художественото творчество Шилер теоретически признава превъзходството на Гьотевото становище и в своята художествена практика се стреми да го следва. Като пример може да бъде посочено следното писмено изказване на Шилер (от 18. VI. 1797 г.):

„С колкото повече връзки съм скъсал досега (имат се предвид личните приятелски връзки — авт.), толкова по-голямо влияние имат малкото приятели върху моето състояние, а най-решително е Вашето живо присъствие. Последните четири седмици ми помогнаха отново да сътворя и изградя много в себе си. Вие все повече и повече ме отвиквате от тенденцията (която е лош навик във всичко практическо, и особено в поетичното) да изхождам от общото към идейното и ме водите обратно от отделните факти към големите закони“. (к. Е. J., цитирано по *Briefwechsel*, Band II, S. 57).

Действително на това място трябва да се отбележи, че тази промяна във възгледите на Шилер засяга един конкретен въпрос от теория на изкуството и определени страни от неговата художествена практика, но че няма принципно изменение на неговия общ мироглед, няма преминаване към материалистичната позиция на Гьоте с нейните значителни диалектически черти. При тези полемики с Гьоте в своето философско развитие Шилер все повече преодолява възникналите под влиянието на Кант субективно-идеалистични черти на своя мироглед и преминава към обективния идеализъм, който притежава вече определени характерни черти на Хегеловата философия. Току-що упомен-

натото колебание в художествената практика на Шилер („Месинската невеста“) може да се обясни с тази комплицираност на неговия мироглед като цяло, въпреки изработените под влияние на Гьоте реалистични основни тенденции.

Във връзка с поставената задача на настоящата статия интересно за нас е, че Шилер не само съзнава различието между Гьотевата и своята позиция по въпросите на художественото творчество, но го и формулира като различие в „реалистичното и идеалистичното творчество“ (писмо от 14. IX. 1797 г., Briefwechsel, Band II, S. 114). При това в тази зависимост той се опитва да охарактеризира действителната, чистата поезия като „среден път“ между двете и за нея употребява обозначението „естетическо изкуство“.

Характерно за това „естетическо“, „чисто“ изкуство според Шилер е следното:

а) художникът в своето творчество се издига над действителността (в смисъл на непосредствена природна действителност);

б) той обаче все пак остава в границите на сетивното.

На този идеал за изкуството, който нарича естетическо изкуство, Шилер сега противопоставя идеалистичното и реалистичното изкуство приблизително така: характерно за идеалистичното изкуство е това, че художникът напуска не само „действителното“ (т. е. издига се над плоското подражание на природата), но напуска и сетивното. Ако при това липсва и контролът на разсъдъка — упрек, който Шилер прави в други зависимости на романтиците — тогава това реалистично изкуство се изражда във фантазъмство.

Интересно за нас е, че в това писмо той разглежда диференцирано реалистичното изкуство. Веднъж той говори за „реалистично“ в „ограничен смисъл“ на думата. Характерно за него било, че художникът не само остава при сетивното, но и не се издига над действителността (сиреч остава при плоското подражание на природата). Такова ограничено-реалистично изкуство се обозначава от Гьоте в едно писмо от 4. V. 1800 г. като натурализъм.

Неясно остава в това писмо на Шилер какво трябва да се разбира под „реалистично в неограничен смисъл“. Логически от неговата дефиниция за „реалистичното в ограничен смисъл“ следва, че реалистично в „неограничения смисъл“ би трябвало да бъде онова, което той сам обозначава в това писмо като „естетическо изкуство“. Този извод е съвсем ясен; явно е обаче, че Шилер не може да се реши напълно да се откаже от своята схема за естетичното.

По-късно той още по-ясно обяснява какво разбира под реалистично. Така в едно писмо до Гьоте от 5. I. 1798 г. той изтъква, като говори за работата си върху „Валенщайн“, че в момента не искал да избира никакви други, освен „исторически сюжети“, тъй като свободно съчинените му се стрували „опасност“ да се загуби във фантастичното. Струвало му се по-полезно да идеализира „реалистичното“ (изхождайки от реалната действителност да обобщава художествено), „да одухотворява една определена и ограничена материя, да я стопля, като същевременно я и разширява“ при което „обективната определеност“ на една такава материя „ще обуздава фантазията“ (Briefwechsel, Band II, S. 176).

И в Гьотевите размишления значителна роля играе въпросът за идейното, за сътвореното чрез художествено обобщение и естетична преценка идейно съдържание, благодарение на което художественото произведение, копирайки в известен смисъл външно реалността, се „издига“ над нея. Но за разлика от Шилер този идеен момент при него не лежи в съществуващата преди конкретното овладяване на материята поетична идея, която художникът материализира (Шилер, писмо от 18. III. 1796), а е отражение на съществени и закономерни взаимозависимости вътре в реалния свят, чийто отделни страни художникът изучава в цялото им многообразие, за да проникне в тяхната същност. Този принцип Гьоте поддържа неотклонно през целия си живот. По-късно в разгово-

рите с Екерман той изисква поетът да изхожда винаги от реалното. Естетиката, която до втръсване го подканяла да тръгне от идеалното, го обърквала.

В съгласие с това той изисква от изкуството и науката „обектите да бъдат схващани чисто и да се третират съобразно тяхната природа“ (Maximen und Reflexionen). Същността на своя метод той охарактеризира още на 21. VIII. 1774 г. в едно писмо до Якоби по следния начин: „репродукция на света около мен чрез вътрешния свят (мислите и чувствата на художника — Е. J.), който грабва всичко, свързва, твори и отново излага в собствени форми и маниер“.

Следователно не голото натуралистично възпроизвеждане на отразената в изкуството действителност, а подчертаването и оценяването на съществените всеобщи и закономерни страни (художественото обобщение и естетична оценка) е вторият момент на защита от Гьоте и признат от Шилер в съществените му практически страни художествен творчески принцип, който се обозначава както от Гьоте, така и от Шилер с думите „реалистичен вид поезия“, „реализъм“, „реалистичен начин на схващане“. Съзрещаваш, мислещ и чувстващ, художникът, който следва този метод, „ще вижда нещата в тяхното най-висше достойнство, в тяхното най-жизнено действие, в техните най-чисти отношения“.

При това истинската художествена творба трябва ясно да се разграничи от голото и плоско подражание на природата, което се отрича както от Гьоте, така и от Шилер като „натурализъм“, „плосък емпиризъм“, „обикновено“ предаване на „ограничената природа“.

И най-сетне заетите преди всичко от философията понятия за реализъм, реално, реалистично се употребяват от Гьоте и Шилер в техните размишления по теория на изкуството, за да охарактеризират и една трета съществена страна на художественото творчество. Художествените творби (макар в различните родове изкуство да са различни) имат „формата на реалното, действителното“, т. е. художествените форми са производни от формите на действителността. Шилер отбелязва, че дължи на Гьоте стремежа художествената творба да изобразява „най-характерния случай“, чрез който да се налага „реалността на идеята“.

Шилер и Гьоте са единогодушни, че художествените изразни средства не бива да представляват самоцел, а трябва да са подчинени на задачата да осигурят реалност на художественото идейно съдържание, да го обективират в художествено произведение. Иначе казано: Шилер и Гьоте са единогодушни, че в художественото творчество съдържанието определя формата. Различията между тях възникват тогава, когато трябва да се определи същността и произхода на художественото съдържание. За Гьоте художественото съдържание е опозната от художника и овладяна закономерност на действителността. При Шилер положението е друго: макар че той, както вече споменахме, признава изходната точка на Гьоте за художествената практика и по въпроса за художественото обобщение крачка по крачка следва неговия път, Шилер никога не отстъпва от идеалистичната основна позиция в своя мироглед. От друга страна, той защитава и определени дуалистични елементи, възприети от Кантовата позиция, значението на опита за художественото творчество в противовес на спекулативния обективен идеализъм на Шелинг. В едно писмо от 27. III. 1801 г. той се обръща решително против неговата теза, че художествената творба завършвала в безсъзнателното. Той изрично подчертава, че поетът започвал с опита. Той бил щастлив, когато намирал първата тъмна „тотална идея“ на своето произведение, неотслабена в завършената работа. Обективната сила на художествените творби, благодарение на която те се издигат над природата и за чието изразяване служат и художествените средства на оформяне, се крие за Шилер в идейното. Това идейно — тук той се различава от Кант — не е субек-

тивно състояние на възприемане, а нещо обективно съществуващо, защото „свършеният поет изразява целостта на човечеството“ (Briefwechsel, Band III, S. 171). При това Шилер разглежда процеса на художественото творчество, притежавайки вече предварително определени Хегелови мисли, като процес, в който художникът водел идеята от неосъзнаването и тъмнината към светлината и обективността. Той изрично подчертава, че идеята в изкуството без „действието“ (тук има предвид конкретното художествено творчество — създаването на художествения предмет от художника), „което наистина е ограничено, но реално“, не би могла да стане нищо (Briefwechsel, Band II, S. 172).

Шилер се отличава от Гьоте, за когото идейното в художественото съдържание е отражение на реалната действителност. Той обаче е съгласен с него по отношение на изискването значителният предмет да бъде предпоставка за голяма художествена творба, изкуството да не бъде празна игра с художествени изразни средства. Шилер се съгласява, че употребата на художествени изразни средства е подчинена на задачата художественото съдържание да се реализира в един „предмет“ („вещ“, творба) като в естетична реалност. Гьоте формулира може би най-добре това свое схващане и своите възгледи за същността на художественото съдържание със следните думи: „Едно място от увода на Д'Аламбер в голямата френска енциклопедия, което поради липса на място не можем да преведем тук, беше от голяма важност за нас; то започва на стр. X на четвъртото издание с думите: *A l'égard des sciences mathématiques*,<sup>1</sup> и завършва на страница XI: *étendu son domaine*<sup>2</sup>. Краят му, свързан с началото, съдържа голямата истина: че всичко в науката се базира на съдържанието, същността на най-напред установения принцип, върху чистотата на намерението. Ние също сме убедени, че това голямо изискване трябва да се осъществява не само в математическите случаи, но и навсякъде в науката, изкуствата, както и в живота.

Непрекъснато трябва да се повтаря: поетът, както и художникът, трябва най-напред да разбере дали предметът, към който се насочва, е от такъв род, че да може от него да се развие многообразна, цялостна и завършена творба. Ако се пропусне това, тогава всички останали усилия ще бъдат съвсем напразни: ненужно ще се разхищават ритми и рими, щрихи на четката и удари на длетото; дори и тогава, когато майсторското изпълнение би могло да прикове вещия наблюдател за няколко мига, то той скоро ще почувствува липсата на душа, от която страда всичко фалшиво. Следователно, както при художествената, естествено-научната и математическата разработка всичко се свежда до основно правдивото, чието изпълнение се оказва не така лесно както в спекулациите, така и в практиката, тъй като тя е пробният камък на възприетото от духа. . . Когато човек, убеден от съдържанието на своите намерения, се обърне навън и поиска не само неговите представи да съответствуват на света, но и сам да се приспособи към него, да се подчини на представите му, да ги реализира — едва тогава той истински съзнава дали се е лъгал в своите намерения или дали неговото време е в невъможност да опознае правдивото“. (Schriften zur Literatur, III, Naturphilosophie (1827), цитирано по Girnus S. 346).

Казано накъсо, съществените черти на „чистия“, застъпван от Гьоте и признат от Шилер художествен метод, за който двамата в различни зависимости употребяват понятието „реалистично“, са: изхождане от реалния свят, овладяване и естетическо претвояване на съществените му страни в художествена творба, чиято външна форма прилича на „реалното“, в което идейното било „реалност“.

Следователно третата черта, третият момент на този „чист“ метод би могъл да се формулира по следния начин: изкуството не е гола игра с художествени образни средства. Средствата служат да се реализира, да се обективира художественото идейно съ-

<sup>1</sup> по отношение на математиката.  
<sup>2</sup> разпрострял своята област.

държание, художествената същност. В противовес на формата художественото съдържание играе определяща роля в художественото творчество. За негацията на тази страна на художествения творчески принцип на всяко чисто изкуство не е дал изчерпателен и общовалиден израз нито Гьоте, нито Шилер. Крайната форма на негация на този принцип в романтизма още не беше достигнала до пълното отричане на съдържанието, каквато я намираме в късно гражданския упадък.

Формализмът в истинския смисъл на думата възникна едва в империалистическия стадий на капитализма.

★

С тази констатация ще приключим изложението. За да се избегнат всякакви недоразумения изглежда, че са необходими още няколко къси бележки. Настоящата статия не си поставя за цел да представи изчерпателно възгледите на Шилер и Гьоте за същността на художественото творчество и за неговите обективни закономерности; тя избира само част от техните размишления, в които се забелязва преминаването на понятието реализъм от философска категория в естетическа и се формулират известни възгледи за същността на реалистичния принцип в изкуството, които биха могли да се охарактеризират по следния начин: художникът на известен период поставя в основата на своето творчество реалистичния принцип, когато не си поставя за цел представянето на абстрактно-метафизични идеи, а отразяването на реалната действителност и (независимо от това, че теоретически-мирогледно той е на друго мнение) не се ограничава с голото предаване на реалната действителност, а овладява нейните съществени и закономерни взаимозависимости, обобщава ги художествено и ги претворява естетически; реализира художественото съдържание в художествена творба, чийто външни форми, макар и често по много комплициран и многообразен начин са изведени от формите и страните на реалната действителност.

Интересна при това е констатацията, че няма пълно отричане на този принцип, няма художествено творчество, което да включва отричането на всички моменти, или иначе казано, че едно такова пълно отричане изобщо означава отменяне на изкуството.

В художествената практика най-често се забелязва отричане на отделни моменти на този художествен принцип, при което отричането на една или няколко страни се преплита по многообразен начин с частичното признаване на други страни. Марксистката естетика и теория на изкуството има задачата да проучи конкретно този многообразен процес в отделните исторически епохи и периоди и да не се заблуждава от това, че буржоазната наука за изкуството обобщава в едно единно цяло определени периоди на изкуството, които могат да включат многообразните и хетерогенни моменти, изхождайки от други възгледи, като класицизъм, романтизъм и т. н. Всеки от тези опити за разчленяване трябва да се проследи критически. Това важи и за възгледите на Гьоте и Шилер за реалистичния принцип в изкуството. Свързването на империалистическия мироглед (повече или по-малко последователен) с реалистичния принцип в изкуството не е само логически обосновано, но и исторически доказуемо, без при това да се проповядва идентичност на философския и художествения метод, какъвто се проповядва от някои (Наасак, Кипхардт и др. с лозунга за „диалектическият реализъм“). Еднакво вредно е да се отрича общото, както и специфичното, във философията и изкуството.

Освен това от приведените в настоящото изложение факти се вижда, че понятието за реалистичния принцип в изкуството е по-старо от обозначението на реализма като исторически определена художествена школа. Ако понякога се предлагаше за избягване на неяснотата да се откажем от противопоставянето на „реализма“ като историческа насока в изкуството и „реалистичния принцип“, който в значителна степен се свързва с художествената правда, то според мен трябва да се каже, че не употребата на тези две сходни понятия създава объркването, а неточностите и неяснотите при определяне на различията между реализма в широкия смисъл (реалистичния художествен принцип)

и реализма в тесния смисъл като обозначение на исторически определена насока в изкуството. Освен това цяла редица дискусии и публикации в „Зонтаг“ показват, че свързаното със споменатото предложение изискване — да се прави разлика между реализъм и художествена правда — не води до изясняване на нещата, а до по-голямо объркване.

При разграничаване на реализма и художествената правда логически се получават три различни категории художествени методи:

1. Правдиво, реалистично художествено изобразяване на действителността.
2. Правдиво художествено изобразяване на действителността с „нереалистични“ художествени методи.
3. Фалшифициране на действителността с нереалистични, по-добре казано с антиреалистични художествени методи.

В такъв случай ни предстои задачата да мотивираме защо се изисква от художника на съвремието да изобразява новата социалистическа действителност със средствата на социалистическия реализъм и защо трябва да се въоръжава с аргументи против изискването от художествените кръгове, че трябва да им се позволи да отразяват с нереалистични средства „правдиво социалистическата действителност“. Доскоро подобно предположение се разглеждаше като погрешно, „талмудистко“. Днес то стана действителност. В „Зонтаг“, вестника на Съюза на германските културни дейци, се застъпва например становището да се прави разлика между социалистическо изкуство и социалистическо-реалистическо изкуство. Де факто едно такова схващане е само вариант на застъпваното в дискусията за социалистическия реализъм схващане на Достал за „трудовата хипотеза“. Теоретическите корени на това схващане са разделянето на реализма и художествената правда.

Според мен реалистичният принцип в изкуството е неделимо свързан с художествената правда, която именно тъй е конкретно исторически определена правда. Реализмът като историческа насока в изкуството представлява обусловеното от конкретните условия многостранно разгръщане на реалистичния принцип в изкуството, при което съвпадането на определени страни от буржоазно-реалистическото и социалистически-реалистическото изкуство не бива да ни подвеждат да пренебрегваме качествено различие между тях, което има свое принципно положение в научния мироглед на пролетариата. Социалистическият реализъм не само черпи възможности от развития в буржоазното изкуство реалистичен метод, но го и доразвива до качествено по-висша степен.

В заключение трябва да се прибави още нещо: в дискусиите върху реализма непрекъснато си служим с известните цитати върху реализма от Маркс и Енгелс. При това се недоглежда, че двойната употреба на понятието „реалистично“, което съществува при Шилер и Гьоте се среща и у тях. От една страна, Енгелс очевидно употребява понятието реализъм за обозначаване на определена, исторически възникнала насока в изкуството („реализъм означава според мен, извън верността на детайла, вярното възпроизвеждане на типични характери при типични обстоятелства“; „Реализмът, за който говоря, може да се появи даже мимо възгледите на автора“. (Маркс — Енгелс, „Über Kunst und Literatur“ S. 105). От друга страна, терминът реализъм и реалистично се употребява още и в смисъл на философско съпоставяне. Така в „Sickingendebatte“ на Енгелс се противопоставя едно „реалистично“ схващане за драмата на едно „абстрактно“ понятие на Ласал и в същата зависимост Енгелс противопоставя едно на друго „идейното“ и „реалистичното“, като представители на които той взема от една страна Шилер, от друга страна Шекспир (пак там, S. 105). В тази зависимост Енгелс разглежда като „реалистично“ конкретния живот в неговото многообразие и съвкупност, като „идейно“ — вълнуващите това време обществени идеи. В схващанията си върху драмата на Ласал Маркс и Енгелс се ръководят от вече охарактеризираната, поставена от Гьоте и Шилер проблематика, като обаче я разрешават въз основа на качествено новата философия на диалектическия и исторически материализъм.