

ство е писано твърде малко. За да очертае истинския му образ Никола Табаков прави бегъл обзор и на неговото поетично наследство. Позовавайки се на оценката на Гео Милев за стихотворенията на Константин Миладинов, авторът на очерка утвърждава, че те трябва „да заемат място наред със стиховете на нашите първи и най-добри възрожденски поети Добри Чинтулов и Петко Славейков“ (стр. 126). Макар в едно подобно мнение да се чувствава елемент на надценяване, то не е лишено от известни основания. За да му припаде необходимата убедителност обаче, Табаков е трябвало да акцентува върху художествената, а не върху тематичната страна на поезията на К. Миладинов.

В историята на българската литература и култура Димитър и Константин Миладинови се утвърждават със сборника си „Български народни песни“. Той ги прави популярни не само в пределите на Отоманската империя, но и във всички славянски страни. Събирането и издаването на народните умотворения представлява важен и ценен момент в жизнения път на двамата братя. Затова техният биограф разглежда обстойно историята около излизането на сборника „Български народни песни“. За да даде представа на читателя за този огромен фолклорен труд, авторът би следвало да направи кратък преглед на неговото съдържание, да посочи по-конкретно с какво той привлича вниманието на българския читател и на чужденците. Никола Табаков се е постарал да изтъкне стойността и значението на сборника чрез оценките на някои български писатели. Но той се е ограничил преди всичко с изказванията на творци, работили след Освобождението. За ролята на сборника в нашия политически и културен живот по време на турското робство, за отношението на тогавашните книжовници към него и към съставителите му не е отбелязано почти нищо. А неоспорима истина е, че сборникът показва своето идейно и художествено въздействие най-определено и пълно по време на Възраждането. С какво бихме си обяснили иначе стоещото търпение на неизвестния учител Никола Габровец, който го преписва два пъти (втория преди с завършен на 25 май 1869 г.)¹. Или възторжените оценки на Л. Каравелов,² Хр. Ботев,³ П. Р. Славейков,⁴

П. И. Данчев⁵ и други възрожденски книжовници? Би могло да ни се възрази, че авторът на очерка не си е поставил за цел да пише специално изследване за „Български народни песни“. Пропуск обаче според нас е, след като Никола Табаков се е позовал на оценки със сравнително късна дата от излизането на сборника, че не е изтъкнал обществения и литературен резонанс непосредствено след неговата поява.

Книгата на Никола Табаков показва не само богатите му познания из областта на българското възраждане. Написана увлекателно, а на места и темпераментно, тя говори и за умението му да защитава с полемична страст въпроси с дискуссионен характер, да брави умело с фактите, да убеждава. Отнасяйки се критично към съществуващото мнение за уклона на Константин Миладинов към унията например той е твърде логичен в доводите си за последователната вяроност на Константин към православие.

Общозвестно е, че сегашният популярен портрет на Димитър Миладинов не е автентичен. Той е комбинация от портрета на Константин Миладинов, с когото по-големият брат е имал известна прилика, и от някои „притурени“ черти, взети от спомени на съвременници. Като прави обстоен анализ на всички изказвания за физическия и нравствено-психологическия образ на Димитър Миладинов, Никола Табаков с основание отхвърля както добилия популярист портрет на възрожденеца, така и другите портрети, които по една или друга причина са се приписвали на него. И макар че някои от аргументите му, какъвто е например „физическия“ паралел между Димитър Миладинов и д-р Петър Берон нямат почти никакъв доказателствен смисъл, убеждението му, че отговорните институти „трябва да обявят идеен конкурс за изработване портрет на Димитър Миладинов“ (стр. 192) е справедливо и заслужава внимание.

За Димитър и Константин Миладинови са се писали и вероятно ще се пишат проучвания и монографии. Всеки, който насочи своите изследователски или популяризаторски усилия към живота и делото на братята-будители обаче, не може да не вземе под внимание писаното от техния биограф Никола Табаков. Защото той не само е събрал и систематизирал огромен фактически материал и е обобщил и уточнил редица мнения и въпроси, но е насочил и към използването и издирването на оригинални материали.

Дочо Леков

¹ Вж. Злати Еников, Добруджански екземпляр от Миладиновия сборник, в: Народна култура, г. V, бр. 34, 1961 г.

² В. Българска пчела, г. II, бр. 3—6, 1864 г. — „Българска книжнина“; сп. Знание, г. I, кн. 9—10, 1875 г. — „За народните предания и верования и за народните песни, приказници и пословици“.

³ В. Независимост, г. IV, бр. 39, 1874 г.

⁴ В. Македония, г. I, бр. 35, 1867 г., г. IV, бр. 12, 1869 г.

⁵ Сп. Читалище, г. IV, бр. 20, 1874 г.

ИЗКУСТВОТО И ИЗТОЧНИКЪТ НА КРАСОТАТА

„Искусство и проблема прекрасного“, И. Астахов, М. 1963 г., стр. 170

Ив. Астахов, А. Егоров и други съветски естетици са начело в борбата за действителна марксистическа постановка на въпроса за естетическото и красотата, срещу субективистките отклонения на „обществениците“ — една голяма група теоретици, добили популярност и у нас. На нашите „общественици“ се противопостави неотдавна и акад. Т. Павлов (в „Нар. култура“ от 8. VI. т. г.). Систематичният, макар и неголям труд на Ив. Астахов внася повече яснота в постановката на въпросите.

ВСИЧКИ ГОВОРЯТ ЗА ЕСТЕТИЧЕСКОТО
НО . . . ШО Е ЕСТЕТИЧЕСКО?

Авторът прави аналогия с една мисъл на Белински, който пише за своето време, че всички говорят за народност, но „малцина си дават сметка що е народност, макар думата да изглежда проста и разбираема“. И се заема да разгледа отношението между практическо и естетическо, за да обясни същността му.

Ив. Астахов е пристъпил към изследване естетическото чрез разкриване същността на изкуството по известния Марков метод за търсене спецификата на явленията във висшите им форми на проява. Авторът започва с изследване широкия смисъл на понятието „изкуство“: „Във всяка област на човешката дейност съществува такава степен на владееене трудовете навици, такова умение за приложението им, което най-добре съответствува на определена цел, замисъл.“ И прави извод, че изкуство — е умението да се достига високо качество, съвършенство във всяка дейност.

С майсторството, съвършенството на изпълнението е свързана представата за красота, доставяща особена радост, наречена естетическо наслаждение. . . Свойствено за човека е да внася естетическо начало, красотата в най-различни родове дейност, тъй като човек по природа е художник.“

Той прави уговорка, че в случая употребява „естетическо“ в смисъл на красиво. Но по-добре е понятията да са ясни. Красотата е положителна форма на естетическото, а грозотата — негативна, липса на красота. Понятието естетическо значи —, отнасящо се до красотата. Съответно и до отсъствието ѝ.

В първото си обобщение още авторът се съгласява с Чернишевски, че „красотата не е монопол на изкуството и може да бъде присъща както на произведенията на човешката ръка, така и на предметите

и явленията в природата!“ Във всяка област на човешката дейност „когато става дума за материално и духовно производство — мерило за оценка на качеството служи съвършенството на изпълнението.“ Следователно съвършенството като критерий за степента на качеството трябва да обедини природните и обществени явления в естетическата им характеристика. Съвършенството като висша степен на качествата на нещата е красота!

Във връзка с диалектиката на полезно, практическо и естетическо авторът вижда „обществената полезност на естетическото“, общественият му практически смисъл в това, че то развива едно от най-сложните и тънки чувства, „чувството за красота“, за съвършенство. Можем да добавим, че това чувство става средство за практическо ориентиране в съвършенството на света, съвършенството на обществената ценност на явленията — ако продължим тезиса на автора. По аналогията, която авторът прави между общество и природа, трябва да допуснем, че такава роля играе и природната красота, като природно „целесъобразно“, т. е. закономерно и необходимо в явленията и нещата за възпитаване на естетическото чувство, което ръководи човека в обществената му дейност и в подхода му към природните явления. Това чувство произлиза от индивидуалната нееднородност на нещата от един вид и род. И се развива като възискателност, избирателност, степенуване, градиране и конкретен подход към нещата, придружено от много човешки съображения и преживявания. Авторът приема мотивировката на Плеханов, че практическото е предшествувало естетическото, тъй като практическото служи като „определител (критерий) за мярката на съвършенство“, на създаденото от човешката ръка.

Второто обобщение е, че в трудовото развитие се е родило естетическото отношение на човека към действителността. Че „художествената обработка на природния предмет, както и художествената дейност на човека въобще, са възникнали и са се развили благодарение на материално-практическата дейност“. Естетическото отношение се е проявило в умението на човека „да постига окръжаващата го природа и в това, че той възпроизвежда природата.“ Авторът не се задълбочава в проблема за труда, творчеството и творчеството по законите на красотата, които са централни проблеми пред естетиката, поставени от марксизма.

Той не диференцира как се раздвоява естетическото чувство при откриване в труда естетическите качества на природното, — и качества на самия труд като обществено явление. Привежда само думите на Маркс, че „човек твори по законите на красотата“. А това е действителният изходен пункт за изследване познатите тези закони в двете посоки.

До тук завършват изводите за „някои общи черти, характеризиращи различни форми на трудовата дейност, — майсторство, съвършенство на изпълнението, красотата“. И аналогичните с природата. Минава се към понятието изкуство в тесен смисъл. Разликата между тези области, според автора е, че „в предметите с практическо предназначение красотата е важно, но не винаги задължително свойство“, докато в изкуството тя е „свойство, определящо висшата цел на художника“, един от важните му критерии, наред с жизнената правда. А, от друга страна, се съгласява с Лесинг, че „красотата е първата му и последна цел“, обаче не кантианското „цел в себе си“, а цел, функция в общественния живот! Логично е да продължим мисълта на автора с извод, че изкуството бихме могли да наречем „постигане света по законите на красотата“, по аналогия с мисълта му за труда и природата. Именно „постигането“ предполага практическото, жизнената правда. И тогава няма да има нужда от множество критерии. В съответствие с основните му мисли, трябва да приемем също, че красотата е именно съвършена изява на функцията на вещите, че без нея те са непълноценни. За да не я приемаме като гарнитура, допълнение, като украса. И тогава вещта наистина би могла да бъде полезна и без красота-украса, когато тя се отнеме. . . Логиката на диалектичното единство и раздвояване на противоположности между практическо и естетическо трябва да се доведе до край.

Ценното в този раздел е, че авторът признава красотата в природата, че търси общите белези на красотата навсякъде, чрез един принцип! Но за съжаление и той, както много автори на подобни изследвания, не разработва този въпрос. В какво се състои естетическото „постигане на природата“, какви са законите на красотата там, за да се „възпроизвежда“ тя, да се твори красота в труда и художествената дейност изобщо?

Самият цитат, взет от сборника Маркс и Енгелс „За изкуството“, не е точен. Маркс пише в оригинала, че „човек твори и по законите на красотата. Това и е извършено важно. То означава, че не всеки труд, не всяко творчество е „творчество по законите на красотата“.

Сам Астахов споменава за разрушителната дейност на човека. Има и несвършени изделия и произведения. Красота носи само съвършеното творчество — такава е и основната позиция на автора.

Той не е проявил също така отношение към естетическото в целия обществен живот, освен в труда, в материално-производствената дейност. А без изследване естетическия живот на обществото не би могла да се разкрие и естетическата същност на изкуството като обществено явление.

Обективно естетическото в природата и обществото — в материалния и духовен живот на обществото — има общ, обединяващ принцип. Той трябва да бъде изследван градирано, във всяка област, как висшето съдържа нисшето, но не се свежда до него. За да може с този принцип да се обясни и субективно естетическото в творчеството (труда и изкуството) чрез такава градация. Защото естетическият живот на обществото обхваща и обективно и субективно естетическото, връх на което е единството им в изкуството, в художествения образ. Тази „пирамида“ има своя систематизация и се обединява от законите на красотата в техните конкретни форми. Към този кръг от проблеми и основният им принцип авторът е направил решителна, но недостатъчна крачка.

ОТРАЖЕНИЕ НА ПРЕКРАСНОТО И ПРЕКРАСНОТО ОТРАЖЕНИЕ

Ив. Астахов развива изследването си на естетическа спецификата на изкуството в тесен смисъл до областта на художествения образ. По отношение обекта на изображението в изкуството той отбелязва, че изкуството отразява всичко — и красиво, и грозно, „всичко интересно за човека“, по известната фраза на Чернишевски. Това, разбира се, се отнася за реализма, не за изкуството въобще. Авторът сам разграничава направленията, които се интересуват само от положително естетическото в живота — красиво, прекрасно, възвишено, гибелта на красотата, трагизма — каквото е класицизмът например. Би било интересно да се разработи естетическа класификация на художествените методи — реалистични и идеализиращи, по отношението им към обекта на изображение. Така ще изпъкне предимството на реализма, особено в социалистическото изкуство, по отношение широтата на обхват на живота. То би помогнало и на тезата на автора, защото той се занимава главно с това как изкуството отразява живота, не само как го отразява, до където често спират мнозина изследователи. Именно като висше творчество по зако-

ните на красотата изкуството още не е изследвано достатъчно. Защото същите естетически обекти ние възприемаме в живота и без изкуството и имаме към тях естетически отношения, — съвкупността от които е именно естетическият живот на обществото. Така че „обектът сам по себе си не определя качеството на изобретението“, забелязва основателно авторът. Художествената критика твърде често констатира, че творецът е попаднал на благоприятен материал, обект, но недостатъците на произведението му са именно в художествената обработка. При все че и на критиката рядко „се удава“ гъвкавият естетически подход при изследване естетическия обект и естетическото отношение на твореца. Обикновено тя се задоволява с по-обща социологическо-философски понятия, които се отнасят не само до изкуството (като отражение, обобщение, типизация и индивидуализация, изследване и пр. на социални, нравствени, политически или философски проблеми — в плана, в който говорим за тях общата естетика) и естетическият аспект на конкретното явление се изпълзва.

Не може да не се съгласим с автора, че „каквото и важно значение да имат естетическите обекти сами по себе си, съдбата на изкуството се определя не толкова от тях, колкото от прекрасните художници“. Нима най-големите компромиси с художествеността не се правят когато се амнистира посредственият художник заради „успеха му да се залови с важна тема, и, често да я похаби. А това се отразява твърде зле върху художественото възпитание на народа.

Авторът сочи, че в изкуството „винаги е важно „какво се изобразява, но най-важно е как се изобразява“, — ако действително държиш на социалната стойност на самия обект. В тази връзка са и едни от най-ценните мисли в книгата — за критерия на художествеността, за положителната естетическа стойност на художествената форма.

Независимо от положителната или отрицателна естетическа стойност на обекта „самото изобразяване трябва да бъде прекрасно, художествено съвършено. Тук понятията прекрасно и художествено съвпадат по значението си“ — пише Ив. Астахов. Това е един принципен въпрос. Съдържанието на изкуството е естетически „многоцветно“ — в него намират отражение всички категории положителни или отрицателни естетически явления, които са оценени от автора естетически, правилно или не, в светлината на неговия естетически идеал. А формата винаги трябва да бъде красива, художествено съвършена, за да има пълно

ценен художествен образ, даже когато съдържанието е негативно естетически. Карикатурата има отрицателно естетически съдържание, но като графичен образ трябва да е художествено съвършена в стила си, иначе няма произведение на изкуството. Както и арият на отрицателния герой трябва да звучи музикално красиво, вместо да се превърне в амусиращо звучение, в грозна форма. Това е проява на относителната самостоятелност на формата.

Астахов заключава: „Изкуството е прекрасно възпроизвеждане на действителността в образи и картини“. Обаче той не използва терминологията на собственото си изложение при този извод. Щом се говори за естетическа стойност на обекта, не може да се задоволим с общото понятие „действителност“, по надживяната вече терминология, използваща най-обща социално-философски категории. Тук става въпрос за естетическия живот на обществото. А, от друга страна, защото: „в образи и картини“ — по терминологията на Тимофеев и др. за белетристиката? Това е също от стария арсенал. При интересните общи позиции на автора не ти се ще, като на читател, той да прави на места отстъпления, да се връща към надживяни от самия него неща.

Авторът пише: „Естетическото отношение на изкуството към действителността... може да бъде характеризирано с една дума: прекрасно“. Ето тук е въпросът за същността на изкуството! Към красивото и грозното аз имам естетическо отношение — харесва ми или ме отвращава... За това не ми са нужни „картини и образи“. Но ти, художникът, за да изразиш мнението си, с цел да ми повлияеш, създаваш образ, в който е запечатано твоето, на определена група, класа, естетическо отношение към това явление. Ти го изобразяваш, когато си съгласен с мен, с нас, или пък не си съгласен, ти изразяваш нашето отношение към него или пък отношението на друга група, мислеща различно... Ти изразяваш класово, естетическо отношение в живота, момент от естетическия живот на класите, на обществото. С това трябва да направиш осъзнати за нас, за нашата група, собствените ни рефлекторни, полусъзнателни, привични естетически отношения: кое е красиво и кое грозно в живота, какъв е смисълът му и как трябва да се отнасяме към него. Искаш да ни „отвориш очите“, да ни заинтересуваш, да ни внушиш и убедиш, да ни предизвикаш или коригираш даже... Ти се явяваш като Давид пред войската, от нейно име — както казваше Ил. Бешков. Ти ставаш класов, обществен деятел. В съдържанието на образ,

който създаваш, се включва „това, което иде от обекта“, ако си реалист, и „това, което идва от субекта“, като групов, класов представител, — ако използвате терминологията на акад. Т. Павлов.

Въпросът за художественото съвършенство е въпрос за съвършено изграждане образите по законите на всеки вид, род и жанр изкуство, съобразно със съдържанието. Изграждане — според принципите на един стил. На тази база само всеки автор може да проявява новаторство във формата, да развива тези закони, не да ги деформира, да развива принципите на стила, не да ги смазва и обезличава. . .

На тази база може да се постави и въпросът за критерия на това съвършенство, за художествеността. Художникът не може да не изхожда от идеята, от мисълта си за оформяне образа, която, подобно на всяка идея, по думите на Маркс, „като закон“ ръководи изграждането на художествения строй. Тогава може да се говори вече и за осъществяване или неосъществяване замисъла на автора. Работата тук е много по-сложна. Нужно е и изясняване въпроса за съвършенството на идеите, според времето и идеологическия им характер. И самият идеологически характер на художествените закони, които съдържат обаче много общи, обслужващи различните класи неща. . . Това е богата област. Става дума само, че верните, интересни позиции на автора на книгата блязват читателя да очаква още по-конкретна и точна разработка. Примерно, като става дума за „свършен израз на жизнената правда“ — ще ти се да се намери естетическият смисъл на отдавна употребяваното понятие „правда на живота“, което така има общосоциологически характер. То е идеологическо понятие, а не е нещо обективистично, безспорно за всички класи. Естетическите възгледи са също идеологически, те имат свой еквивалент на социалните понятия. Как ще се тъкува тази важна за социалистическото изкуство категория на днешния език на нашата естетика? Може би „естетическа правда“ — за да се намери единството на практическо и естетическо, на свършен израз на практическото, в едно житейско понятие? Може би друго понятие? Но пак става нужда да се заемем с анализ на естетическия живот на обществото, за да се освободим от извешни „преживелици“ в езика.

СУБЕКТИВИЗМЪТ

Достатъчно място е отделено на субективните отклонения у голяма група известни съветски естетици — Буров, Ванслов, Столович, Боров и др. Общото между тях е главно отричането красотата в

природата, по-точно природният ѝ произход, теорията им за социалния произход на красотата и естетическото. Ванслов напр. пише: „Принципиално е невъзможно да се намери природната същност на красотата“, тъй като „в природата няма и не може да има естествен критерий за красотата“.

Трябва наистина да се съжاليا, че Ив. Астахов не е направил опит да изложи системно тезата, която подкрепя убеждението му за първичния характер на природната красота, дори хипотетично. Време е вече да се прави това, а не да се доказва по дедуктивно-логичен път, макар че и това е нужно. Недостатъчно е позоваването само на „материалистическата линия“ в естетиката — от Аристотел до Чернишевски, срещу отричането красотата в природата от линията Платон-Хегел. Въпросът е, че привържениците на тезата за възникване красотата в човешката дейност, в творчеството не отричат това, но твърдят, че са на марксистически позиции, защото използват някои цитати от Маркс. Такива като мисълта за „определяване“ на човека и „очовечаване“ на предмета, които се отнасят всъщност, до общотрудовата дейност, в която се произвежда и свършена и несвършена продукция. Но за тях естетическото е равно на човешко и оттук — всяка социална дейност е вече „произвеждане“ на красота. Това е вулгарно социологическа позиция в естетиката и субективистко отклонение от философска гледна точка. Но и досега тази позиция бива защитавана на много висок глас, именно като марксистическа, — защото Маркс е изследвал пръв труда. Те, разбира се, не изхождат от мисълта му за законите на красотата.

Време е вече да се разработва системно марксистическа теория на красотата — като основно учение в марксистко-ленинската естетика!

Известно е, че у нас още през 30-те години др. Т. Павлов направи опит за слагане основите на учението за красотата. Той се спря на черти, като симетрия, хармония, ритъм, пластичност и пр. . . Разбира се, въпросът е много по-сложен и по-богат. Но той не получи развитие за голямо съжаление, даже у др. Т. Павлов. От това сяха да спечелат както българската, така и цялата марксистическа естетическа мисъл, дори и да са спорни изводите. Защото шеше да се заговори нашироко, много недоразумения сяха да бъдат вече отстранени. Догматизмът както навсякъде, така и в тази област препречи пътя на изследователската мисъл с плоските си формули и общи социологически фрази. Сега др. Т. Павлов основателно

споменава за „законите на красотата“ и то във връзка с противопоставянето му на субективистичните социологически увлечения у някои естетици, резултат вероятно на влияние на авторите, с които спори Астахов.

Ив. Астахов е отишел твърде напред в съвременната разработка на проблемите на красотата. Той има методологически явна позиция. Започнал с изследване висшата красота в изкуството, той приема критерия за съвършенството като основа на понятието красота. Това се отнася и до природните обекти на изкуството, и до житейските естетически отношения — тази главна област на изкуството. Такаъв критерий е универсална категория. Трябва да се изясни и философско-гносеологическият ѝ, и конкретно-естетическият ѝ характер, общопознавателната ѝ роля като основа на естетическото познание.

В областта на естетическото ѝ съдържание стоят много проблеми. Красиво е и несиметричното дърво, като пиния или дъб, — когато са „свършени в рода си“, ако използваме езика на Чернишевски, който и Астахов приема. Но кога асиметричната и дисхармонична планина е прекрасна? Когато тя е свършена, примерно в алпийския си тип? Но що е тип-род-естетически идеал, какво е съотношението им? И каква роля играят в оценката за красотата? . . . Много проблеми произтичат от споменаването на понятието „свършенство“. Но това не значи, че трябва те да се избягват, ако искаме да изградим солидна основа на нашата естетика и да отстраним разногласията между двете основни направления, които сега развиват естетическата проблематика. Защото „обществениците“ взимат една степен от естетическото, именно в творчеството, в труда и го абсолютизират, „налагат“ го и върху природата. Оттук и подходът им — да гледат на природата и живота „през очилата“ на изкуството и влиянието му върху вкусовете. На този, който яде кифли, не му се ще да повярва, че „източникът“ им е в чернозема и зърното — мислят ги за резултат от човешките ръце. И нивите почват. . . да им миришат на кифли! Твърдят, че „човешкият дух е създал кифлата. . .“, абсолютизират онова, което човек допринася към сърцевината на зърното.

Преди няколко години др. Б. Ценков изказа своето разбиране за свършенството — като красота, в списанието на БАН и във „Философска мисъл“. Това понятие ще бъде защищавано първоначално по разни начини, естествено. Др. Исак Паси му отговори в „Литературна мисъл“, от позициите на Буров,

които са първата му и изглежда фатална любов, позиции на субективизиран естетически социологизъм — че естетическото се ражда в обществения живот и не съществува в природата. . . Той обвини Б. Ц., че „гносеологизира“ красотата, повод за което е дала самата фраза, мотивираща индивидуалното разбиране на Б. Ц. Но въпросът не е до фразата, а до една насока на мислене на мнозина. Да приемем за момент тезата на „субективистите“ — нима и като категория на историческия материализъм тя не се „гносеологизира“, в смисъл, че има общопознавателен, философски характер? . . . Този спор не се превърна в по-широка дискусия, а можеше да събуди интерес. По-късно др. Ат. Натев засегна в „Литературна мисъл“ въпроса за „Първичната, естетическата и художествената красота“, което е крачка напред за нашата естетическа мисъл.

Има ли красотата гносеологически характер? Понятието „свършенство“ отнася ли се поне като изискване към всяка конкретна форма, в която се проявява материята? Можем ли да приемем, че тя е от рода на понятията структура, връзка, форма на съществуване. . . Можем ли да приемем, че тя не е просто отделно качество — нещо, което би я ограничило, би я svelo до „допълнение“ към нещата и обект само на частна наука. Или тя е именно въпрос на качествената характеристика на нещата, оценка за „мярата“ на екземпляра, индивида, отделното — във вида, рода, общото? Качествена оценка за свършенството на „мярата“ на индивида спрямо „мярата“ на вида и рода, степен на приближаване до своята идеална възможност, потенция — в индивидуален вариант? И тогава да стане познавателен и практически въпрос — въпрос на ориентирване в средата?

Маркс е оставил опорни точки — като въпроса за естествената естетическа характеристика на благородните метали като „самосветещи“, поради това „независещи“ от култивираното чувство на „любителите на кифли“. Или въпросът за минералогическото чувство спрямо благородните кристали, което е отношение, предизвикано от обекта, а не от субекта привнесено, по аналогия с обществени неща. . . — любов към бляска и геометричните форми. . . Не е тук мястото за разговор със „субективистите“. Но позицията на Астахов за свършенството, за целесъобразността на човешката дейност поставя много въпроси и за свършенството в природата.

„Да отричам природния характер на красотата на розата на тази основа, че в природата няма естествен критерий за красотата, могат само тези, които не

взимат предвид, че критерият за красота, с който се ползуваме, е подсказан от природата, живота, практиката", — пише Астахов. А това е съвсем точно — критерият е първо в самата природа, после в обществения живот и в практиката — труд и творчество. Това е основополагаща мисъл. Но и тя е останала така, в общия си вид. Марксистът наистина не може да не изхожда от нея. Но естетикът трябва да я развие.

Авторът последователно, системно разобличава една след друга позициите на споменатата група, в индивидуалната защита на общата „теза“. Това е достойнство за книгата. Но много по-голямо би било значението ѝ, ако освен тези безспорни (освен за предубедените), но твърде общи позиции, бяха развити и схващанията на автора за природната красота. Той обаче не отива по-далеч от домарксистическите материалисти, на които предимно се позовава.

Известен е тезисът на Чернишевски за превъзходството на реалната красота над художествената. Това за нас вече не е дилема — кое е по-висше: животът или изкуството? Но темата на книгата — красотата в живота и изкуството — налага изясняване обществения смисъл на художествената красота като висше естетическо явление, за разкриване естетическата роля на изкуството. И на относителното превъзходство на художествената красота в обществените отношения като специфична функция на изкуството — като умножено чрез човешкото свършено творчество отражение на красотата на живота, за да се въздейства на хората с красотата, да се използва силата ѝ заради социални цели.

Авторът е засегнал в разделите на книгата редица въпроси от тази област. Но верните му постановки разкриват една възможност за систематично изложение, неизползувана достатъчно. Примерно той след Чернишевски твърди: „Нима от развитието на природата не са създадени свършени в рода си предмети и явления, които разглеждаме като естествено мерило за прекрасното?“ (Авторът употребява като синоними, недиференцирано понятията красиво и прекрасно!) Но Чернишевски говори и за естетически идеали — за класовите представи за женска красота. Те не просто са „естествени мерила“ за сравнение на всяка срещната жена с най-хубавата, която познаваш, разбира се, от нейното съсловие. Без въпроса: тип-род и вид — идеална представа очевидно не може да се мине.

Има ли идеални представи и за красотата на природните неща? Кой дъб или бор ти харесва? С какво го сравняваш:

с най-хубавия от видените вече хубави дъбове и борове, със сборна, типизирана представа, която можеш да нарисуваш. Или пък със създадена от фантазията представа за вероятното, възможното потенциално свършане на рода и вида? — Нека отстраним индивидуалните различия на хората по опит и фантазия. Въпросът е дали „естественият критерий за красотата“ трябва да се разбира „натурално“ или пък човешки мисловно? Както другаде авторът сам казва, „подсказано от природата“ и при това степенувано. Защото и хората — природно, физически, ще трябва да оценяваме по същия начин. А видни изкуствоведи твърдят, от една страна, че Сикстинската мадона е създадена от чертите на хиляди красиви италианки. . . А за Афродита твърдят, от друга, — че е възплъщение на античния идеал. . . Къде е, къде са критериите за природната красота?

В. Ванслов пише: „За явленията на природата няма никаква необходимост да бъдат прекрасни“. Астахов отговаря: „Нима формите на цъфтежа в природата не са прекрасни? И нима не е свързана с цъфтежа необходимостта от по-нататъшно продължение на живота?“. . . Ще приемем ли мисълта на Чернишевски, че „прекрасното е животът“, това, в което се проявява живот — защото става дума за цъфтеж, а не за увяхване на розата. . . За обществения живот можем да приемем допълнението му към тази мисъл: прекрасното е животът, според нашите представи, според идеала. Тук вече има човешка целесъобразност в действителния, не „сляпа“ природна необходимост. . .

А Чернишевски дава примери и за „свършени“ блата, трупове. . . където също има свършенство и необходимост, но са отрицание на живота. Това е отрицателно естетическо — безобразно. . . Какво е съотношението между свършенството като необходима потенция за живот и диалектиката на разрушението — и конкретната жизненост на явлениято, формата му на съществуване? Авторът не дава определено мнение за критерия, освен споменаването на „реалното свършенство“ на отделни екземпляри, което също заслужава внимание, разбира се. Но то не е достатъчно, не помага да се изясни принципиално и критерият на изкуството, на художественото свършенство като висше стъпало на естетическия критерий в действителността. Още се срещат изисквания към художествените образи да бъдат „живи, като истински“, да дават илюзия за реалност, макар че Ленин привежда мисълта на Фойербах: изкуството не иска признаване на своите произведения за действителност. . .