

СГЪСТЯВАНЕ НА ВРЕМЕТО В ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТА

Атанас Илиев

В изграждащата се система на марксистко-ленинската естетика непрестанно се запълват празните места, останали от нерешените или неизяснените напълно въпроси около процеса на художественото творчество. Един от тези въпроси, които отварят място за научно изследване, е въпросът за спецификата на времето, в което се развиват художествените образи. За това развитие може да става дума не само в областта на поезията, както е смятал Лесинг, но дори и в областта на живописа и другите изобразителни изкуства, които са заставени от техниката на средствата, с които разполагат, да предават само един момент от течащо време — изкуствата, които според Лесинг остават и трябва да остават в света на пространствените изменения. Фактът, че тези изкуства, каквито са например изобразителните изкуства, могат да създават образи на живи същества — същества, които живеят и които в тези образи изглеждат като живи, показва, че и те отразяват течението на времето, защото животът винаги протича чрез събитията, които го запълват. Тези образи в изобразителните изкуства следователно съдържат указания не само за момента, който е технически отразен, но и за моментите, респективно периодите, които го предхождат, както и тези, които ще настъпят. Бюстовете на Удон, както изтъква Роден, дори произвеждат впечатление, като че са глави от мемоарни записки, а картината на Йохансон „На стария уралски завод“, както бе изтъкнато от художествената критика, отразява една цяла настъпваща епоха.

Времето, в което се развиват образите на изкуството, както бе изтъкнал още Белински, изобщо включват в съкратен вид представата ни за течащото време. В един роман или една повест например могат да се включат събития, които в действителния живот биха обхванали няколко месеца или години, а събитията протичат в съзнанието на възприемащия съответното произведение в няколко часа или няколко дни. Но Белински разглежда това съкращаване на времето в произведенията на изкуството само във връзка с художествената идея, която ръководи автора в процеса на неговото творчество, като изтъква, че авторът изпуска всичко, което не се отнася към нея, колкото и интересно и да е то, ако се разглежда вън от творбата.

Тази правилна мисъл на Белински не изчерпва въпроса за спецификата на времето в творбите на изкуството, защото за съкращаване на времето може да става дума в процеса на научното изследване, което има за обект живота на обществото. Ученият може да си постави за цел да изследва само известна страна от развитието на живота в дадено общество и в този случай той изпуска всичко, което не се отнася до тази страна.

Съкращаването на времето в процеса на художественото творчество, което води към съкращаване на времето в създаваните произведения, следователно има своя специфика, която е неотбелязана от Белински. Тази специфика се изразява в обстоятелството, че в изкуството не се нарушава непосредственото впечатление от непрекъснатостта на неговото протичане, каквато непрекъснатост има самият живот, поради което художествените образи се възприемат като живи образи. Впечатлението от тази непрекъснатост остава в съзнанието на възприемащия творбата дори когато временно се прекъсва художественото възприемане, каквото прекъсване настъпва например през антрактите на театралните представления. За да се поддържа това впечатление, Дидро препоръчва на драматурзите да подсказват, че през антрактите са настъпили известни събития и поради това новото действие не трябва при вдигане на завесата да започва от момент, до който е стигнало предишното. Специфичното за изкуството съкращаване на времето може да се нарече „сгъстяване на времето“ за разлика от обикновеното му съкращаване, при което липсва споменатата непрекъснатост на развиващото се действие.

С това сгъстяване на времето могат да се обяснят редица особености на художествените образи. Изтъква се например, че художествените образи са типични за отразения живот, че в тях са налице два елемента: индивидуален и общ за група явления от живота на обществото и че тези два елемента са в диалектическо единство.

На първия от тези два елемента се удава, и то с право, способността на художествените образи да въздействуват емоционално на възприемащите ги, на нея с право се приписва оная емоционална заразителност, която според Толстой е съществена черта за изкуството. Разглеждайки този елемент, изкуствоведът обаче не държи сметка за разгледаното по-горе сгъстяване на времето в развитието на художествените образи. Смята се, че индивидуално-конкретният характер на художествените образи се възприема по същия начин, като се възприема в съответните реални образи от действителността. Обобщителният характер на художествените образи тук не се взема под внимание, защото се приема, че обобщението се отнася не към емоционалния, а към познавателния процес. От факта, че художествените образи са типични, още не следва, че те би трябвало да въздействуват емоционално по някакъв специфичен за тях начин.

При това схващане обаче не се взема под внимание, че въздействието на художествените образи притежава специфичната за изкуството художествена багра, че тяхната емоционална заразителност носи белега на естетичност. Ако погледнем отблизо на художествените образи, не е трудно да открием, че тази багра произтича именно от разгледаното по-горе сгъстяване на времето, което дава възможност на възприемащите да преживяват за краткото време на художественото възприемане много повече, отколкото биха могли да преживеят за същото време в реалния живот. Като четем например един роман, ние се сближаваме с героите му много повече, отколкото бихме могли да се сближим за същото време с лица, които бихме срещнали в действителността. Героите на романа ни стават близки, те стават наши непознати познайници, както духовито се изразява Белински, анализирайки литературните произведения. Същото се отнася и до въздействието на изобразителните изкуства. Един художествен портрет например разкрива духовния облик на изобразеното лице тъй многостранно, както той би могъл да се разкрие само след продължително общуване с него.

Сгъстяването на времето, за което става дума, е свързано със своеобразно художественото му уплътняване при възприемане на творбата. Това уплътняване не накрънява, а засилва жизнеността на художественото отражение:

ако непрекъснатостта на времето е един от съществените белези на живота, ясно е, че непрекъснатостта на ускореното му развитие ще предаде уплътняване на самата живост, присъща на отразените обекти, по-висока изразителност на присъщата им живост. . . Художествените образи тук заразяват и увеличат не защото съчетават общите белези на група обекти от действителността, а защото обединяват тези обекти въз основа на факта, че те се развиват в посоката на една и съща обществена тенденция, отразена по линията на съгъстеното време.

Така бихме разбрали защо художествените образи са средство за художествено обобщение, а едновременно с това запазват своята индивидуалност и неповторимост. Революционният дух, отразен в романа на Вазов „Под игото“ като обществена тенденция, обхваща по различен начин не само организаторите на революционното движение, но и учителката Рада Госпожина, така Гинка, чорбаджи Марко, сребролюбивия калугер, па дори и един от бившите шпиони.

За да отрази най-ярко дадена обществена тенденция, художникът прави подбор на едни или други образи, като изхожда от личния си опит или от опита на други наблюдатели. Той е свободен да избира такива образи, които намира за най-подходящи за съгъстяване на времето в развитието на реалния живот. Оттук произтича индивидуално неповторимият характер на дадените от него художествени образи.

Самата насока на обществените тенденции и по-важните етапи от развитието им се очертават в произведението на изкуството чрез разглежданото тук съгъстяване на времето, защото реалният живот се развива, като минава през необозримо множество зигзаги, завои, временни колебания, дори и частични връщания назад, поради което обикновеният наблюдател не тъй лесно може да се ориентира в многообразното на самия живот. Съгъстяването на времето, което е предпоставка за емоционалната заразителност на художествените произведения, следователно е предпоставка и за познавателната му функция: оттук произтича органическата връзка между тези две функции на изкуството. Съгъстяването на времето чрез творческото въображение на художника дава възможност да се погледне на общественото развитие от високо, от „птичи полет“ така, че да изчезнат от погледа на зрителя тези частични и несъществени колебания и да се очертае основната насока на живота.

Но като изтъкваме, че в произведенията на изкуството обективно течащото време е дадено в съгъстен вид, от това не следва, че от степента на това съгъстяване зависи художествената им стойност. . . Съгъстяването, за което става дума, не може да се характеризира като максимално или минимално съгъстяване. То трябва да се характеризира с понятието оптимално съгъстяване, т. е. съгъстяване, при което се постига такова съгъстяване на времето, което дава възможност да се разкрият съществените особености на отразения живот. Художественото съгъстяване на времето не става равномерно с обективното време, което се измерва с едни или други уреди. То може да е дадено в ниска степен, когато трябва да се отразят важни подробности от реалния живот и да се издигне в по-високи степени, когато се отразяват не тъй важни страни от реалния живот. При тези промени обаче необходимо е да се запази впечатлението от споменатата непрекъснатост, характерна за живота.

Течението на съгъстеното време, чрез което се очертава насоката на обществения живот, обаче не спира до момента на художественото творчество и художникът, преминавайки от миналото към настоящето, не може да не си представи какво ще бъде по-нататъшното развитие на отразения живот. Подсказвайки на възприемащата творбата му накъде и как ще се развие този живот, той стига до представата за по-високите етапи на общественото разви-

тие, които се чертаят в съзнанието на неговите съвременници като идеали, чакащи своето осъществяване. Тези идеали могат да се предвидят и по пътя на научното изследване, но там те се изразяват в едни или други правила на човешкото поведение. За да се отразят в областта на изкуството, те трябва да се възплътят в едни или други конкретни образи. Само при тези условия може да става дума за естетически идеали като специфичен художествен израз на самите обществени идеали. Но как биха могли да се възплътят те в конкретни, когато са още неосъществени в реалния живот! Да се представят като осъществени, това би значило да се изпадне в анахронизъм, против който въстава Енгелс. Ако възприемем схващането, че изкуството съгъстява времето, в което протича животът на обществото, въпросът добива по-друго осветление, защото една от особеностите на съгъстеното време е да отразява във всеки момент от живота целеустремеността му към предстоящото бъдеще. Съгъстеното време можем да сравним със свита пружина, която крие в себе си натиск да се разгърне. Така се запълва интервалът между настояще и бъдеще, а това дава възможност на възприемащата творбата да стигне по най-късия път до представата за конкретното осъществяване на естетическите идеали, да се приобщи към тях и дори да открие известни техни страни, които са още неформулирани от науката за общественото развитие. В такъв смисъл трябва да се разбират думите на Горки, че естетиката е етика на бъдещето.

Съгъстяване на времето обаче може да се яви в два аспекта: като съгъстяване на времето, в което протича индивидуалният живот на даден герой, или като съгъстяване на времето, в което тече животът на обществото, който го обкръжава. Съгъстяването на обществения живот не би могло да се постигне, без да се съгъсти индивидуалният живот на героите, защото общественият живот в произведенията на изкуството се отразява чрез образите на самите герои, но съгъстяването на индивидуалния живот не предизвиква винаги представа за съгъстяване на обществения живот. Подобен случай се среща в повърхностните произведения на литературата, известни под названието „сензационна литература“, както и в съзнанието на повърхностни читатели, които се интересуват само от съдбата на героите и при това прескачат редица описания от преживяванията на героите, които ги характеризират като типични герои, отразяващи в съгъстен вид живота на обществото.

Съгъстяването на обществения живот чрез съгъстяване на индивидуалния живот по отношение на драматичното и сценичното изкуство от известния театровед К. Станиславски, който изтъква, че наред с външното действие, изразено чрез поредицата от събития, в драмите е налице и едно друго вътрешно действие, което пронизва външното и съставя истинското съдържание на драматичната творба. Това вътрешно действие, наречено от Станиславски „сквозное действие“, продължава да тече в съзнанието на зрителите и след завършване на театралното представление. То обхваща известен период от бъдещата съдба на героите, а заедно с това и известен период от цялостния живот, отразен в драматичното произведение. Това „сквозное действие“ очевидно съгъстява живота на обществото, в което протича животът на героите, и чрез това съгъстяване дава тласък на въображението за доразвиване на отразения живот, защото животът не спира с последното спущане на завесата, а продължава по линията на очертаните в пиесата обществени тенденции. В тези разсъждения на Станиславски се разкрива една специфична черта на всички художествени видове и жанрове на изкуството, но самият Станиславски за жалост не достига до подобно обобщение, защото неговите интереси се ограничават в предела на театралното изкуство.

Това продължаване на отразеното действие, в което се изразява творческият момент от страна на всеки възприемащ творбите на изкуството, е зависимо по

дължина и обем от неговите творчески възможности и от известни обективни причини, произтичащи от самите обективни условия на обществения живот в епохата на самото им възприемане. В епохата, която подготви Френската революция, например създадените в тази епоха буржоазни произведения на изкуството са могли да дадат тласък на въображението за отразяване на периода до самата революция, но не и по-далеч от нея, защото лозунгите на революцията „свобода, братство и равенство“ не са давали възможност да се предвиди правдиво какъв ще бъде животът на обществото след победата на самата революция. В известни случаи сам авторът на художествените произведения не съзнава какъв тласък на въображението би могло да даде на тези, които го възприемат, и каква ще бъде дължината на периода от предстоящото бъдеще, който ще се очертае чрез това въображение. Известно е например, че Добролюбов открил в романа на Тургенев „В навечерието“ очертания на социалната революция, което възмутило самия автор на романа, понеже той смятал, че е отразил предстоящото бъдеще в рамките на националноосвободителната революция. Гончаров се проявил като по-прозорлив, като признал, че Добролюбов открил не без основание в произведенията му елементи и възможности за тълкуване, което сам той не подозирал в процеса на художественото си творчество.

Не са редки случаите в епохата, която създаде критическия реализъм, когато художникът влага в произведенията си две противоречиви една на друга тенденции, които дават повод за противоположно предвиждане на предстоящото бъдеще. Например Толстой влага в положителните герои на произведенията си стремеж към християнска любов, която обхваща дори и престъпниците, любов, която изключва всяко противене на злото (спомнете си предсмъртните дни на княз Андрей във „Война и мир“, повестите „Смъртта на Иван Илич“, „Отец Сергей“ и пр.), а сам се противи на злото, като критикува остро покварата на господстващата класа в съвременното му общество. Каква насока в бъдещия обществен живот откриват такива художествени произведения и как трябва да се гледа на тях? На този въпрос може да отговори само прогресивната художествена критика в епохата на тяхното създаване и не е чудно, че Ленин в една от статиите си за художественото наследство на Толстой предоставя на работническата класа да „работи“ над това наследство и да отдели от него отрицателните му страни.

Продължението на отразените обществени тенденции в съзнанието на тези, които ги възприемат, лежи в основата на известно осъвременяване на творбите от минали епохи, което напоследък често се изтъква. Това продължаване на представата за обществените тенденции мъчно може да се извърши дори и в съзнанието на възприемащите творбите от миналите епохи, които ги познават от науката, защото науката дава схематичен образ на живота, а художествено възприемащият се нуждае от живост и конкретност на възприеманите обекти. При тези условия той е принуден да използва представата си за аналогични тенденции от съвременния му живот, за да запълни интервала между отразеното в творбата и естетическия идеал, към който тя е насочена.

Разглеждайки тази страна на художественото възприемане, испанският есеист Мигуел де Унамуно духовито се изразява, като изтъква, че Дон Кихот тръгва да пътува по света, като се преобразява в различните страни, доказвайки по този начин необикновената си жизненост. Дон Кихот не е могъл да бъде в Англия през XIX в., какъвто е бил в Испания през XVII в. За да се вживее в миналата епоха дотолкова, че да използва конкретните ѝ образи при разглежданото художествено произведение, възприемащият би трябвало сам да притежава художествена дарба, каквато е имал например Пушкин, като е отразявал живота на различните общества в различни епохи. В тези

случаи обаче става дума не за обикновено художествено възприемане на произведенията от минали епохи, а за нов творчески процес, подбуден от тези произведения.

От тези примери се вижда, че съдържанието на тези художествени произведения не трябва да се схваща като затворено в строго определени граници. Съгласявайки времето, в което протича животът на обществото, те откриват възможности за разширяване и удължаване на отразените обществени тенденции. Около централното ядро на това съдържание въображението на тези, които ги възприемат, добива възможност да доразвива онова, което е отразено по линията на съгъстеното време. Подобна възможност открива пейзажното изкуство дори когато отразява обекти от мъртвата природа. За да открием съгъстването на времето в тези художествени произведения обаче, трябва да вземем под внимание факта, че пейзажното изкуство, отразяващо природните обекти, отразява заедно с това и отношението на художника като представител на известна обществена група към природата и към отразените обекти, като част от самата природа. Ако сравним пейзажното изкуство, създадено в различни епохи, от различни класи, ще видим, че то се различава в зависимост от психиката на класата, която е създала или за която е предназначено. В епохата на Ренесанса, която създаде известното схващане за хуманизма, е отразена схематично, защото главният интерес на възхождащата класа е бил насочен главно към човека и неговата собствена природа. През епохата на абсолютизма природата е дадена като красив декор за пасторални забави, уреджани от аристокрацията сред нея, защото изкуството в тази епоха е било предназначено за самата аристокрация. През епохата, която подготви Френската революция, природата е отразена в нейното могъщество, като „майка всемогъща“, заместваща средновековната представа за „всемогъщия бог“, която се грижи за човека чрез благата, които му доставя; тя вдъхва в сърцето на човека дори самите нравствени правила, поради което и възпитанието на подрастващото поколение трябва да става сред нея, както е препоръчвал например Русо в романа си „Емил“. Пейзажното изкуство на империалистическата буржоазия в нашата епоха обикновено деформира природата до неузнаваемост, както деформира целокупната действителност (понеже действителността ѝ напомня за предстоящото ѝ рухване като господстваща класа), а в страните, строящи социализъм, тя е отразена такава, каквато я вижда трудещият се човек. В пейзажното изкуство изобщо е налице задкулисно участие на обществената действителност; то отразява в съгъстен вид тенденциите на обществената класа, която го е създала, или на цялото общество, перспективи за развитие на тези тенденции. Времето, необходимо за да се възприеме пейзажната творба, и тук е уплътнено не чрез натрупване на научни познания за природата, а чрез изживяване не по линията на съгъстено историческо време на едни или други обществени тенденции, изразени в своеобразното отношение на художника към природата.

Особен характер добиват пейзажните творби, които отразяват родната природа, поради възбужданите от нея асоциации с историята на народа, който живее сред нея. Сенкевич описва в романа си „Без догма“ интересен експеримент в това отношение. Героят на романа, завръщащ се от Париж след продължително отсъствие от родната си страна, си представя как би гледал на природата, която се открива през прозореца на влака, и стига до заключение, че тя съвсем не би му се харесала, понеже наподобява картини, нарисувани от несръчната ръка на дете, картини с прави линии и кръстчета, а в далечината очертания на тополи около господарски дом, като откривал в тази гледка нерадостната съдба на своя народ, заспалото му състояние, приближаващо се до нирвана, предизвикано от поробването му, асоциации, които дълбоко раз-

въннували героя. Съдбата на народа през епохата на въпросното естетическо съзерцание като че е включена в самите природни гледки, наблюдавани в кратък откъс от реалното време.

На пръв поглед изглежда, че за съгъстяване на времето и свързаното с него осъвременяване на творбата в съзнанието на възприемащите не може да става дума в някои жанрове на изкуството, както например в инструменталната музика, чиято интонационна изразителност и динамика е означена от автора и не допуска каквито и да било промени. В същност обаче в рамките на писаното е възможна една или друга интерпретация на творбата, която придава своеобразие на самото изпълнение. Нотното писмо не може да даде точното указание колко бързо или бавно трябва да се изпълняват означените части на творбата с указанияте „бързо“, „много бързо“, „бавно“ или „много бавно“, „силно“ или „умерено“, „изразително“ или „страстно“, колко трябва да продължи нотата с „корона“, каква изразителност трябва да се предаде на означеното с термина „изразително“, как трябва да се предаде постепенното „засилване“ или „отслабване“, означено със съответните знаци, и пр. и пр. Наред с писаната динамика на творбата изобщо има друга „неписана динамика“, чрез която се постига индивидуалната интерпретация на творбата. Тази интерпретация вече открива възможност за доразвиване и осъвременяване на емоционалното ѝ съдържание. В тази възможност не се крие никаква слабост на инструменталната музика. Ако всички изпълнители бяха изпълнявали тази музика по един и същ начин, тя би загубила богатите възможности, които се крият в нея. Така бихме разбрали защо подчертаното осъвременяване на Моцарт в изпълнението на Ойстрах се изтъква не като слабост, а като заслуга на даровития изпълнител. Известно предвиждане на по-нататъшното емоционално развитие на обществото чрез интонационната страна на въпросната музика впрочем се изразява и в самия творчески процес на компониста. В съветската музикална естетика става дума и за „интонационна прогноза“, която е присъща на този процес. Съгъстяването на времето е присъщо на тук разглежданите творби, следователно тук обхваща и известен период от бъдещото емоционално и свързаното с него идейно развитие на обществото, което ги поставя в това отношение на еднаква плоскост с творбите на другите видове изкуства.

Какви обществени тенденции на бъдещето ще бъдат обхванати в произведенията на дадена епоха — това е въпрос, който може да се разреши, като се вземат под внимание интересите на отделните класи в дадената епоха. Представителите на буржоазния критичен реализъм, които са смятали, че съществуващият обществен строй не може да се замени с друг по-съвършен, успяваха да обхванат по-нататъшното развитие на онези обществени тенденции, които са добили надмощие върху почвата на този строй и които се изразяват чрез типични образи, са вече утвърдени в основните си черти. Представителите на социалистическия реализъм обаче се стремят да отразят наред с тези тенденции още и онези, които са в процес на раждане, чиито кълнове са още едва забележими, и дори ония, които ще се родят, като се вземат под внимание съществуващите обществени условия. Ако представителите на критичния реализъм случайно се натъкват от новия неутвърден още обществен живот и успяват да ги изразят чрез типични образи, типичността на тези образи обикновено се оспорва. Такъв е бил случаят със „Зимна приказка“ от Достоевски. Разглеждайки новия тип в тази творба, Гончаров пише на Достоевски следното: „Вие сами казвате, че този тип се заражда. Простете, ако си позволя да забележа, че тук има противоречие: ако се заражда, той не е тип. Вие знаете по-добре от мене, че типът възниква от дълги и много повторения или наслоения от явления и лица, където подобията на едните и другите зачестяват в течение на времето,

застиват, стават известни на наблюдателя. Творчество според мен може да има само тогава, когато животът се е установил. С новия зараждащ се живот то не се погажда (не ладит).“

След отговора на Достоевски, че този тип може би вече е създаден, но още не е забелязан, Гончаров възразява: „На това ще кажа, че ако всички не са го забелязали, то той и не е тип. Трудно е да се рисува, а според мене и не може да се рисува още неулегналият живот, където формите му не са застояли, лицата не са се наслоили в типове“ (из архива на Достоевски). В тия разсъждения на Гончаров очевидно не се взема под внимание възможността за съгъстяване на времето по отношение на неутвърдените още обществени тенденции, макар че Добролюбов бе открил предвиждане на нови обществени типове в някои от произведенията на Гончаров.

Чрез съгъстяване на времето в художествените произведения се обяснява и своеобразното пресъздаване на неестетичното и противоестетичното на порочността и недъзите в процеса на художественото творчество, пресъздаване, чрез което те загубват неестетичността си. Буржоазната естетика, в която съдържанието на художествените произведения се разглежда откъснато от художествената му форма и само на тази форма се дава естетичният характер на самите произведения, обяснява пресъздаването, за което тук става дума, тъкмо чрез откъснатата от съдържанието художествена форма. Противоестетичността в съдържанието според тази естетика се неутрализира чрез формата му, която предава своя естетически характер на самото произведение. Това обяснение обаче противоречи на факта, че в художествените произведения формата не е чужда на съдържанието им елемент, а е органически свързана с него, че съдържание и форма в художествените произведения са неделими един от друг елементи, както бе изтъкнал още Белински. Пресъздаването на неестетичното и противоестетичното следователно тук би трябвало да става „отвътре“ на самите художествени образи, схванати като единство от съдържание и форма. Ако грозното в живота е отразено в изкуството така, че то да възбужда отвращение, то вече съдържа в подтекст и налична тенденция за неговото преодоляване в по-близко или по-далечно бъдеще. Преодоляването му тук се отнася не само до формата на художественото произведение, но и до самото му съдържание. Образът на грозното и отблъскващото в живота тук е пронизан от тенденцията за преодоляването му, която минава и отвъд емпиричното съдържание на този образ в развитието на обществото, но остава в рамките на съгъстеното историческо време, включено в самите произведения. Така бихме разбрали думите на Гогол, че по цялото протежение на комедията „Ревизор“ минава един положителен герой — смехът, който предизвиква отвращение към порочните герои.

Заклучението, че съгъстяването на времето е съществен белег на художествената типизация, налага известна промяна в схващането ни за структурата на художествения образ. Художествената типизация според традиционното схващане е процес, който съгъстява в единен образ общите черти, пръснати в различни обекти от действителността в даден момент от времето. Развитието на художествените образи тук се представя като съвкупност от такива моменти, обединяващи общи черти, а от поредицата на тия моменти се разкрива насоката в развитието на самите обществени тенденции. Тази насока обаче художникът в същност би трябвало да я е осъзнал предварително, за да избира обстоятелствата, в които тя се очертава. Художникът би трябвало, както се изразява Пушкин, да вижда като през „магически кристал“ по-нататъшното развитие на образите в обстоятелства, чрез които те биха отразили развитието на самите обществени тенденции. Обобщаващият характер на художествените образи следователно тук се постига не чрез поредица от моменти, във всеки от

които се групират общи черти от действителността, очертаващи насоката на самата тенденция, а чрез предварително осъзнатата тенденция, разкриваща се в съзнанието на художника още при появата на самите образи. Често се изтъква, че ръководната идея в развитието на творческия процес е дадена в организмическа връзка с известен образ, че тя е „идея-образ“. Образът обаче тук не е носител на общи черти, присъщи на множество обекти в дадения момент от реалното време, а динамично начало, което определя насоката в развитието на самите образи, а заедно с тях и насоката на самите обществени тенденции. Това динамично начало се долавя от художника чрез съгъстяване на реалното време още в първия момент на художественото творчество. Обобщителният характер на художествените образи се крие тъкмо в това динамично начало на „идеята-образ“, ръководеща самия творчески процес. Обстоятелствата, в които се развиват самите образи, се очертават в самия „магически кристал“, за който става дума в изказването на Пушкин. Съдбата на героите тук е дадена чрез съгъстяване на времето, в което тя се развива, а не чрез дирене на общи черти във всеки отделен момент от тяхното развитие. Обстоятелствата, в които се развиват художествените образи, наистина могат да се уточнят или да се променят при тяхната обработка. Те не са дадени в разгърнат вид още в първоначалния замисъл. Понякога художникът може дори да се изненада от възникването на известни обстоятелства, които биха очертали най-правдиво тенденцията, отразена в развитието на даден образ, както се изненадал Пушкин от омъжването на героинята му Татьяна в „Евгени Онегин“, но дори и в тези случаи критерият за успешното намиране на дирените обстоятелства е хармонията им с предварително осъзнатата ръководна идея в дадения творчески процес. Познавателната роля на художествените образи произтича от самото им развитие. Дадените от тях познания не само са истините за движението и развитието на обществения живот, а сами са „истини в движение“, както се изразява Добролюбов, характеризирайки познавателната функция на изкуството. Но те съкращават пътя на реалното движение, като съгъстяват времето, в което протича реалният поток на живота. Тази прибавка към характеристиката, дадена от Добролюбов, би трябвало да промени и често цитираната формула на Чернишевски „изкуството отразява живота във формите на самия живот“, в смисъл, че изкуството отразява живота във формите на едно или друго съгъстяване. Така би се открила възможност за разрешаване въпросите около природата на изкуството, които бяха разглеждани в настоящата статия.