

в нашето националноосвободително движение. Трябва само да се съжالياва, че Ванда Смоховска не е оформила в новата си книга отделна глава за Чайковски и българския църковен въпрос, за Чайковски и Неофит Бозвели, Иларион Махариополски, Константин Огнянович и др. С риск да се повтарят редица моменти от първата книга в случая щеше да се закръгли изцяло образът и значението на Михаил Чайковски в българското Възраждане, всичко около тази тема щеше да бъде събрано и подредено на едно място. Но и така двете книги, допълвайки се взаимно, представляват ценен принос към историята на българското Възраждане и българо-полските културни отношения през миналия век.

Тончо Жечев

„ИЗКУСТВОТО КАТО ПРОЦЕС“ от КРЪСТЬО ГОРАНОВ

изд. „Наука и изкуство“, 1972,
653 с.

Изкуството като особен вид духовно-практическа дейност винаги е участвувало в изменението на социално-историческата действителност. Особено нарасна ролята на изкуството днес, в условията на остра борба между две непримирими идеологии. Изкуството, дори и когато съзнателно бяга от действителността, не само че не остава чуждо (по обективен патос) на основните идейно-политически проблеми на съвременността, но често се явява средище за стълкновение им. Ето защо се засилва и идеологическият интерес към художествените явления. Нараста и ролята на науката за изкуството — естетиката. Марксистската естетика се развива в остра борба с буржоазната естетика. Но в тази борба тя изгражда и собствени позитивни понятия, защото само с критика на негативното (колкото и аргументирана да е тя) не може да се изгради стройна научна система. Подобна задача си поставя Кръстьо Горанов в книгата си „Изкуството като процес“ — в борба с идеалистическите схващания за изкуството да развие и обогати основните понятия на марксистската естетика.

Оттук логически следва и другата сложна задача на автора. При цялата яснота на основните идеологически позиции по различни (и при това не незначителни) проблеми съществуват дискуссионни положения и в самата марксистска естетика. В нейния богат възходящ процес все още си дават среща догматизмът и творческото търсене, новото и

старото. Горанов открито и недвусмислено разкрива своите позиции, аргументирано обосновава необходимостта от непрестанно обновление на научните методи, както и необходимостта от борбата срещу заостенелостта и самодоволството.

Втората част на книгата — „Историческият живот на изкуството“ — представлява сполучлив опит на автора на пресмисли и затвърди основите на една съвременна марксистска социология на изкуството. Така той на дело дава отговор на схоластичните спорове за резонансността на тази самостоятелна наука, доказвайки, че нейната област е неразрочна научна целена, нуждаеща се най-вече от упорита работа.

Дори набелязването на основните проблеми, свързани с авторската задача, говори за творческа дързост и амбициозност. Книгата засяга големи по значимост и обем проблеми, осветляването на който и да е от тях изисква отделна монография. Но целта на автора не е да реши всички проблеми, а преди всичко да им даде явна постановка, да открие перспективни пътища за преодоляването им. Сам Горанов пише, че „смисълът на книгата е да се очертаят примамливи пътища на мисълта, които обаче могат да бъдат изминати само със задружни колективни усилия“. Това, че авторът не се домогва до стройна естетическа система, никак не намалява научното и особено методологическото значение на труда му. Без да отричаме многото приноси моменти от книгата, най-ценен за нас е убедително проведенният диалектически, непрелудбен и творчески подход на автора към проблемите на изкуството. Неговото разкрепостено мислене му позволява да открие рационалното и в своите опоненти, дори в идеологическите си противници. Достойнство на полемиката му е, че не е афектирана и преднамерена, а научна и добросъвестна. Горанов се ръководи единствено от стремежа към обективност и истинност. Тези качества му позволяват да обхваща явленията в цялата им сложност и многогранност, предпазват го от пристрастии, прибързани или наивни решения.

Основното понятие в естетиката на Горанов е „художественият образ“. Но това понятие няма нищо общо с опростеното му и стеснено разбиране от съзерцателната и описателна естетика. От частен момент в тази естетика авторът преосмисля и обогатява понятието, доказвайки, че художественият образ е съсредоточие на основните естетически проблеми: „Да се каже всичко за художествения образ значи да се каже по същество всичко за изкуството.“ Художественият образ за Горанов не е компонент или адекват на творбата, а творбата според концепцията му се явява само един от компонентите на художествения образ.

Горанов уверено разполага с естетическия и художествения опит на историята. Това му позволява да прави изводите

и обобщенията си не априорно, а обективно, на базата на огромен материал. Той проследява теорията и развитието на изкуството и художествения образ от античността до наши дни. Черпи материал от различни изкуства, като преодолява, общо взето, „литературоцентризма“ на естетиката. Последователно в първите глави на книгата са опровергавани схващанията за изкуството като просто отражение и подражание на природата, както и „по-новите“ схващания за изкуството като празна забава или някаква нищо общо в действителността иреалност. Но навсякъде авторът изхожда от принципа за прогресивното обогатяване и разгръщане в исторически план на изкуството и на идеите за изкуството. На базата на огромен художествен и идеен материал Горанов систематизира четирите основни фактора, които оформят художествения процес: „действителността в нейното жизнено-конкретно богатство като източник, особено надарената, получила специфична практическа нагласа личност на художника като активно творческо начало, художествената ценност — произведението, създадено от художника „за другите“ и приглежащо съществуване независимо и от художника, и от възприемачия, и накрая социалното и индивидуалното възприемане, съпреживяване, преосмисляне, интерпретация на художествената ценност като завършек и цел на художествения процес“ (разр. К. Горанов). Естествено изследването на изкуството като резултат от взаимодействието на толкова фактори изисква синтез между естетиката, философията, социологията и психологията на изкуството. Комплексният подход, до който се домогва авторът, не води до изместването на естетиката от другите хуманитарни науки, а до едно по-съвременно схващане за самата естетика. Авторът, изхождайки от богатия и сложен предмет на естетиката — изкуството, зашишава необходимостта от превъоръжаване на науката за изкуството с нови, синтетични и комплексни методи, каквито впрочем вече се използват и от други хуманитарни науки. К. Горанов обуславя рационалността на подхода като структурния, факторния, квантитативния и др. Но той се обявява против „научни“ подходи, които само заменят старите понятия с нови, без да казват нещо ново, и особено подчертава да не се смесва частният метод със светогледа, структурният подход — със структурализма като идеалистическо буржоазно направление. Авторът си дава сметка за ограничената сфера на приложение на точните, математизирани методи в областта на изкуството, изтъквайки принципната невъзможност да се формализира присъщата на всяко изкуство емоционална непосредственост.

Основен момент в труда на Горанов е концепцията за художествения образ като социално отношение. В подстъпите си към

теорията на художествения образ естетикът разглежда критично постиженията на естетическите науки от Платон и Аристотел до наши дни. Той показва непълнотата на определенията на образа като подражание, отражение, дори като субективен образ на обективната действителност. Авторът разглежда художествения образ като противоречиво социално отношение между три компонента: източник, творец и възприемател на художествената творба. Авторът съвсем не подценява момента на отражение в изкуството. Отражението според него е в основата на всяка съзнателна дейност. Без познанието на обективната действителност изкуството е немислимо. Художествената правда според Горанов е основен принцип за всяко пълноценно изкуство. Но в естетическия си анализ авторът не се задоволява с разкриване на пасивно-съзерцателните страни на отражението, а изтъква творческите, преобразуващи и активни моменти в отражателния процес. Естетическото отношение „не е само познавателно, но и практическо, функционално: то цели изменението на обществения живот чрез създаването на нарочно произведение, което задоволява висши социални потребности и изменя структурата и насоката на общественото съзнание“. Ето защо разкриването на активността и обществената природа на изкуството е „стихията на марксистическата естетика“.

Художественият образ, разбран като отношение, е свързан и със своя обект — естетическата реалност. Но тази реалност не е физическа, природна. „Естетическите свойства на предметите са неотделими от тяхното физическо битие, но заедно с това са обществено-исторически продукт.“ Тук авторът се намесва в един отколен спор за характера на естетичното. Той опровергава опростеното разбиране на прекрасното като природно и физическо и разкрива както обективната му природа в материалното, така и явния му социален характер: „естетичното не може да бъде сведено нито до природния обект, нито до възприемачия субект: то като обективно социално отношение има самостоятелно съществуване“. Във връзка с природата на естетичното се явява и „двойният характер“ на художествения източник: обектът на изкуството е общ с обекта на другите форми на общественото съзнание, но основа на изкуството е „жизнено-емоционалната непосредственост на човека“. Тези определения не са напълно прецизирани, но безспорно насоката на авторовата мисъл е правилна.

Авторът определя художествения образ и гносеологически, спирайки се специално на проблемата на отражението във философски и естетически смисъл. Той вярно посочва, че не всяко отражение е и познание, но че всяко познание е и изменение. „Познанието в изкуството е асоциативен акт, при който се търсят не естествените закони

на явлението, а връзките му с човека, значението му за човека.“ Горанов посочва трите основни признака на творческия акт: процесуалност, създаване на нова ценност и невъзможност да бъде създаден алгоритъм, точна предварителна програма на конкретния творчески процес. В разгръщането на определението е изтъкната както неповторимостта на отделния творчески акт, така и невъзможността да се твори без вярно отражение на действителността. Авторът проникновено анализира взаимоотношенията на субективното и обективното изкуство, подчертавайки необходимостта от субективност в изкуството и особено раздвоение на субекта на художник и възприемател. Изследователят особено подчертава обективния момент в изкуството и връзката му с действителността, оборвайки схващанията на модерните и ревизионистите от типа на Р. Гаради: „Предумишленият разрыв с действителността, отстраняването на критерия за обективност поставят под съмнение самото съществуване на изкуството.“

Авторът разкрива спецификата на художественото познание, която се състои според него в образността. Особено интересни са мислите му за образното и необразното в художествения образ. Отхвърляйки опростените схващания за зрителната нагледност на образа, Горанов обобщава: „Образно в изкуството е цялото, неповторимото единство на структурата на художествения образ, в която има и много необразни елементи. Затова и изтъкването на преден план на необразните елементи в абстрактните изкуства е свързано с разрушаването на цялото, на образната структура, с отстраняването на хомоморфизма.“ Разбирайки образа като социално отношение, авторът посочва специфичното единство на предмет и образ в изкуството: „образът е аналог не само на структурата на обекта, но и на структурата на духа на дадена епоха и в дадена среда“.

Особено ценна е главата, в която Горанов разглежда процесуалността на художествения образ. Пълното битие на образа е единство от четири етапа на процеса:

- а) формиране на художествения замисъл;
- б) реализация на замисъла в езика и по законите на даденото изкуство до окончателното завършване на творбата;
- в) битието на готовото произведение като относителна самостоятелна цялостна структура; и на този етап художественият образ не е статичен: актуално или потенциално той съществува във времето било като ставаща пред възприемателя творба (в изпълнителските изкуства, музиката, балета, киното), било като потенциална възможност, като потенциален изходен тласък на възприемателния акт (в скулптурата, живописа, поезията);

г) художественото възприятие, в което творческият процес се репродуцира (в по-слаба степен), а също се осъществява отново сравняването, проверката в действителността (възприемането на художествената правда като жизнена правда), историческото и индивидуалното преосмисляне на обективната ценност на художествения образ.“

Последователно разгръщайки концепцията си за изкуството като отношение и за образната природа на изкуството, авторът разкрива и самата процесуалност на замисъла, опровергавайки тезисността, илюстративизма и идеализма по отношение на творческия акт. Ето четирите компонента на замисъла: „1) жизненият опит и доминиращата насоченост на твореца; 2) конкретният подтик; 3) конкретната концепция на художника за поразителното го явление, която се корени в неговия идеен свят, в духовната му нагласа; 4) наличие на образни, сюжетни, композиционни и други елементи. Никога замисълът не е абстрактна идея, той винаги носи образен характер и се откроява във връзка с възможностите на дадено изкуство.“ Горанов тънко разкрива, че още в замисъла се намира зародишът на вътрешната и на външната форма на творбата. По този начин се дискредитира и прословутото противоречие между съдържание и форма, разбрано като противоречие между замисъл и осъществяване.

Авторът се спира на идейността в изкуството като сърцевина на всяко изкуство и като висш художествен критерий. Но той воюва срещу абстрактно, тезисно разбраната идейност: „Идейността и естетическата емоционалност в голямото изкуство са неразделни.“ Идейността е обективно-субективно отношение: тя е „свърхлична“ и едновременно „лична“ — носи някой от обективните тенденции на живота, но винаги звучи като лично откритие. „Художествената идейност е циментиращият елемент, който обединява всички други елементи на художествения образ в органично цяло.“ Очевидна е връзката на тази вярна концепция с идеята на Белински за патоса.

Актуално звучат и възгледите на Горанов за художествената условност. Тя изхожда от парадоксалното битие на изкуството като правдивост и едновременно като недействителност, втора реалност. Горанов, както се убедихме и от досегашното проследяване на изследването му, не само не отрича връзката на изкуството с действителността, а тъкмо напротив — подчертава социално-творческата активност на тази връзка, без която остава под съмнение и самото изкуство. Така и в тази проблема той не противопоставя условността на правдата и обективността. Условността за него е само начин на съществуване на изкуството, а не противопоставян на познанието принцип. Затова ни се струва правомерен

изводът: "... не може да се съди за условността извън цялостната идея на произведението. Критиката на условността е винаги критика на художествената идея, на социалното предназначение на изкуството. И вярната идея, народно-прогресивното направление трябва да притежават свободата да владят всички оръжия на условността, на формите на художественото обобщение." Така авторът дава справедлив отпор на заострената гносеологическа концепция за изкуството и защитава богатството и многообразието на социалистическото изкуство.

Цена е главата „Художественият образ като структура“, където авторът не се свени да навлезе в области, отстъпвани доскоро лекомислено на буржоазната наука — структурализма, феноменологията, семиотиката и др., доказвайки, че тези идеалистически в същината си направления се занимават с действителни проблеми на изкуството и живота, които чакат правилно марксистическо осветление. Горанов изследва трите аспекта на завършения художествен образ: образ-система, образ-елемент и образна връзка. Той стига до верния извод, че „и формалните, и съдържателните, и междинните образи-елементи са отражение на действителността — понякога много опосредствувано, много условно или традиционно, но отражение“. Интересни са наблюденията на автора за абстрактната и конкретната страна на образната структура, за отношението изразяване-изобразяване, за онтологията на образа-произведение, за образа като сигнал и модел. Тук се изтъква приносът на съветската школа в лицето на Тинянов, Жирмунски, И. Виноградов, Ю. Лотман и др. Проникновено са изследвани и проблемите на съдържанието и формата на художествения метод и светогледа. Достойнство на изследването е, че авторът привлича материал от различни изкуства за проверка на общите естетически понятия.

Втората част на книгата е озаглавена „Историческият живот на изкуството“. Заглавието вече подсказва, че тя представлява опит за изграждане на марксистическа социология на изкуството. Макар тази част да бе издадена и като самостоятелна книга, тя има своето място в настоящия труд, допълвайки и обосновавайки теорията на художествения образ в социално-генетическо и историческо отношение. Трябва да кажем, че авторът успява да бъде последователен в историческото проследяване на развитието на художествения образ като противоречив социален процес и като отношение. Тук приносните моменти са по-малко, преобладава полемичният тон, но насоката на мисълта е плодотворна и ни изправя често пред неочаквани проблеми и открития, кара ни да преоценим много остарели понятия. Основна заслуга на тази част е обосноваването на собствения предмет на марксистическата социология на изкуството и поста-

вянето на огромната актуална проблематика на тази наука. Основните принципи, от които изхожда авторът, са детерминантността на изкуството (макар и опосредствувана, неочевидна) от социално-икономическия живот, прогресивното историческо развитие на изкуството, революционно-преобразуващата му роля и органичната връзка с действителността. Изходна база за автора са трудовете на класиците на марксизма. Особено интересен момент е реабилитацията на огромния принос на Пеханов за развитието на марксистическата социология на изкуството. Горанов убедително разкрива отстъплението от марксизма през култовския период и вредата от догматичното мислене.

Особена актуалност имат главите, обхващащи несъстоятелността на съвременните буржоазни песимистични концепции за елитарността, дехуманизацията и безперспективността в изкуството. Навсякъде авторът отстоява безкомпромисен класово-партийен подход към идеино-естетическите явления. Този подход му позволява да намери обективен критерий към такива сложни явления, като съвременния модернизъм. Но авторът се стреми да подходи гъвкаво и конкретно към отделните явления, без да изпада в релятивизъм. Така той високо оценява творчеството на Кафка, без да си затваря очите за очевидните му идеологически слабости. Горанов издига принципа „не борба срещу личността на художника, а срещу погрешната художествена насока“ — борба за спечелване на твореца за прогресивното направление в изкуството.

Естествено е при навлизане в огромната и сложна проблематика на изкуството някои постановки да се окажат спорни. Така например авторът на места плаща данък на остарялото противопоставяне на реализма на всички останали творчески методи (схемата реализъм-антиреализъм е подменена с реализъм-нереализъм). Неубедително е осветлено според нас и разграничението между реализма като творчески метод и като тип художествено мислене. Недостатъчно убедително е и самото понятие за реализма у Горанов. Така художествената правда се изтъква като същност на реализма, но едновременно и като същност на всяко истинско изкуство. За романтизма се изтъква обратната насока — бягство от действителността. Това определение, освен че е отживяно, влиза в противоречие с гореспоменатата същност на всяко изкуство. Друга слабост при изследване на проблемите на реализма и модернизма е опирането предимно на литературен материал. А понятия, недоказани на базата на всички изкуства, не могат да бъдат всеобщи в естетически смисъл.

Но тези слабости са неизбежни особено с оглед състоянието на съвременната наука за изкуството и по-специално теорията за творческите методи и направления.

Книгата има и композиционни слабости — на места е фрагментарна, срещат се многобройни повторения и стилкови небрежности. Това се обуславя и от подчертано полемичния талант на автора. Неговата мисъл е най-силна, когато се подхранва от досега с други идеи и възгледи. Тогава най-ярко се извяват и позитивните възможности на мисленето му. Както подчертахме още в началото, книгата не ни дава система от знания (това в голяма степен е предопределено от новостта на много от проблемите за нашата научна мисъл), но тя ни учи да мислим, дава ни правилен метод и сочи един от перспективните пътища към изкуството.

Особено ценни и актуални са някои постановки, хвърлящи светлина върху социалистическия реализъм. Дори може да се каже, че цялата концепция на автора за изкуството като процес и за художествения образ като социално отношение е залегнала в сърцевината на най-прогресивното изкуство. Защото активната, преобразуваща роля и същност на изкуството в най-голяма степен се извява именно в изкуството на социалистическия реализъм. Социалността, идейността е в неговия дух. Не можем обаче да споделим мисълта на Горанов, че социалистическият реализъм трябва непременно да съчетава два метода — реализма и романтизма. Това е нетворческо, механическо обяснение.

Ценни са и някои конкретни анализи и оценки на съвременни литературни явления. Дадена е висока оценка на творци като Д. Димов, Д. Талев, Е. Станев, Н. Хайтов, И. Радичков и др. Но и тук има увлечения и несъответствия. Така например не можем да приемем определеното за Хайтов като битоописател. Пресилено е и търсенето на модернистични влияния върху Радичков като „автоматизма на безсъзнателното“, фройдиизма. Но това са отделни слабости, непроменящи общия обективен, творчески, недогматичен дух на труда на Горанов. Авторът е съумял да намери оригинален съвременен подход към вечната проблема за изкуството и уважавайки неговата специфика, да съобрази високите изисквания с нея, разкривайки нови хоризонти пред изкуството и пред мисълта за него.

Петър Тонков

„СЕРДЦА ВЗРЫВНАЯ СИЛА“ ОТ ЛЕОНАРД ЛАВЛИНСКИЙ

О лирической поэзии 60 годов. Изд.
„Советский писатель“, Москва, 1972, 316 с.

Едва ли има друга страна, където руските и съветските поети да са така популярни, както в България. Четени в ори-

гинал и в превод, произведенията им са намирали у нас втора родина още преди век, имената им на шумяват твърде бързо без дистанцията на десетилетия. През Възраждането се създава традиция за творческо усвояване опыта на руското изкуство и после тя се поддържа неизменно. Освен преводите на книги и влиянията върху отделни автори има още един фактор за поддържане на благотворните взаимни връзки между двете славянски литератури — периодичния печат. От началото на XX в. до края на Втората световна война почти няма сериозно литературно издание, което да не представя на страниците си личности или течения от артистичния живот в Русия и СССР. Разбира се, най-значително място отделят списанията на комунистическата партия през 20-те и 30-те години, но дори буржоазните не могат да пренебрегнат големите имена на руската литература, без да рискуват да загубят авторитета си и доверието на читателите.

Антологията на съветската поезия от Христо Радевски, издадена през 1938 г., в годините на фашизма, от най-голямото издателство „Хемус“, като че ли приключи този етап на почти забранените контакти със съветското изкуство. След Девети септември 1944 г. всички вестници и списания разтвориха страниците си за него. В наши дни голяма част от превежданите книги са на автори от СССР. И при това активно гостоприемство ми се струва, че изниква една празнина или поне недостатъчност от публицистично и критическо осмисляне, от изтъкване на стойностите, градацията им, съпоставки на наша почва и т. н.

Не са малко у нас изследванията, които се занимават с проникването и въздействието на съветската литература в миналото, но постоянният контакт с литературния процес в настоящето като че ли е недостатъчен. Това е преди всичко задачата на литературната периодика, а тя в известна степен занемарява традициите на миналото — всяко списание да отделя място за материал от чуждите литератури.

Днес у нас имената на съвременните съветски поети са добре познати. А същевременно представите ни за приемственост между поколенията, за особеностите на отделни стилкови насоки не са твърде ясни и диференцирани. Книгата на Леонард Лавлинский, критик от поколението на 40-годишните, е опит да се потърсят приликите и разграниченията между поети от три генерации. По тази причина я отделихме от потока литературоведски книги, излизали в СССР. Тя не предлага особени методологически новости, а е в стабилната насока на публицистичната критика. За българския читател трудът на съветския автор е полезен със своята систематичност и целенасоченост. Наистина Лавлинский няма амбицията да обхване изцяло съветската поезия от 60-те