

Авторът неведнъж декларира, че гледа на разработката си не като на завършена теория, а като на „отправна позиция в една дискусия“. Характерен в това отношение е краят на изложението, където Натев категорично се откъсва от заключението:

„То би било в несъзвучие с характера на книгата, обърната изцяло към една неприключила дискусия“ (с. 206).

Този финал е израз не на пресилена скромност, а на познатия ни полемичен дух на автора, който винаги темпераментно се е стурвал във всяка по-интересна дискусия и някога не е бил чужд на Марковския девиз „долагай всичко на съмнение“. Със своя свободен търсещ дух, чувствителен към модерна проблематика на времето, със способността си за находчиво приземяване на абстрактните теории върху конкретен наш и чужд материал и за извличане на теоретични обобщения от емпиричното, Натев е бил винаги близък на най-младото поколение критици и теоретици. Имам пред вид не само конкретните научни истини, които всеки може да прочете в книгите на Атанас Натев, а и привлекателността на един диалектичен начин на мислене, който предполага елегантно движение към тях. . .

Огнян Сапарев

„ЛИТЕРАТУРА, ИЗКУСТВО, ОБЩЕСТВО“ от ПЕНЧО ДАНЧЕВ

Партиздат, 1973, 173 с.

„Никой клон на науката и всички науки, взети заедно, не могат да заменят обществената функция на изкуството — изследванията в живия, трепения, уникалния свят на човешката душевност. И нейното пресъздаване в неповторими естетически ценности, които като никой плод на човешкото съзнание могат не само да изследват, да учат, да възпитават, но и да разтърсват човешката душа с радости и възлияния, които са и ще бъдат насыщаща потребност на обществения човек — естетическите радости и възлияния.“ Понякога и един цитат само добре илюстрира и позицията на естета към социалния статут на изкуството в съвременния век, наричан често век на науката, и неговия патос в отстояването на тази позиция. В науката, дори когато неин обект е изкуството, убеждават доводите на логиката, и емоциите тук са непризвани, даже да са подкрепени от темперамента на убежденията. И все пак в едно изследване, обърнато към по-широк кръг читателска маса, поне в известна степен присъствието им е неизбежно, тъй както е

неизбежно отдаването дан на познавателността и достъпността. Но и с тези „отстъпки“, продиктувани от характера на изданието, П. Данчев ни поднася една съдържателна книга, третираща сложните взаимоотношения в релацията „изкуство—общество“.

Авторът отдавна разработва тази проблематика и някои от становищата му, съвсем естествено, имат характер на доучобяване и теоретическо разгръщане на вече овладян естетически „teren“. Такова е положението например с основния проблем на естетиката — за обекта на изкуството. Както е известно, във „Въпроси на марксистко-ленинската естетика“ (1961) той споделяше в общи линии тезата на съветския естет Буров, „че специфичният обект на изкуството е човешкият живот, по-точно общественият човек в живото единство на общественото и личното, в онова единство, което му е присъщо по неговата обективна човешка същност“; същевременно нашият естет се разграничава от съветския си колега по отношение на разглеждането на човека като „абсолютен естетически предмет“ и изтъква важната роля на творческия субект. Към тази позиция по същество Данчев се придържа и в разглежданата книга, като още по-настойчиво подчертава специфичната роля на твореца, неговата способност за художествено виждане и претворяване на действителността. За да изясни идейно-възпитателната функция на изкуството в едноименната си статия (и в някои други), изследователят отново се връща към този проблем. Но понеже в „Критика и естетика“ (1972, 2 изд.) той вече е определил окончателно отношението си към „природниците“ и „обществениците“, тук се задоволява само с бегъл поглед върху този вече позлягнал спор и лаконично излага своето гледище с допълнението, че цялата действителност е предмет на изкуството, но в центъра му стои изображението на човешкия характер в „живата общественно-психологическа цялостност на неговото съществуване и действителност“.

Това допълнение отразява вярно ориентацията на образителните изкуства, но поставя на заден план такова изкуство като музиката, при което на преден план е не изображението, а изразяването. Струва ми се, че терминът „изразяване“ не може да бъде пренебрегнат при едно общо определение, без това да се отрази на пълнотата му; не се чувствава достатъчно осезателно в това определение и мястото на природата като обект на изкуството. Тук би могло да бъде направена и една съпоставка с буржоазната естетика, в която по този въпрос съществуват големи разногласия. От една страна, е логицизмът на съвременния феноменологизъм с апелите му за „защита и прослава на рационализма“ (М. Дюфрен), опитващ се волунтаристично да обедини в едно учен и мечтател, наука и поезия, образи и структури, а, от друга — неотелогическите концепции за „изкуството-религия“ (Л. Флам) на съвременния човек.

Без да се впуска в конкретна критика на модернизма, разглеждайки незагубилата своята актуалност проблема за новаторството и традицията („Новаторство и традиция“), авторът обръща внимание на първо място на онова, което всички западни естети не могат или не искат да разберат — ролята на „новаторския“ жизнен материал. И за разлика от естети като споменатия Леополд Флам Данчев вижда значението на изкуството не като привнесено „отвън“ с някаква случайна и чужда на неговата същност цел (идеологическа, възпитателна и пр.), а като специфична, „по законите на протата“ трансформация на политическите, философските и други идеи в собствена естетическа енергия. Идеологическата и възпитателната функция на изкуството съвсем основателно счита нито външни на неговата социална функция, нито изчерпващи тази функция.

Данчев не се спира специално на критерия за истинността в изкуството, но разглеждайки отношението между наука и изкуство, едностранчивото, буквално разбиране на известни изказвания на Маркс и Белински по този въпрос, нашият естет фактически отхвърля тезата, че „критерият за истинността в изкуството е вътрешно присъщ на всяка негова форма, а не външен, изникващ от концепцията за особен тип красота“ (Дж. Мурелос), същевременно, като изхожда от заслужаващото си подкрепа убеждение, че действителността в изкуството за разлика от науката може да бъде изтългувана в повече от една истинна интерпретация, авторът е чужд на сектантския нормативизъм в естетиката. Марксистическата естетика обаче отхвърля и схващането за плурализма на естетическите ценности в духа на Уолтър Сатон, както и разбирането на нонконформизма като пренебрегване мнението на болшинството. Напротив, социалистическото изкуство е признано от принципите на народността и партийността, по това не го застрашава нито с нивелация на индивидуалността на твореца, нито със самоцелното и самозадоволяващо се „несъгласие“, със стихийния бунт на формотворчеството, водещо до открито формулираната теза на Пиер Гастал: „Целта на романа вече не е описанието на събитията... Целта на романа е самият роман.“ Или още по-обобщено у Жан Микел: „Съвременният художник фактически отстранява теоретическата и формална страна на произведението, за да привлече вниманието върху творческия акт като такъв. Вместо плода на подражанието и размисленото той предпочита плода на оригиналното действие.“

Мисля, че Данчев би трябвало да отдели повече внимание на творческия акт като естетически проблем. В него подобно на сложен възел се преплитат психологически, социални и „чисто“ естетически компоненти. Разбира се, критичното отношение към възгледа за „творческия акт като такъв“ не означава отхвърлянето на подготвителния етап в него („раз-

мишлението“), нито отваряне широко вратите на случайността, игнориране конструктивната дейност на съзнанието, свеждане на творческия процес към самоцелно експериментаторска, творческоподобна дейност. Ролята на случайността в изкуството не може да бъде изключена, но това не означава, че трябва да бъде въздигната в главен фактор за създаване на оригинална творба.

Функцията на творческия субект в изкуството буржоазната естетика често противопоставя на познавателната, която тя или отрича, или свежда до минимум. Вече имаме възможност да посочим своеобразния естетически солипсизъм, резултат от пренасяне на ударението върху творческия акт и върху художественото произведение като автаркична духовна монада. Въображеният характер на художествената реалност според Л. Стерн в най-добрия случай може да претендира за „жизнеподобие“. Нещо повече, за естети като Ш. Е. Розен иреалният характер на отразяваната в творбата на изкуството действителност не се нуждае от истинност, а следователно и от познавателна стойност, защото според него „действителността зависи от това, каква я считат, а не от това, каква е“ — отново типичното за буржоазната естетическа мисъл затъване в субективния идеализъм и релативизъм. Нашият естет последователно отстоява марксистическото становище за специфичния познавателен характер на изкуството, което разкрива по образно-емоционален път психологията на характерите в неразривна връзка с психологията на обществото, което ги е създало и в което те се изживяват. Докато по отношение на икономиката, класовата същност и идеологическата насоченост авторът обстойно разглежда изкуството, по отношение на индивидуалната психология бихме желали по-задълбочено вникване в проблематиката. Наистина увлеченията във вулгарния психологизъм се изживяха, но този аспект си остава слабо разработен в нашата естетика.

В буржоазната естетика от гледище на психологията на творчеството доминира възгледът за изкуството като средство за постигане на свобода в творческия акт, чрез който творецът преодолявал собствената си ограниченост. Не можем да отречем известната истинност на това съждение. Би могло да се спори доколко „преодоляване“ (Е. Вилиамс) е най-точната дума, струва ми се, че по-точно е да се говори за довеждане на съзнанието чрез творческото усилие в оптимално продуктивно състояние; друго, което е по-важно, а се изпуска, е, че в каквато и степен на пълнота и естетическа изразителност да се изживява творецът, той не би го постигнал, ако изживата му не задоволяваше една реална социална потребност — специфична форма за утвърждаване на индивида във и чрез обществото. За социалистическия реалист социалното познание и самопознание, отражението на действител-

ността и самоизразяването образуват органична сплав, върху която талантът и личният стил оставят своя отличителен отпечатък.

Иказал своето становище и определил позицията си по редица кардинални проблеми на естетиката, които не престават да възбудват естетите, авторът се обръща и към систематизация и кратко очеркуване естетическата наука в цялост. Изследователят я разграничава от общата теория на изкуството и я разглежда като методология на тази теория. Според мене той правилно включва в нейния обект и естетическия компонент, който се намира извън произведенията на изкуството и не се създава от тях. Спирайки се на взаимоотношенията ѝ с етиката, той основателно се обявява против безприщното смесване предмета на двете науки. Аз мисля, че обяснението на това смесване трябва да търсим и в психологически смисъл — от гледище на възприетия етичното и естетическото имат сходен психологически ефект. В изкуството етичното има винаги положителен естетически резонанс, докато самата художествена творба (в поведенчески план), както всяка човешка постъпка, винаги заслужава положителна оценка, невинаги оказва положително етично въздействие върху обществото. Етичното в изкуството е един от основните фактори, чрез които то осъществява своята възпитателна функция.

Методологическата функция на естетиката, ролята ѝ на „ръководство за действие“ за теорията на отделните изкуства и за самото изкуство буди основателно най-голяма тревога у редица изтъкнати западни естети, които се безпокоят, че философската естетика все повече се изтласква от „критика на критиката“. Най-песимистична оценка на методологическата кризис на буржоазната естетика прави Дж. П. Ходин: „Днес, в наши дни, не съществува — пише той — ни единство в трактовката на понятията във философски смисъл, ни общоприето мировъзрение, ни универсално приложим закон, от чиято система бихме могли да извлечем категории. Напротив, става непрекъсната, даже яростна смяна на духовния климат под въздействието на научната мисъл върху старите, установили се естетически, философски, религиозни и човешки представи.“ За японския естет Т. А. Имамита пагубна роля в тази насока играе техниката, техническият прогрес, който според него е породил нов феномен — примата на средството над целта. „Целта — забелязва той — вече не е трансцендентален идеал, тя е само едно от естествените постижения на някаква сила. И така — разгръща своето наблюдение той — ние търсим цели, анализирайки възможностите на своите сили. По такъв начин средството определя целта, подлежаща на реализация. „И наистина не само за Имамита, а и за самото буржоазно изкуство целта вече не е някакъв естетически идеал, или ако такъв

все пак има, той е твърде принизен или деформиран, представлява наистина често само „реализация на някаква възможност“, осъществяване на опит в предела на тази възможност.“

В същност и при социалистическото изкуство можем да говорим за „реализация на някаква възможност“, но тази „възможност“ е осъществяване чрез богатите художествени средства на социалистическите реализъм, на най-възвишения естетически идеал — комунистическия, разбира се, по мярата и в „предела“ на таланта на всеки художник. Впрочем фетишизацията на средствата и издигането на техния примат за сметка на целта е присъщо на капиталистическото общество, разкрита от Маркс при анализа на неговата икономическа структура. Друг е въпросът, че в обобщенията на Имамита противоположното на цел и средство е твърде абсолютизирано. Особено валидно е това за изкуството, където цел и средство са в неделимо единство, както са в неделимо единство съдържание и форма, образно-емоционален, илейно-тематичен и стилно-езиков строй на творбата.

По отношение патологичността на факта, че в буржоазното общество творчеството се приравнява с производството, Имамита е абсолютно прав, горестно е неговото заключение, че човекът и машината в това общество се изравняват поради това, че двамата представляват „една функционална организация, пораждаща определен заплануван ефект“. Макар че японският изследовател метафизически противопоставя оригиналността на съвършенството, позицията му е показателна за противоречията, които раздират и плурализират методологически буржоазната естетическа наука. И с риск да отидем вече твърде далеч от своята тема, ще изтъкнем, че докато Имамита сочи все пак известна логика, макар и твърде песимистична, в самото буржоазно изкуство американският естет Дуглас Н. Морган забелязва далеч по-друга, но не по-малко отчайваща ситуация: „Пиесите повече не се играят, те се случват. Картините не се рисуват. . . Те се разиграват. . . При тези съвременни методи изкуството повече не се създава и даже не се организира, само се поощрява неговото възникване.“

В действителност тези две наблюдения само привидно визират различни ситуации, защото се базират на две противоположни по форма, но с обща социална първопричина потоци в съвременното западно изкуство — елитарното и масовото. И двете оправдават върната, макар наистина твърде парадоксална ситуация, която Морган констатира: художниците и композиторите избрегат способи, с които по-ефикасно да заличат отпечатъка на своята личност върху създаваните от тях произведения.

Деиндивидуализацията на съвременното западно изкуство несъмнено е израз и на не-

говата дехуманизация, на поставянето му в зависимост от законите на капиталистическия „естетически“ пазар. От друга страна, пазарът за „културна конфекция“ предизвиква недоволство у част от честните, но идейно-естетически неориентирани буржоазни творци, който ражда различните херметични и екзотерични, бързо сменящи се течения и школи на съвременния модернизъм. Законът за нарастващата потребност от консумация на бързо събстващи се необичайни и ексцентрични субхудожествени продукти, който господства на буржоазния естетически пазар и все по-властно изтласква истинското съдържателно изкуство. Някои западни естети се опитват да оправдаят кризиса в ориентацията на естетическото търсене с трактовката на важната сама по себе си (за съжаление почти недокосвана от нашата естетика) категория — интересното. В изкуството интересното е в тясна връзка — от една страна — с новото, непознатото и с оригиналното и красивото — от друга. Неговото участие в структурата на естетичното е несъмнено, нещо повече, то е категория, подчиняваща на себе си почти всички подструктури на творбата. В буржоазното изкуство интересното обаче е само формална необичайност, шокираща ексцентричност, които нямат сериозно естетическо покритие и разчитат само на еднократната и нетрайна изненада.

Позволих си по-голямо отклонение, за да посоча някои от най-характерните недъзи на западното изкуство и естетическа мисъл. Струва ми се, че без критически поглед върху тях представата ни за състоянието на сложната релация „изкуство—общество“ и нейното осветление в естетиката би била непълна.

За разлика от буржоазната естетика методологическата основа на нашата естетическа наука притежава най-прогресивната философска концептология — концептологията на марксистката философия. В новата си книга П. Данчев осветлява още редица конкретни аспекти, в които основоположниците на марксизма-ленинизма проникновено тълкуват фундаментални проблеми на естетиката. Но, както е известно, марксистката естетическа мисъл е чужда на високомерния nihilизъм и сектантското късогледство. Тя абсорбира и издига на по-висок етап всичко ценно в историческото развитие на обществено-естетическото съзнание. Умението си да формулира същественото за даден исторически период или отделен мислител Данчев изявява в „Основни етапи в развитието на естетическата мисъл“. Въпреки пределната лаконичност на отделните характеристики те се домогват до верни и точни оценъчно-очеркови обобщения.

„Критиката е функция на обективно-исторически фактори, но не спяла и безсилна функция“ — синтезира авторът своето разбиране за същността и ролята на литера-

турната критика и на критиката изобщо. На тази „земетръсна“ територия на приложената естетика Данчев е посветил в „Литература, изкуство, общество“ две статии. Литературно-критическите позиции на автора са ни известни, но това не пречи на интереса ни към методологическите принципи на критика-естет, към тяхното теоретическо осмисляне. И в тази област Данчев правилно търси диалектиката в субективно-обективната полвариантност на художествената правда. Той е за обогатяване на естетиката и на самата критическа мисъл с постиженията на редица нови науки. Изследователят основателно констатира, че е минало времето, на „лекомисленото пренебрежение“ към постиженията на тези науки, сочи преодоляването на увлечението на някои млади критици по формализма и успешното им развитие като талантиливи представители на младата генерация в критиката. Мисля обаче дали наистина липсва каквото и да било основание за тревога? Смятам, че все още не е преодоляно напълно подозрителното отношение, което пречи за бързото и гъвкаво усвояване на нашата естетическа мисъл на новите идеи, на постиженията на сродните науки и тяхното прилагане в критическата практика. В тази насока критиката на критиката особено трябва да преодолее вкусовщината и пристрастията, за да различава безплодното експериментаторство от резултатните търсения на естетическата и критическа мисъл, обогатена с нови евристически и интерпретационно-оценъчни методи.

Проблемът „изкуство—общество“ е твърде сложен и многоаспектен, за да бъде изчерпан в една книга, още по-далеч от възможностите е тази цел на книга с обема на „Литература, изкуство, общество“. Но една добра книга е такава не само с готовите решения, а и с въпросите, които повдига и с които ни подбужда към размисления. А в случая те са достатъчно, за да ни заставят да се задоволим с казаното.

Георги Гетов

„РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ X—XVII ВЕКОВ. ЭПОХИ И СТИЛИ“

от Д. С. ЛИХАЧОВ

В областта на теоретическото литературознание за научни открития се говори рядко. Едва ли съществува друго поле на хуманитарни проучвания, където така трудно се стига до категорични сполуки, удостоени при това и с обществено признание. Не мисля обаче, че се отклонявам от истината, като определям основните из-