

ни, да потърсят мястото ѝ в международния литературен процес. Заслуга на Ж. Авджиев е, че в това отношение той е извършил една голяма събирателна работа. Проучил е и е систематизирал огромен фактически материал. Като използва и някои по-стари изследвания в тази насока, авторът дава разгърната картина на отражението на Септемврийското въстание в редица европейски страни и на първо място в СССР. Посочени са публикации, статии и кореспонденции от България, дейността на Анри Барбюс, Даниел Рену, М. Вилар, които отразяват терора у нас през 1923—1925 г. Ж. Авджиев се спира подробно и на отгласа от въстанието в страни като Италия, Германия, Полша, Югославия и др.

Освен това направен е опит да се издирят и някои публикации, посветени на самата септемврийска литература и нейната популярност в чужбина, свързана с имената на Гео Милев, Антон Страшимиров и др. В своето изследване авторът се позовава на нови документи и публикации, на печата от това време, на спомени, дневници и писма. По този начин той наистина доказва, че „пролетарската революционна солидарност не е празна дума“. Заедно с това направените изследвания подсказват необходимостта от една следваща крачка — сравнително разглеждане, вече в литературно-исторически план, на важни страни и моменти от септемврийската литература и нейните основни тенденции с процеси от международния литературен живот или някоя отделна литература. Време е нашата литература с нейните богати революционни, реалистични, демократични и антифашистки традиции да излезе на един по-широк терен, а не да бъде разглеждана сама за себе си, като една затворена структура. В редица конкретни изследвания това наистина се прави, но то все още не е достатъчно.

Книгата на Ж. Авджиев показва още веднъж богатството и разнообразието на септемврийската литература, развива жизнеността на нейните традиции. Тя е ценна с редица конкретни разработки, с по-дълбокото навлизане в литературния живот по това време, с показването на ролята и мястото на ония вестници и списания, на чито страници се раждаше и развиваше септемврийската литература.

Любомир Стаматов

„ИЗКУСТВО И СОЦИАЛЕН ЖИВОТ“ от КРЪСТЬО ГОРАНОВ

Изд. „Народна просвета“, 1973. 419 с.

Понякога един дребен факт или дори случайно позоваване ни предоставят по-сигурен „ключ“ към цялостното виждане на едно изследване, отколкото целият системен и последователен подход, с който се домогваме да проникнем в неговата вътрешна логика. Разбира се, необходимо е и чувство за мяра, такъв момент от психологията на изследването и творчеството да не бъде издигнат в абсолюти, което би ни хвърлило в безплатните крайности на акцидентализма. Впрочем едва ли ще бъде правомерно да придавам голяма общителност на позоваването, което имам пред вид: на стр. 117 в книгата, към която са адресирани тези редове, Кр. Горанов ни подсеща за съществуващото в теорията на информацията правило, че „най-голяма информация носи изречение, което по смисловото си съдържание е единствено“. Няма да се спираме на аналогията, която прави авторът между това правило и оригиналността на художествения образ, но няма и да скрием, че този пункт в неговото изложение провокира в нас един изкуствен въпрос: каква би била нашата оценка на разглежданата книга, ако я преценяваме с критерия на това правило?

Несъмнено, както всяко правило, и това има граници на интерпретивна и оценяваща мощ. Самият автор основателно изтъква, че информацията за съвременната наука е все още количествена величина (въпреки опитите напоследък тя да бъде разработена и в качествен аспект). Разглежданото правило е валидно за един дискретен информационен поток от съобщения (изречения), в който величината на информацията на всяко поредно съобщение (и нейното качество) не зависи от информацията на предхождащото го. В противен случай съобщенията за промените в резултата от един футболен мач, чието предаване слушаме по радиото, ще бъдат по-богати на информация от онези далече не „единствени изречения“, презентиращи съжденията в едно строго научно изложение. Едва ли би било основателно този пункт от разсъжденията на Горанов да се преценява като централен

и дори за особено важен, за да бъде обявен в някакъв аспект като показателен за естетическите му разбириания или за стила му на научно мислене. Запазвайки този пункт и в новата си книга, авторът обаче ни избява от съмнението, че той е напълно случайна, мимолетна асоциация. В такъв смисъл той би могъл да се преценява и като трайна, макар и нецентрална брънка от концептуалната му система. В същност за книга, съставена от отделни очерци, каквато е „Естетика и социален живот“, стройността и вътрешната завършеност¹ е по-скоро интенция, отколкото реалност. Още повече в предидущи си труд — „Изкуството като процес“² — авторът даде едно твърде пълно и систематично изложение на естетическите си и социолого-естетическите си становища. В сравнение с нея „Естетика и социален живот“ се оказва в неизгодното положение на книга, третираща вече третириани в един или друг аспект въпроси.³ Към това се прибавят известни познавателно-популяризаторски увлечения на нашия талантлив естет, които поглъщат част от научна му енергия в доказване на вече неоспоримо доказани положения в естетиката ни, като например въпроса за действията, нефотографски характер на художественото отражение в изкуството и пр.

Струва ми се, че нашата естетика вече се отърсва от известни конзумативно-популяризаторски увлечения (свидетелство за това е и научното творчество на Кр. Горанов с приносните му разработки) и навлиза в етапа на своята научна зрелост. Разбира се, познавателно-популяризаторската дейност е необходима за естетическото възпитание на масите. Тя обаче не бива да бъде извършвана за сметка на научноизследователската.

Независимо от „неизгодната“ ситуация, в която се появява новата книга на Горанов, и недостатъците ѝ, до голяма степен свързани с издателския ѝ профил, тя привлича и задържа научното внимание с темпераментното перо на своя автор, за когото естетиката е обширно поле за научноизследователска и идеологико-възпитателна дейност.

Смятам, че няма да направя особено откритие, ако изтъкна, че гледищата,

¹ Както преценява и самият автор.

² Книга, на която авторът гледа като на „своеобразен синтез на повече от петнадесетгодишни научни анимации“.

³ Имат се пред вид и книгите му: „Съдържание и форма в изкуството“ (1958), „Мироглед, талант и художествен метод“ (1961), „Художествен образ и съвременност“ (1967), „Историческият живот на изкуството“ (1970) и „Основни насоки в съвременното буржоазно изкуство и естетика“ (1971).

които Горанов застъпва по един или друг естетически въпрос, са обосновани с добро познаване на изкуството в неговите родови и жанрови разновидности, с богатата му специално естетическа и общофилософска ерудиция. Горанов е от тези наши естети, които са изучили внимателно и задълбочено естетическото наследство на класиците на марксизма-ленинизма. Но той не се задоволява с познаването и интерпретирането от съвременно гледище на това наследство. Горанов използва неговите достижения в духа на органично присъщите на марксистката естетика принципи, доказвайки по този начин още един път тяхната жизненост и обяснителна мощ. Неслучайно за изследване на марксистическото естетическо наследство авторът предназначаваше първия раздел на книгата си — „При изворите на научната естетика“.

Безспорно от фундаментално значение за нашата естетика и за социалистическото ни изкуство са редица основни положения, разработени от Маркс, Енгелс и Ленин, които авторът проникновено третира в очерците си „Карл Маркс и синтетичният подход към изкуството“, „При извора на марксистката социология на изкуството“ и „Ленин и световният художествен процес“. Горанов справедливо отхвърля неоснователните обвинения срещу марксизма, че той нямал своя естетика, защото не разполагал с академичен компендум по тази наука, както и неприемливостта за марксистката естетика на всяко свързване и „допълване“ с каквато и да било друга естетическа система. В своя обзор на основополагащите концепции на марксистката естетика той отново припомня Марксовото схващане на изкуството като висша форма на практически-духовна естетическа дейност и посочва възхождането към Маркс и Енгелс на такива подходи като синтетичния, структурния, семиотическия и дори кибернетическия.

Самото естетично Горанов схваща като „обективно социално отношение на човешки ценности“. Това определение е по същество вярно, но се нуждае от известни корекции и уточнения, като вземем пред вид мисълта на Маркс за отношението между производство и потребност. „Производството — пише Маркс — доставя не само материал за дадена потребност, но и потребност за даден материал... Предметът на изкуството създава публика, разбираща изкуството и способна да се наслаждава от красотата.“ От тази Маркова мисъл можем да направим няколко съществени извода: а) изкуството — това са продуктите на особена производствена, духовна дейност, които задоволяват специфична потребност от такива продукти (произведения на изкуството); б) про-

цесът на тази дейност (производството и потреблението на произведения на изкуството) не само задоволява създадените вече изисквания и потребности от естетически продукти (ценности), но и на свой ред оказва влияние върху потребителя и развива нови потребности и изисквания; в) естетическото производство и потребление (естетическото общуване) включва създаването на красота и развиване способност към естетическа наслада. Спецификата на социалното отношение, изразяващо се чрез естетичното, носи особено-стите на този вид практическо-духовна дейност на човека — субективна избирателност, непринудителност, насладен характер и пр. Явно, че отношенията на „човешки ценности“ не го изчерпват, по-скоро те го включват в себе си като своеобразно активно-духовна ценност.

Значителна стойност имат издирванията на автора за приносите на Енгелс към марксистическата естетика и особено за социологията на изкуството. Определението на Горанов на нейния предмет като „социален организъм“ обаче буди възражение. НОрганизмовият“ подход към обществените явления (в това число и към самия зик) е преодолян от науката. От друга страна, тезата за „организмовия“ характер на изкуството мъчно се съгласува със схващането му като „своеобразно съзнание на обществото“ все в същия очерк. Разбира се, изкуството има много определители, което се обяснява със сложната му социална природа, но задачата на изследвателя е да пренеми кои от тези определители са негови съществени атрибути и кои трябва да се поставят в определена субординация. Горанов е прав, като припомня предупреждението на Енгелс, че „материалистическият метод се превръща в своя противоположност, когато го използваме не като ръководна нишка при историческото изследване, а като готов шаблон, по който кроят и прекрояват историческите факти“. В случая обаче става дума за логическа стройност на естетическото изследване, на цялостната естетико-концептивна система, което изисква ранжиране на терминологичните редове, субординация на естетическите категории и степенуване съдържателността на техните определители.

Независимо от тази несъгласувана плуралистичност на определенията Горанов правилно определя предмета на социологията на изкуството: „диалектиката между социалната атмосфера (конкретно-исторически проучена и определена), творчески намерения и възможности на художника като особена „свкупност от социални отношения“, своеобразно съществуваща и функционираща ценност-творба и имаща определени потребности, възможности („тезаурус“) и вкусове публика“. Това според

Горанов е „вътрешният кръг, ядрото на предмета на социологията на изкуството“, а „диалектиката между така разритата структура на художествената „социокултура“ и останалите съставки на социалната система в рамките на дадена качествено определена обществено-икономическа формация и в рамките на световно-историческата приемственост“ съставя пък „външния кръг, „протоплазмата“ на нейния предмет“.

За съжаление авторът се задоволява само с едно върно определение на нейния предмет, без да разпрострира своите дирения и върху категориалния и апарат. А трябва да признаем — съществува пълна неяснота в тази област. Преди всичко не е изяснено отношението на социологията на изкуството към общата социология, естетиката, историята на изкуството, към теорията и критиката на отделните изкуства. Например такъв общ проблем, какъвто е социалистическият реализъм, струва ми се, би имал различни аспекти и оттам различни, но непротиворечиви интерпретации от гледището на теорията на отделното изкуство, общата естетика и социологията на изкуството. Тук би могло да се наблюдава едно степенуване на абстрактното възхождение в определенията. Очерците и студията в „Изкуство и социален живот“ създават впечатление, че за Горанов социологията на изкуството е само аспект в естетическия подход, а не специална област на изследване. Авторът излага този аспект компетентно, но недиференцирано.

Тук се проявява и една по-обща слабост на естетическите търсения на Горанов — те се отличават с голяма широта и проблемна обхватност, но това в някои отношения е за сметка на логическата им стройност и прецизна доказателственост. Така например в посочената вече статия за марксистическата социология на изкуството авторът убедително се обявява против съществуването на т. нар. „реакционен реализъм“, но същевременно не прецизира мнението си за някои обективно съществуващи явления, като използването на реалистични похвати на изображение в една част от реакционното изкуство. Това невинаги са приспособени към „натуралистическото художествено обобщение“ реалистически похвати, защото те нерядко служат за изграждане на талантива художествена творба, но с реакционна идейна насоченост. В случая авторът би могъл да си спомни мнението на Ленин за „талантивата книжка“ на Аркадий Аверченко „Дузина ножове в гръба на революцията“, което сам по друг повод цитира.

Съждението на учения, че независимо от изменението на формалните си признаци реализмът си остава „позиция за дости-

тане на истината", е по същество вярно. По моему само терминът „истина“ би трябвало да се замени с: „художествена правда“. Все пак истината е цел преди всичко на науката, а изкуството пресъздава жизнената правда в художествена правда (да не забравиме активната роля на творческия субект!). Когато разглежда приноса на Ленин за изясняване диалектиката на световния художествен процес и главно неговите прозорливи оценки за Ленин в знаменитите му статии за класика на руската литература, Горанов е пропуснал да изтъкне, че Лениновите заслуги пред социологията на изкуството са също не по-малко от тези на Енгелс и Маркс.

При това Лениновото становище, че „Противоречията във възгледите на Толстой не са противоречия само на неговата лична мисъл, а отражение на тези в най-висока степен сложни, противоречиви условия, на социални влияния, на исторически традиции, които определяха психологията на различните класи и на различните слоеве на руското общество в следреволюционната, но предреволюционна епоха“ дават ключ към изясняване на такъв кардинален проблем на естетиката като отношението между мироглед и метод.

В раздела „Изкуството като социален процес“ авторът излага своите схващания за тази духовна дейност на хората, разработени вече в едноименната му книга и в някои от предишните му трудове. Марксовият диалектически подход на автора тук намира израз в определянето на изкуството чрез такива термини като „повторимост в неповторимото“ и най-вече със съдържателния термин „жизнено-емоционална непосредственост на човека“ като обект на изкуството. Изследователят според мене правилно разбира художествения образ като „основна клетка на художественото чудо“ и обяснява, че „Художественият образ не е някаква однородна субстанция, не е и проста сума от отделни елементи. Той е съотношениесистема, построена от разнороден градивен материал (не задължително веществен по природа), съставляваща ново качество в е н о ц я л о (разр. — К. Г.) и имаща особена обективна реалност. „След това определение обаче Горанов отново изпада в неплодотворна според мене плурализация на научната терминология, което внася неяснота и известна необедителност в естетико-концептивната му система.

Възраженията ни са преди всичко срещу прекомерното разширяване обема на понятието „образ“. Това не само ненужно удвоява естетическата терминология, но и внася известно объркване на понятията. Разглеждайки образа като процес, Горанов твърде „размива“ границите на понятието. Но това не се дължи само на спор-

ната му употреба, а и на факта, че авторът не внася определения в своята интерпретация на образа по отношение на творческия акт в цялост, структурата на художествената творба и историческия живот на изкуството. По наша преценка такова релативизиране и хипостазизиране на отделни страни и на образа в цяло е слабо продуктивно за марксовата естетика. Композирането на термини от вида образ-система, образ-елемент, образна връзка, образ-процес, образ-произведение, образ-възприятие... струва ми се, трябва да преценим като увлечение на естета, което не дава нищо съществено за естетическите му дирения. Нашата естетика трябва да се задоволи с едно единно определение на този термин (мисля, че неговото ядро е дадено у Горанов най-задоволително в цитираната му вече дефиниция за образа-система) и да разработва неговите аспекти без излишни плурализации и прекалено размишляване на смисловите му граници.

Знаено е, че в една решения не е възможно да се отдели внимание на много неща, в случая на всички качествени определения на художествения образ, дадени от автора. Ще се спрем на един по-нов момент в марксовата естетика, възникнал с въвеждането на термините „модел“ и „сигнал“, заимствувани от теорията на моделирането и на информацията. Интерпретацията на Горанов на тези нови термини а естетиката е правилна. Той проникателно забелязва, че в „творческия път възниква двустранна връзка меж у създаващия се модел и конструиращото го съзнание: съзнанието придава на модела нещо от собствената си структура (светогледна позиция, предпоставки и пр.), но и моделът, непрекъснато сравняван със събитието и целта, изменя структурата¹ на художн. о в о т о съзнание“.

Тези термини обаче се нуждаят от по-детайлно анализиране спрямо образа, за да се види доколко въвеждането им в естетиката и теорията на изкуството е приемливо, с какво биха обогатили терминологическия апарат на естетиката те. Авторът дава и семиотическо определение на изкуството като „специализирана система от знаци“, привежда и мнението на Ч. Морис, виждаш спецификата на естетическия символ в това, че той е „изобразителен символ“ („иконологически сигнал“ по Панофски), с който се обозначава ценност. Няма съмнение, че сигнално-моделният аспект на творбата и на изкуството в цяло се нуждае от по-разгърната разработка в естетически и социологически план, което ще даде и отговор

¹ По-точно би била думата „съдържанието“.

на въпроса за мястото и функциите на тази терминология в науката за красотата и изкуството. Засега би могло да се каже само, че по отношение на художественния образ сигналът има моделираща роля. Самият термин „модел“ има по-широк обем от термина „образ“: на моделиране подлежи не само образността, а и други структури на творбата — сюжетно-фабулната, конфликтната, стилната, както и отделни страни или художественният процес в цялост (с различна степен на абстрактност, разбира се). По отношение на действителността обаче художествената творба би могла да се разглежда като своеобразен модел, в който, както изтъква и Горанов, и творческият субект „моделира“ нещо от себе си.

Отбелязване заслужава и определението, което изследователят дава на художествения метод. За него това е „тип художествено мислене“, „цялостно отношение към действителността от определени идейно-свотогледни позиции и с определена историческа и индивидуално-творческа мяра по законите на даден вид и жанр изкуство“. Мисля, че конкретизацията „по законите на даден вид и жанр изкуство“ е ненужно стесняване на категорията „метод“, която има достатъчно общи принципи, еднакво приложими към законите на всеки „вид и жанр изкуство“, пречупени обаче през конкретните изисквания на дадения жанр и дори на конкретната творба.

Третия раздел на книгата си Горанов е посветил на социологията на художествената култура. Социологическите аспекти на художествената култура са все още слабо разработена област на нашата наука. Ценното в тази насока е, че усилията на автора са не само до голяма степен пионерски, а и твърде плодотворни. Редица от съществуващите в тази област проблеми Горанов разглежда в програмно-целеви аспекти, а други — като обекти на научната прогностика на културата за по-далечно бъдеще. Изследователят обаче не пропуска да предупреди, че индивидуалният творчески акт като „продуктивен социален процес, който създава принципино нова ценност, не подлежи на алгоритмуване“. Според нас в тази насока бихме могли да отидем дори по-далече: едва ли изобщо творчеството като интимно-личностна изява изобщо подлежи на алгоритмуване. Възможността този процес също да се моделира и наподобява от машината в една или друга степен на приближеност изменя социалната и технологическата ситуация на изкуството, но не ликвидира потребността от спонтанно човешко творчество, което единствено създава истинското изкуство. Така че авторът правилно смята, че прогнозите в тази

област могат да бъдат само по-общи и приблизителни.

Авторът засяга и някои слабости в системата на естетическото възпитание и правилно настоява да бъде изоставен критерият за „средния възприемател“ в тази област и също така основателно изтъква, че принижаването на естетическия критерий няма нищо общо с принципа на народността и партийността в социалистическото изкуство, които авторът разбира по ленински — да издигат читателя до художественото равнище на съвременността, а не творецът да се нагажда работелно по най-елементарния естетически вкус. Разбира се, изкуството не може да пренебрегва и „тезауруса“ на своя възприемател, то трябва да проявява и известна гъвкавост, да воюва за своя възприемател, а не да го отблъсква със своята недостъпност.

Кръстьо Горанов подлага на критичен анализ и съвременната буржоазна естетика, за да отсее от нея положителното от зловредната плява на наукообразната естетическа пропаганда, от нихилизма и дребнобуржоазните илюзии. Този анализ го убеждава още един път, че марксистическата естетика е „генерален път на съвременната научна, социалнопрогресивна естетическа мисъл, независимо че може да има отделни празноти в някои трудове на марксистски автори“. В тази насока авторът с право обръща съществено внимание на такива „стратегически“ насоки на съвременното буржоазно художествено съзнание като „елитарността“ и „мас-медия“. Ученият явно ги обяснява като полюсни прояви на общата криза на буржоазното изкуство, на разпада на неговия своеобразен „дуализъм“ (може би по-точно е да се каже на неговия „плюралистически разпад“). По наше мнение обаче освен социално-класовата обусловеност на принципната непопулярност на младото западно изкуство и „конфекционното“ израждане на масовото западно изкуство трябва да виждаме и някои задатки и „предразположения“ към този процес в самата социална природа на изкуството. Буржоазното общество обаче създава най-благоприятен климат за развиване на тези отрицателни иманентни тенденции на изкуството. Иначе не бихме могли да си обясним или ще си обясним неубедително (само като влияние) някои подобни, макар и твърде ограничени тенденции и в социалистическото ни изкуство. Социално-възпитателната функция на социалистическото изкуство ограничава тези тенденции и стимулира развитието на народността и партийния му характер.

Студите и очерците на Кръстьо Горанов в „Изкуство и социален живот“ третират наистина кардинални проблеми на

нашата естетика. Фигуративно казано, естетико-ценностната информация в тях независимо от някои пропуски и неточности, за които вече стана дума, се измерва далече не с едно или няколко „единствени по смисъл изречения“. Тяхната стойност е в разгърнатата концептивна система на естетата, в страстното отстояване на естетически позиции, които може да не приемеш, но не може да отгинеш без внимание. При това приносното в тях далече надхвърля спорното.

Георги Гетов

„СВЕТЪТ НА ТВОРЕЦА — ЕФРЕМ
КАРАНФИЛОВ. ЛИТЕРАТУРНО-
КРИТИЧЕСКИ ПОРТРЕТ“ от НИНА
АНДОНОВА

Държавно военно издателство,
1973. 91 с.

За тридесет години българска социалистическа литература в областта на литературната критика се появиха редица имена, които заслужават специално внимание и по-цялостно изследване. Наред с буйното развитие на лириката, белетристиката и драматургията критическата мисъл също има свои интересни представители и завоевания. Една поредица от портрети на литературни критици би била полезна, защото ще хвърля светлина върху ролята, значението и трънливия път на онези творци, без които е немислим истинският литературен процес.

В своя кратък литературно-критически портрет Нина Андонова в общи линии вярно очертава сложния и оригинален творчески път на талантливия есеист-критик Ефрем Каранфилов. С усет и разбиране са осветление последователно основните етапи от неговото развитие, вниква се в своеобразието на неговото дарование. Авторката се спира на почти всички досегашни негови книги, като посочва мястото и значението им в творческата биография на критика. Особено интересни са онези моменти от книгата, където Нина Андонова се опитва да надникне в тайните на творческия процес у твореца. Тук тя има свои открития и оригинални наблюдения. Когато литературното дело на един творец не е завършено, а се намира в процес на буйен цъфтеж, то е по-мъчно уловимо, по-малко се поддава на периодизация, характеристика и оценка. Винаги е особено трудно да се зафиксират едно динамично развитие, което е колкото ярко и

привлекателно, толкова е променливо и изненадващо. Заслугата на Нина Андонова се състои в това, че е успяла да ширира, макар в общ и едър план, някои основни черти от богатата индивидуалност на твореца Ефрем Каранфилов.

За бляскавото начало на Ефрем Каранфилов по страниците на сп. „Философски преглед“ Нина Андонова е съдържана и кратка. Тук са цитирани думите на проф. Михалчев, който нарежда името на Ефрем Каранфилов до имената на Иван Хаджийски и Крум Ахчийски и ги нарича „моята надеждна тройка“. Подхвърлени са верни и интересни мисли за началото и първите стъпки на талантливия творец — там, в началните прояви се крие неминуемо нещо от зародиша на бъдещото развитие. И това развитие е винаги една загадка. Вглеждайки се внимателно в отделните моменти от творческия път на Ефрем Каранфилов, Нина Андонова се опитва да дешифрира тайните на тази загадка, да се доближи до неговите индивидуални особености. Авторката деликатно се докосва до света на твореца, спира се на зигзагите и неравномерните изяви в периода на ранната му критическа дейност. Особено добре е обяснено бурното отприщване на творческата стихия у Ефрем Каранфилов наскоро след Априлския пленум. Зрелостта на неговия критически талант настъпва сравнително бързо, защото преди това е имало един продължителен период на събиране опит и дълбок размисъл. Вярно и последователно са характеризирани в очерка основните теми, които възбудят Ефрем Каранфилов в по-голямата част от неговото творчество: военната, патриотичната и героичната. Те се преливат една в друга, за да се достигне до проникването в националната характерология — проблем, който се застъпва все по-живо и с голяма страст в трилогията „Българи“.

Наред с детайлното изясняване на всяка книга като отделен жалон в развитието на критика Нина Андонова има подчертан стремеж да размишлява върху отделни особености от психиката на твореца и по-специално на критика-есеист. Тя застъпва мисълта, че докато при поетите и белетристите извайването на външната форма е свързано с превес на въображението, което ѝ придава образност, то при критиците външната форма е свързана с аналитично-абстрактното мислене и е изваяна на литературно-критически категории и понятия“ (с. 47). Проблемът за есеизма в критиката е недостатъчно развит в очерка. Все пак неговото повдигане в процес на конкретното изследване на творчеството на такъв майстор на есето, какъвто е Ефрем Каранфилов, несъмнено ангажира мисълта на този все още спорен въпрос. Нина Андонова е доловила осо-