

сродява с целокупното творчество на драматурга.

Книгата на Л. Тенев като цяло подканя към много сериозни размисли върху някои основни проблеми на драмата и театъра. Авторът не констатира и не регистрира фактите, а анализира и обобщава, като смело дискутира по въпросите на диалога, конфликта, образа и композицията в съвременната драма. „Театрални размисли“ задълбочава, разширява и систематизира досегашните търсения на Л. Тенев в областта на драмата и театъра, създава нови теоретични постановки. Книгата представлява ценен принос в критико-теоретичната литература.

Ваня Бояджиева

„ЕСТЕТИЧЕСКИ РАЗМИШЛЕНИЯ“ от АТАНАС СТОЙКОВ

„Наука и изкуство“, С., 1973, 456 с.

Написването на фундаментален труд, в който да бъде разгърната и извадена на необходимата научна висота категориалната система на марксистко-ленинската естетика и да бъде извършен философски синтез върху базата на конкретните постижения на марксистското изкуствознание, е невъзможно да се осъществи резултатно без достатъчни и разностранни проблемни изследвания. В тази насока трябва да търсим значението на книги като „Естетически размисления“ от Атанас Стойков.

Две са основните достойнства на тази книга:

1. Широк проблемно-тематичен обхват. В изследователското поле на естета попадат голям брой въпроси — от Винкелманов принос в историята и теорията на изкуството до съвременните модернистични и формалистични явления.

2. Ясна и последователна концептуална система, която може да бъде проследена сигурно, независимо от широкия проблемно-тематичен обхват на авторската мисъл. Конкретният естетически анализ води у Стойков естествено до естетико-теоретичните обобщения.

Ще разгледаме проявленията на тези достойнства в книгата и ще направим своите бележки по някои пропуски и спорни въпроси.

Атанас Стойков използва един такъв несъмнено интересен факт, какъвто е спорът около изобразеното в „Лаокоон“, за да постави разбиранята на Винкелман и Лесинг за живописата. Но авторът дава по-скоро критичен портрет или малък очерк

за единия и другия и неговата цел не е да разглежда изчерпателно в сравнителен план естетическите възгледи на двамата крупни мислители, които до известна степен обяснява прибрзаността на заключението му, че Лесинг е разбирал по-дълбоко от Винкелман особеностите на изобразителното изкуство. Ако проанализираме внимателно становищата на двамата естети, ще се убедим, че Лесинг е по-непоследователен от Винкелман, макар че на пръв поглед Лесинговите доводи за изобразяването в „Лаокоон“ преживяване изглеждат по-убедителни. И двамата изхождат от виждането, че гръцкото изкуство изобразява човека в състояние на душевно спокойствие и уравновесеност, но докато у Винкелман на този идеал е подчинена и използваната форма на съединяване израза с красотата, Лесинг смята обратно, че законите на съответното изкуство налагат характера на изобразяваното душевно преживяване. Нима обаче самото съединяване на красотата с израза не се подчинява на такава обемаща категория, каквато е идеалът в изкуството? Мисля, че в това не може да има съмнение. Естествено съображенията на Лесинг, засягащи чисто техническата страна на формообразуването, не могат да бъдат пренебрегнати. Изразно-техническите ограничения обаче никога не са имали предимство в истинското изкуство, иначе не бихме могли да си обясним холандската живопис, Веласкес, появата на карикатурата и развитието на изкуството изобщо.

Авторът основателно сочи в очерка си за Винкелман редица негови идеи, които би трябвало да получат по-цялостна и задълбочена разработка от марксистко-ленинската естетика. Да вземем такъв кардинален въпрос, какъвто е въпросът за отношението на изкуството към красотата в природата. „Естетически размисления“ ни дава достатъчно материал за разсъждения и изводи в тази насока, както и за изясняване на някои други естетически проблеми, тясно свързани с посочения. И Винкелман, а след него и Лесинг отстояват правилното разбиране, че красотата в изкуството не представлява пряко подражание на красотата в природата — една теза, която бе разширена и обоснована научно едва от марксистко-ленинската естетика. Авторът дава решителен отпор както на натуралистическия фалшификации на социалистическия реализъм от критици на марксизма като Томас Мънро, така и на опитите да се изпразни от съдържание самото понятие чрез спекулации в духа на „реализма без брегове“ на Роже Гароди. Ученият красноречиво показва доколко превратно тълкуват Лениновите изказвания за изкуството естетите-антикомнисти и по-специално отношението на В. И. Ленин към творчеството на Л. Н. Толстой. Ще припомним твърдението на Мънро, което цитира Стойков: „Изкуството на Толстой

според Ленин отразява обществената действителност на неговото време, докато неговите съзнателни философи и моралисти възгледите го представят и тълкуват неправилно.“ А, както нашият изследовател правилно изтъква, именно тук е един от съществениите Ленинови приноси в марксистическата естетика. Ленин не идеализира Толстой, но той никъде не откъсва като Плеханов великия художник, за да го противопостави на „слабия“ мислител. Наричайки го „огледало на руската революция“, той същевременно пояснява, че неговите противоречия не са присъщи само на личната му мисъл, „а са отражение на ония във висша степен сложни и противоречиви условия, социални влияния и исторически традиции, които определяха психологията на различните класи и различните слоеве на руското общество в следреформената, но предреволюционна епоха“. Лениновото разбиране за отношението между мироглед и метод бе, както и авторът на „Естетически размисления“ ни убеждава, разработено и обогатено от естетичните-ленини А. В. Луначарски, Т. Павлов и по-слабо познатите на нашата естетическа мисъл учени като Кодуел и Мариатеги.

Същевременно А. Стойков подлага на аргументирана критика буржоазните концепции за същността и целите на изкуството и по-специално на такива влиятелни буржоазни учени като Хърбърт Рийд, Рене Юиг, Ф. Байл, М. Сойфор и др. Техните концепции са потвърждение на „диагностичния“ от Кодуел неизцери мисъл порок на буржоазната естетическа мисъл и на самото буржоазно изкуство — хипостазирането на художественото произведение като цел на художествения процес, а отношението между творбата и твореца — като най-важно. По този начин неизбежно се стига до разпадането на неговата ценностна структура и социалната значимост на творбата се свежда до игра на фантазията, до самоцелно формотворчество и формалистични трикове. Най-последователен и завършен израз на формализма в естетиката на изобразителното изкуство с право авторът счита теорията на Клайв Бел за „значителна форма“, а в поезията — легристичните теории на Исидор Ису, с които се проповядва прогонване на думата и заменянето ѝ с произволен набор от букви.

Другата, „съдържателна“ насока в разпадането на буржоазното изкуство и затвяването на буржоазната естетическа мисъл в безизходния лабиринт на субективизма и абсолютния релятивизъм, авторът красноречиво илюстрира със следната мисъл на известния английски буржоазен философ и естетик Хърбърт Рийд: „Сега сме стигнали до такъв етап на релятивизъм във философията, когато е възможно да твърдим, че действителността е в същност субективност, което означава, че индивидът няма друг избор, освен да построи своя собствена

реалност, колкото и произволна и дори „абсурдна“ тя може да изглежда. Това е положение, достигнато от екзистенциалистите, и на него отговаря такова положение в света на изкуството, което изисква подобно решение.“

В съвременните буржоазни естетически концепции по най-крещящ начин се смесват субективно-идеалистическият психологизъм — историята на изкуството се разглежда ту като история на духа (Макс Дворжак), ту обратно — на историята на духа се гледа като на история на изкуството (Хърбърт Рийд), и биологизмът, който се стреми да ликвидира идейната същност на изкуството. Така например според Х. Рийд, както верно отбелязва Стойков, изкуството не се стреми да изразява идеи, а представлява пластическа материализация на човешкия дух, на неговото влечение към формотворчество. Усилията на буржоазното изкуствознание и естетика да представят изкуството като непричастно към света на идеите има съвсем определена идеологическа насоченост (например възгледите на Мондриан за геометричния абстракционизъм). Разпадането на абстракционизма обаче още един път показва, че антиестетическата идеяност на модернизма е гибелна за изкуството.

Авторът на книгата доста цялостно анализира порочната същност на вулгарния социологизъм в естетиката и изкуството, сочи предпоставките за неговото пораждаване още у Плеханов. Известна непълнота е липсата на очерк за самия Плеханов, което би дало възможност на читателя да разбере по-ясно както приноса на Плеханов за марксистическата естетика и социология на изкуството, така и онези негови грешки, които се оказаха отпадни за теорията и практиката на вулгарния социологизъм. Същевременно изследователят прозорливо забелязва принципно новото направление в сравнението с буржоазната психология на творчеството, развито в труда на Л. С. Виготски „Психология на творчеството“. Мисля, че няма да грешим, ако кажем, че това направление, за съжаление все още недостатъчно развито в сравнение със социологията на изкуството в нашата наука, би могло да допринесе твърде много за разкриване многогранната природа на изкуството и да обогати с психологическо съдържание категориалния апарат на естетиката.

Интересът към социологията на изкуството е свързан, може да се каже, с общия интерес към социологията като наука. А, както е известно, особено значими към социологията на изкуството са приносите на Енгелс и Ленин. Техните естетико-социологически прозрения и постановки са подтик за дирения на редица естетично-марксистки, в това число и български. Авторът на „Естетически размисления“ е събрал собствените си проучвания, групирани около естетическото наследство на Ленин в само-

стоятелен раздел. В статните си за Лениновата естетика Ат. Стойков заостря вниманието на читателя върху сравнително слабо изследвани на Лениновото естетическо наследство, свързани с такива проблеми и страни на естетиката като народността, оригиналността и художествения талант. Авторът показва далновидната и гъвкава Ленинова политика в областта на изкуството и културата, съчетаваща в себе си стремежа да доближи народните маси до изкуството и културата, но същевременно без да принизява естетическия критерий на самото изкуство, без да нивелира художествената оригиналност, като подкрепя всестранно и насърчава истинския талант. (В това отношение самият Ленин е пример с грижите и вниманието си към М. Горки, Д. Бедни и др.)

Важно методологическо значение имат Лениновите постановки и оценки за разрешаването на такива основни проблеми за развоя на изкуството като новаторство и традиция, новаторство и модернизъм. И тук нашият естетик правилно изхожда от забележителното изказване на Ленин пред Клара Цеткин за старото и новото в изкуството, за истинската „стара“, но неостаряваща красота и за модернизитните пошлости, плод на различни „изми“. Мъдрото отношение на Ленин към ценното в естетическото наследство е съчетано с разбирането за необходимостта от обновяване на класическата традиция не само в идейно, а и в стило-изразно направление. Ленин обаче се противопоставя решително срещу нихилизма и голото отрицателство. В този ленински смисъл Стойков вярно разграничава всяка новост от истински новаторското в изкуството, самоцелния модернизъм от обогатяване на изкуството не само в съдържателно, а и във формално-стилово и изразно отношение.

Изследователят, струва ми се, основателно се обявява против стесеното разбиране на социологията на изкуството у някои марксиста (Л. И. Новожилова, Ю. Давидов), които схващат изкуството като социологически феномен дотолкоз, доколкото чрез него се осъществява специфично социално общуване, доколкото то се възприема и оказва определено въздействие върху възприемащата публика. Ще се съгласим с автора, че за марксистическа социология на изкуството е много по-продуктивна перспективата да обхваща цялостната проблематика на изкуството като съставка на обществената структура, да изследва неговите всестрани връзки и взаимоотношения с обществото. Проблемите насоките, които авторът чертае за развитието на социологията на изкуството, биха могли да бъдат сведени към две главни направления: а) конкретни социологически проучвания с разнообразна и подробно разработена социологическа методика; б) теоретико-социологически анализ на изкуството,

целящ да разкрие неговата богата обществена природа.

Разбира се, тези две направления взаимно се допълват. Но трябва да отчетем преди всичко, че липсата на конкретни социологически проучвания в областта на изкуството до голяма степен обединява теоретико-социологическия му анализ, а така също прави невъзможни известни прогнози за неговото развитие в по-близо или по-далечно бъдеще.

Въз основа на неопластическите възгледи на Мондриан Ат. Стойков още един път доказва краха на буржоазната естетика в усилията и да откъсне изкуството от идейността. Струва ми се, че той допуска и една изживяна грешка на марксистическата естетика и изкуствознание, като подвежда проблема за метода под общия знаменател на мирогледа. По-точно смятам за неприемливо поставянето върху една плоскост проблема за съдбата на романтизма в съвременното социалистическо изкуство с явно погрешната и идеологически вредна теза на Гароди за „безбрежния реализъм“. Социалистическият романтизъм, наричан още революционен романтизъм, като основен метод в творчеството на Смирненски е безспорен факт. Смирненски същевременно се явява и основоположник на социалистическия реализъм в нашата литература, което говори за възможността в една и съща личност да съжителствуват двата творчески метода с единна, обща идейна основа — комунистическия мироглед. В съвременното социалистическо изкуство социалистическият реализъм е водещ метод. Това обаче не означава, че няма творби, създадени по метода на социалистическия романтизъм (в това число и в изобразителното изкуство), макар те да не са толкова много и да не обхващат всички жанрове на съвременното социалистическо изкуство.

Атанас Стойков подлага на всестранна критика буржоазната естетика, изкуствознание и възновяването от тях изкуство на модернизма. Той улавя редица техни характерни черти и обяснява класовата им обусловеност от марксистически позиции. Преди всичко не може да не отбележим процеса на дехуманизация, изследван и от такъв крупен буржоазен естет като Ортега-и-Гасет, за когото той е деформация и изгонване от изкуството на човешкия образ. Стойков правилно подчертава, че дехуманизацията е налице не само когато изчезва човешкото изображение, а и тогава, когато то е запазено, но, както при сюрреализма, изразява деградацията на човешкия образ. Друга крайна проява на структурализма, особено в литературознанието, е т. нар. „затворено прочитане“, при което за единствен предмет на литературната наука се признава само отделната творба, откъсната от времето, в което е създадена, от своя съз-

дател, средата и литературния процес в цялост. Разбира се, съсредоточаването на вниманието върху творбата като относително завършена и затворена система е до известна степен полезно, стига резултатите от такова изследване да се поставят върху по-широк социален, философски и психологически план, както и да се отчете ролята на всички онези фактори от исторически характер, които оказват въздействие върху твореца и неговото творчество. В този кръг от фактори в съвременното изкуство особено място се пада на политическото начало, на все по-засилващия се процес на политизация на изкуството. Но авторът съвсем основателно изтъква, че политизацията е категория твърде обща и отправя остра критическа бележка към съветския изследовател А. Иезуитов във връзка с неговата формула: „политическото като естетическо — ето новото естетическо слово на социалистическия реализъм“. С право Стойков обръща внимание, че и буржоазното изкуство е политическо и сочи нашумелите напоследък политически песни на Петер Вайс, но буржоазната политичност се различава коренно от политичността на социалистическото изкуство. Много по-точно би било вместо за политичност при него да се говори за комунистическа партийност, която е наистина неразривна съставка на естетическата му същност. Комунистическата партийност е тясно свързана с комунистическия естетически идеал, на чийто възвишен смисъл буржоазното изкуствознание и естетика не могат да противопоставят вече нищо ново. Характерно и показателно в това отношение е възразждането на теологизма и мистицизма в книги като „Изкуство на душата“ на Рене Юнг, в която отново се възвеличава религиозно-мистичното тълкуване на изкуството. По този начин картината на буржоазната естетика е пълна — от чистото и самоцелно, дехуманизирано формотворчество — до ирационалния мистицизм.

Интересен шрих в тази картина е прокиновеният анализ, който Стойков прави на т. нар. „нов роман“, по-специално на неговата теория и естетика, разработвана от самите му създатели — Ален Роб Грийе, Натали Сарот, Мишел Бютор и Клод Симон. Авторът доказва убедително, че нито „вещизма“ на Ален Роб Грийе, нито самоцелният и всеяден психологизъм на Натали Сарот са действителни и плодотворни пътища за развитието на такъв крупен жанр на съвременния епос, какъвто е романът. По този начин още един път се потвърждава мисълта на английския естет-марксист Ралф Фокс, че писането на романи е и своеобразна философска дейност, а когато една философия е безплодна, тя не е в състояние да породит големи творби на изкуството. Ценен е паралелът на Стойков между „новия роман“ и абстракционизма, който правят и самите му представители. Така например Н. Сарот

смята, че психологическият елемент романа постепенно се освобождава и се стреми да се самозадоволява, както това става с живописния елемент в абстрактното изкуство. Подобна на извършващата се в абстрактната живопис дехуманизация на романа открива у Ален Роб Грийе Франсуа Ервал. Ще ни позволим да приведем този твърде изразителен цитат, с който авторът илюстрира съпоставката на Ервал между абстрактната живопис и новия роман: „Роб Грийе желаше да покаже, че може да се напише роман, чиято тема няма никакъв интерес, а също така отхвърля всяко значение. За него романът трябва да се изчисти от всички излишни елементи, за да стане накрая едно абсолютно произведение на изкуството.“

Тази тенденция е наистина обща за буржоазното изкуство, но, както и Стойков изтъква, тя далеч не е господстваща дори в самата живопис, както се опитва да докаже известният представител на абстрактната живопис Жорж Матьо. Реализмът в западното изкуство има стабилни позиции, да не говорим за все го-нарастващото влияние на метода и изкуството на социалистическия реализъм.

„Естетически размишления“ се отличава с остър полемичен тон, с аргументирана критика на буржоазната естетика и изкуствознание от единствено научните позиции на марксистеската наука за изкуството. Това обаче не пречи на пейния автор да види всичко ценно в научното творчество на мнозина изтъкнати буржоазни учени, дори да води борба срещу всяко недооценяване на техните приноси или погрешното разбиране на творчеството им. В тази насока особено характерен е очеръкът му за Роджер Фрай („Формалистични ли са възгледите на Роджер Фрай“). Очеркистът подчертава извеждането на преден план в изследванията на този голям английски критик и теоретик на изкуството от началото на нашия век, на идейно-съдържателната страна в творчеството на Джото и влиянието, което Л. Н. Толстой оказва върху Фрай. Същевременно Стойков проследява и постепенната еволюция на Фрай в посока към формализма, който обаче не стига до онези крайности, характерни например за Клайв Бел — пълно откъсване на изкуството от живота, от породилата го обществена и културна среда. Със същата обективност и задълбочена аргументираност се отличава и отношението на Ат. Стойков към такива крупни представители на буржоазната естетическа мисъл като Вюфлин, Пановски и Хаузер, изразено в доклада му пред XXII конгрес по история на изкуството (Будапеща, 15—20, VIII, 1969). Изследователят уверено определя същественото за всеки един от тях, неговите силни и слаби страни, противоречията между теоретическите им изявления и конкретната им изследователска практика.

Както вече казахме, Атанас Стойков подлага на разностранна и конкретна критика голям брой буржоазни естетически концепции, чийто преглед естествено тук е невъзможен. В повечето случаи, отхвърляйки една или друга естетическа теза на буржоазните учени, той издига свое позитивно становище върху принципите на марксистко-ленинската естетика. По този начин в конкретна борба с буржоазната естетика авторът прави своя принос за разработването и теоретическото обогатяване на марксистко-ленинската наука за красотата и изкуството. Освен новите моменти, на които авторът обръща внимание в Лениновия принос в естетиката и изкуствознанието, струва ми се, специална заслуга на автора е въвеждането в научно обръщение на по-малко познатото у нас, а съдържащо редица интересни и плодотворни идеи творчество на учени-марксистки като Кристофър Кодуел, Ралф Фокс,* Мариатеги, Тейтелбойм.

В жанрово отношение книгата е съставена от статии, доклади и кратки студии с преобладаващо очерков характер. Това дава възможност на автора да предаде характерното за изследваното явление. Стойков не пропуска и възможността да направи съпоставка между явления и личности, за да разкрие взаимната връзка между сродни процеси в различните изкуства, а така също да изясни тяхната специфика и общата им обусловеност от социалната структура.

Освен всичко това „Естетически размишления“ има и полезно качество да зачеква редица все още слабо разработени области на нашата естетика, да подбужда към размисли и търсене на плодотворни пътища за още нерешени проблеми на марксистко-ленинската естетика и изкуствознание.

Георги Гетов

„ПЛУТАРХ И АНТИЧНАЯ БИОГРАФИЯ“.

К ВОПРОСУ О МЕСТЕ КЛАССИКА
ЖАНРА В ИСТОРИИ ЖАНРА
от С. С. АВЕРИНЦЕВ

Изд. „Наука“, М., 1973, 280 с.

Ако съществува съвременна формула за рецензия — в началото резюмето на книгата, на второ място суперлативната оценка, на трето критиките и в края отстъпителното връщане към суперлатива — тя би подходила за трудове с не съвсем ясна физиономия,

* Наред с това Фокс не подценява изграждането на характерите в романа, в диалектиката на тяхното развитие, както ги намира изобразени у Шекспир.

докато за книга като „Плутарх и античната биография“ би се оказала направо излишна. Нещо повече — да се пише рецензия за завършена, свършено разположена, ясна и убедителна творба, каквато е книгата на Сергей Аверинцев, означава да се поеме рискът да се осъзнава това, което е достатъчно осъзнато и изразено от автора.

Но тъкмо защото в случая стилът на рецензията е неподходящ, не съществува опасност да се изчерпи изведнъж задачата на настоящата статия, ако бъде заявено още в началото — имаме пред очи нещо безспорно, върно, талантливо и в този смисъл изключващо нуждата от допълнително писмено или устно рефлектиране.

Книгата на С. Аверинцев би трябвало да се изучава, не да се обсъжда. И все пак това се отнася за изследването, посветено на биографа Плутарх, не за скрития в него втори план, в чийто аспект творческата „авантюра“ на писателя от Херонея се превръща в своего рода език за дискутиране на теоретически проблеми. Този аспект придава на книгата известна двойственост. Тя е исторически очерк, но в същото време и един особен трактат по теория.

Интересите на С. Аверинцев, който по образование е класически филолог, надхвърлят гръцката и византийската словесност. Той е автор на студии върху проблеми на съвременната западна философия и културология, които не отстъпват на античните му работи. Но темата на първата му книга е антична и не е случайно, че между многото други свои лице тя има и едно традиционно — филологията, в най-буквалния смисъл на научен апарат с всичките препратки и текст-критически проблеми.

Филологията е школа, която Аверинцев не отхвърля като нещо тормозещо мислителния темперамент, нито приема за чист авторитет. Той използва старата форма по новому и по този начин природява успешно традиционния филологически изследователски маниер към целите на съвременната наука. Нищо ново в това; че критиката, обгледът и препратката в „Плутарх и античната биография“ са отделени след всяка отделна глава. Но бележките на Аверинцев не са, яма, дето се изхвърля ненужната ученост. Те имат характера на едно допълнително съчинение, маркиращо границата между книгата и останалата наука, представяват особено пространство, където ученият читател намира отговор на въпросите, повдигнати от недоверието му, а авторът се освобождава от плътността на текста с едър шрифт, за да му предаде като че ли един раздвижващ го нов смисъл и да нахвърли скици за нови работи.

Успехът на всяко научно начинание е заложен почти винаги в силно изразената способност за ограничение. Тя е налице и в книгата на С. Аверинцев. Но налице е и едно по-висше качество от методически раз-