

ГЕОРГ ЛУКАЧ — КРИТИК НА АВАНГАРДИСТКАТА ЕСТЕТИКА

АЛЕКСАНДЪР АТАНАСОВ

Изявите на международноизвестния унгарски философ, естетик, литературовед, публицист, революционер и общественик Георг Лукач са твърде противоречиви, той е бил неведнъж обект и на остра критика. Но когато делото на такива видни личности е вече достояние на историята, влиза в пълна сила добре известното ленинско изискване за подхода към културното наследство: да се анализира то грижливо и обективно, така че погрешното и мъртвото да бъде отхвърлено, а истинното и живото да се изтъкне на преден план, като достояние на прогресивната култура и отправен пункт за по-нататъшно развитие. Толкова по-актуално значение има вярната оценка на Лукачовото дело, като имаме предвид опитите на реакционните сили да спекулират с неговите грешки и дори да си присвоят изцяло името на този виден мислител.

Тук ще се спрем накратко върху главните резултати от усилията на Георг Лукач като критик на авангардисткото изкуство и на неговата естетика. Естествено е при това, че за нас ще представлява интерес творчеството на унгарския учен не от младите му години, когато той е в плен на идеализма или на левия радикализъм, а от времето, когато става зрял марксист, сиреч от началото на 30-те години. (Що се отнася до ранното творчество на Лукач, ще изразим съгласие с онези автори, които забелязват още в него „антикапиталистически духовен заряд“, за да изтъкнат, че преориентирането на Лукач към марксизма не е „чудо“, а закономерност.¹) Вярно е, че естетиката и критиката на този марксистки изследовател, както и на мнозина други, е предимно „литературоцентристка“, но това не намалява универсалното значение на основните му изводи, тъй като процесите са, общо взето, аналогични и в другите видове изкуство.

Както е известно, антимодернистката философско-естетическа позиция на Георг Лукач е обект на атаки от различни страни. Естествено най-недоволни са представителите на антикомунистическата наукообразна публицистика, които винаги са изразявали носталгични чувства по ранното творчество на Лукач, съжаление по повод на неговите „ортодоксално марксистки“ и „сталинистски“ увлечения и радост от неговото „помъдряване“ след 1956 г., когато той плати немалък данък на ревизионизма. За тях всеки опит за критика на модернизма в изкуството и от идеологическа гледна точка е израз на „тотална липса на усет за спецификата на литературното творчество“². Без съмнение достойни

¹ Д. За аш е в. Със и без Киркегор — една дилема на младия Лукач. — Философска мисъл, 1981, кн. 11, с. 87.

² George Lichteim, Lukacs. Paris. Segers, 1971, 163—164.

за особено внимание са споровете на Лукач с други марксисти. Но не е тайна, че освен разноречията „вътре в марксизма“, представени според нас най-характерно в дългогодишния спор Лукач — Брехт, някои искат да представят за „вътрешномарксистки“ и дори за „ленински“ и такива усилия, които са насочени към коренна ревизия на традиционното марксистко отношение към авангардизма като обективно реакционно по същината си направление. Нещо повече — случва се да намират печатна трибуна у нас писания, в които критиката на модернизма се обявява за дело на „примитивно мислещи умове“ и се вземат под безрезервна защита реакционери като Йонеско, от които се отрича революционно-практическата ефективност на изкуството и се пропагандира отново естетската догма за насладата като негова главна цел.³ Тези тенденции получаха своевременен отпор както у нас, така и в СССР⁴, и в други страни, но тези ните застъпници съвсем не са свили знамената. Ето защо за нас становищата на Лукач не са обект на самоцелно описание, а предмет на разглеждане в контекста на незавършената все още марксистка дискусия върху природата на художествения метод изобщо, на творческите методи на реализма и на модернизма в частност. Разбира се, критическият анализ на марксисткото естетическо наследство е необходим не само за да защитим ценностите на една неуважавана революционна традиция, но и за да обогатяваме аргументацията си и да изостряме методологическите си оръжия в борбата срещу реакционната естетика. Той ще ни помогне без съмнение и за позитивното решаване на откритите въпроси и на новите естетически проблеми, които поставя развитието на съвременната действителност и на съвременното изкуство.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЯТ ВОДОРАЗДЕЛ МЕЖДУ НАПРАВЛЕНИЯТА В СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО. КРИТЕРИЯТ ЗА ЗДРАВО И БОЛНО ИЗКУСТВО

Както е известно, представителите на реакционната философия на къснобуржоазното изкуство, а заедно с тях и ревизионистите отъясно на марксистката естетика се опитват да представят развитието на съвременното изкуство като борба на „новото“ срещу „старото“, и то — предимно в областта на формата. При това те идентифицират „старото“ с класическата реалистична традиция от Ренесанса насам, а „новото“ — с авангардисткото изкуство, на което единствено отреждат привилегиата да се нарича „модерно“. На този подход не са чужди и някои социалистически писатели и марксистки критици. В статията си „Става дума за реализма“, публикувана в антифашисткото емигрантско списание „Дас Ворт“ през 1938 г., Лукач възразява решително против опитите да се представя художественото развитие в рамките на противоположността класическа — модерна литература. Като напомня, че развитието на литературата, особено в епохата на кризата на капитализма, е необичайно комплицирано, Лукач намира, че, казано грубо и опростено, в съвременната литература можем да различим три големи кръга: първо, открито антиреалистична, псевдореалистична литература, която брани и апологетизира съществуващата система; второ, литература на

³ Г. М и ч е в. Рецензия за книгата на Д. Аврамов „Естетика на модерното изкуство“. — Литературна мисъл, 1971, кн. 1; Естетическият вкус. С., 1978, с. 359, 215, 191, 20, 369, 204 и др.

⁴ Вж. М. А. Л и ф ш и ц. Искусство и современный мир. М., 1973; Т о д о р П а в л о в. За истински челна литература. — В: Избр. съч. Т. X. С., 1974; В. И в а н о в. Методологическите лъжатушения на Литературната енциклопедия. — Коммунист, 1969, № 4; А л е к с а н д р А т а н а с о в. За модерен реализъм, против модернизма. С., 1972; Още веднъж за модернизма и за етиката на дискусиите. — В: Свобода и култура. С., 1975; „Естетическият вкус“ или приключенията на еkleктиката. — Философска мисъл, 1982, кн. 6; За ефекта от изкуството. — Философска мисъл, 1982, кн. 8; Ю р и й Б а р а б а ш. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1972 и др.

т. нар. авангард, чиято основна тенденция е в упоритото отдалечаване от реализма, в едно винаги енергично ликвидиране на реализма; трето, литература на значителните реалисти (Горки, Томас Ман, Ромен Ролан и други), които вървят срещу течението на първите две групи. Лукач ще отбележи, че споменатите от него писатели — върхове на днешната реалистична литература — не съществуват за авангардистката историография. Но и в дискуссионните статии в „Дас Ворт“, чиито автори защитават страстно правата на модерното изкуство, техните имена не се споменават нито веднъж. И той заключава не без основание: „Спорът е следователно не за или против класиката, за или против модерното изкуство, а за това, кои писатели, кои литературни течения представят прогреса в съвременната литература. Спорът е за реализма.“⁵

Трябва да отбележим, че колкото и да беше разгорещена, дискусията в „Дас Ворт“ не можеше да доведе до определени резултати, тъй като самата марксистка естетика тогава не предлагаше още достатъчно определени и разработени методологически ориентири, не беше достатъчно изяснено съдържанието на самата категория художествен метод. Ето защо когато след двадесет години Лукач се връща отново към обстоен анализ на идейните основи на авангардистката естетика⁶, той поставя преди всичко въпроса за методологическия водораздел между направленията в съвременното изкуство.

Унгарският изследовател отхвърля решително опитите на авангардистките теоретици на изкуството да търсят причините за раздвояването на направленията преди всичко в областта на формата, в начина на писане, в техниката на непосредственото литературно изображение. Макар това да предлага евтина яснота в различаването на „модерното“ изкуство от „остарялото“ наследство на XIX в., подобен подход затъмнява действителната диалектика на съдържанието и формата, на взаимното преминаване на едното в другото. Лукач доказва и с примери несъстоятелността на „формалния“ критерий. Така той анализира коренно различната роля на такъв похват като вътрешния монолог при Джойс и при Томас Ман. Макар и двамата писатели да прибегват до техниката на „свободните асоциации“, първият иска с помощта на тази техника да постигне напълно противоположното на това, което преследва вторият. При Джойс потокът от спонтанни асоциации е същевременно вътрешна форма на епичното рисуване на ситуацията и характера, този похват при него е естетически принцип, чрез който творбата се изгражда като нещо завършено. От хаотичността и динамичността в играта на детайлите, която е перманентна, обаче няма нито цел, нито посока, при Джойс се получава — от гледна точка на епичността — една чиста статичност на изображението, взето като цялостен израз. При Томас Ман пък свободният поток на асоциациите е само привиден и е свободен само на равнището на непосредственото; в действителност всичко е свързано, и то както от гледна точка на последователността, така и от гледна точка на обема и продължителността. Тук всяка подробност (лице, събитие и т. н.) има своето място и своето специфично значение, появява се на повърхността само съобразно с онова свое субективно и обективно значение, което има за осветляване на същественото.⁷

Георг Лукач защитава отново основополагащия за марксистката естетика и критика на изкуството принцип: съдържанието е определящо, а центърът, ядрото на съдържанието, което обуславя формата, винаги е в последна сметка

⁵ G. L u k a c s. Es geht um den Realismus. — In: Probleme des Realismus. Berlin, 1955, S. 211

⁶ G. L u k a c s. Wider dem mißverstandenen Realismus. Hamburg, 1958.

⁷ Пак там, с. 10.

човекът. „Каквото и да е непосредствена изходна точка, конкретна тема, непосредствена цел и т. н. на литературна творба — подчертава той, — нейната най-дълбока същност се проявява във въпроса : какво е човекът? С това стигнахме до точката, откъдето се вижда ясно разделителната линия.“⁸ Оттук и убеждението му, че е неизбежно противопоставянето помежду им на двете главни направления в съвременната буржоазна литература във връзка с въпросите и отговорите на главните естетически проблеми. Това противопоставяне Лукач формулира метафорично : здраво срещу болно изкуство.

Разбира се, декадентското изкуство е определяно като „болно“ още от времето на символистите. Така го разглеждат и Плеханов, и Меринг, и Благосев, и Горки, и Луначарски, и Тодор Павлов. Но в своята статия „Здраво или болно изкуство“ (1952) Лукач прави според нас оригинален философско-естетически анализ на явлението и обогатява съществено аргументацията на неговата критика. Естествено той говори за здраве и болест на изкуството не в биологически, а в социално-исторически смисъл. Той прави принципната уговорка, че не изобразяването на болестта само по себе си, дори когато е в центъра на художествената творба, прави изкуството болно. Обратно — без изобразяването на болното, особено в класовото общество, не е възможна борбата срещу него, нито е възможно убедителното показване на здравето, позитивното.⁹

Какво означава според Лукач здраво изкуство? На този въпрос той дава кратък и според нас убедителен отговор: „Здраво изкуство означава знание за това, кое е здраво и кое е болно.“¹⁰ Взето най-общо, здравето стои на страната на прогреса, болестта — на страната на реакцията. Разбира се, Лукач е далече от вулгарното разбиране на прогреса. Той прави уговорката, че в резултат на антагонистичните противоречия и на неравномерността в развитието на класовото общество може да стане така, че на определен етап залязващото, отживялото своето време да се изяви в облика на човешко величие и чистота (Антигона). Но подобни изключения не пречат да се видят общите белези на нормалното, на здравето изкуство. Според Лукач неговата същност е в „хармонията на едно човешки-социално благоразумно съдържание с една форма, която е органично свързана с него и представлява израз на неговата истинска същност“¹¹. В това се състои и завършеността на едно голямо художествено произведение. Затова понятието за социално здраво представлява едновременно и основа на всяко истински голямо изкуство, и съставна част на историческото самосъзнание на човечеството. Лукач обаче не остава на равнището на едно абстрактно и извънисторично определение. Той напомня, че разбирането за нормално изкуство има исторически релативен характер, тъй като отношенията между хората са класово определени и исторически изменчиви, което изменя съответно техните интелектуални и емоционални оценки на тези отношения.

Разбира се, изтъква Лукач, съзнанието за това, кое е здраво и кое е болно, принадлежи преди всичко на художника. В негово лице философията на изкуството от „здравите времена“ винаги е откривала като правило един нормален, дори образцов човек. Великите художници като Гойя и Домие изобразяваха и израждането на хората по един художествено-хармоничен начин, защото за тях израждането беше израждане, а не мярка за някакъв мним нов художествен синтез.¹² Но сто че „модерният художник“ вече „не иска да знае никаква разлика между това, кое е морално и неморално, кое е истинско и кое —

⁸ Пак там.

⁹ G. L u k a s c. Gesunde oder kranke Kunst? In: Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ydeologie. Berlin, 1956, S. 155.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Пак там.

¹² Пак там, с. 158.

фалшиво“. Днес болестта вече „принадлежи към същностните признаци на художественото творчество“¹³. Първи провъзгласиха това Шопенхауер, който нарече гения „monstrum per excessum“, и Ницше, който издигна лозунга за „преоценяване на всички ценности“, станал скоро обща интелектуална мода. Оттук линията върви до наши дни. Това израждане, чиято обективна основа е в отчуждението на труда и в предизвиканата от него духовно-морална криза на къснобуржоазното общество, не се ограничава, разбира се, в областта на изкуството. То обхваща цялостно светогледа и светоусещането на къснобуржоазния човек. Лукач напомня, че човекът, който няма нормални отношения с обществото, в което живее, е предмет на изображение и в реалистичната литература. Но Гьотевият Гьоц фон Берлихинген, защитник на залавящото, е също така нормален, както и борецът за бъдещето у Горки. Затова пък бунтарската Антигона на Ануи е също така аномална, както и „космически“ обвързаните с традицията селяни на Жиано. Що се отнася до постигнатата от някои декаденти хармония между съдържание и форма, между светоглед и образ, тази хармония е чисто формална, тук единството не произтича от „душата на предмета“. По този повод Лукач дава следното, нелишено от убедителност определение на формалистичното изкуство: „Всичко, което ние наричаме формалистично, поставя в центъра на изкуството нещо периферно, изразява един субективистичен принцип като негова основа.“¹⁴

СВЕТОГЛЕДНО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАТА ПОЗИЦИЯ НА АВАНГАРДИЗМА И НЕГОВИЯ ТВОРЧЕСКИ МЕТОД

Без съмнение изходната методологическа позиция на Лукач е правилна. Ако не разглеждаме художествения метод преди всичко като съдържателно явление, няма да решим убедително и въпроса за природата на реализма и на модернизма. Естествено става дума не за голо идеологическо съдържание, а за *идейно-художествено* съдържание, сиреч за обективно звучене на творбата, което може и да не отговаря на субективните намерения на автора. Верен на класическата марксистка традиция, Лукач търси преди всичко социалната и социално-психическата основа на светогледните идеи, от които се вдъхновява и ръководи литературно-художественото движение, за да оцени оттук и характера на неговия метод, и теоретическите претенции на авангардистката философия на изкуството.

Своите анализи и оценки на авангардисткото изкуство унгарският мислител прави от една позитивна философска и естетическа позиция. Той е убеден и последователен привърженик на ленинската теория на отражението (отделен въпрос е, доколко адекватно я интерпретира) и на реализма, взет в широк исторически план — от Омир през Шекспир до Томас Ман и Шолохов — като метод, единствено тъждествен на дълбокото, пълноценно художествено отражение на действителността. Що се отнася до авангардисткото изкуство и неговата естетика, известно е, че те сами обявяват „тотална“ война на реализма. Авангардистката литература се поставя в една „фундаментална опозиция“ спрямо правдата за действителността изобщо, опозиция, която авангардистката естетика обяснява с различни, дори противоположни аргументи и която се проявява в различни форми, без да напуска своята идейна основа.¹⁵ Тази истина Лукач доказва по пътя както на философско-социологическия, така и

¹³ Пак там.

¹⁴ Пак там.

¹⁵ G. L u k a s c. Wider., S. 17.

на иманентния идейно-естетически анализ още в студията си „Величие и упадък на експресионизма“ (1934).

В по-късните си изследвания върху авангардисткото изкуство Лукач доразвива тезата си, че това изкуство съвсем не е някаква невинна игра на ексцентрични хора. То има своите философски корени още в полемиката, която Киркегор — един от предците и класиците на модерния декаданс — започна срещу Хегел. Както е известно, Киркегор отхвърли всяка детерминационна връзка между външния свят и вътрешния свят на човека, провъзгласявайки, че съществуването на всеки индивид е *инкогнито*, в което никой друг не може да проникне. Лукач намира, че авангардисткото разбиране за ситуацията на човека е изразено особено красноречиво от Хайдегер, който определи човешкото съществуване като „захвърленост“ (*Geworfenheit*). От това произтича преди всичко *безисторичността* на подобно съществуване. Като се отказва от социалното и типичното, като взема индивида само в неговата онтологическа самота и „захвърленост“, авангардистката литература може да представя само абстрактни противоположности и крайности: обикновеността на всекидневното и ексцентричността. Обръщайки гръб на реалните човешки страсти, тази литература отива все повече към естетизиране на ексцентричността изобщо, а в последна сметка — на патологичната ексцентричност. Оттук вече спонтанно се отива към стиловия приоритет на *деформацията*. Разбира се, Лукач има предвид не деформацията изобщо, а деформацията като необходима последица и съставен елемент на едно художествено продуциране, което няма ясна представа за това, кое е нормално в обществено-човешки смисъл и затова не може да използва деформацията на място, сиреч да я третира като деформация. По този начин настъпва едно *универсализиране на деформацията*.¹⁶

Търсейки по-нататък противоположностите между реализма и авангардизма, Лукач прави оригинални наблюдения върху динамичността на изображението при първия и статичността — при втория. Отсъствието на смисъл, безцелността като светоглед в последна сметка удря на цялото печат на чиста статичност, която става основен принцип на изображение дори и когато се прикрива от външна, привидна динамичност.¹⁷ Оттук авангардизмът отива и към *пълно субективизиране на времето*. Известно е, че субективният идеализъм отдавна вече отдели абстрактно схванатото време от материята и движението. Но от Бергсон насам това разделение вече не е достатъчно за идеологическите потребности на империалистическата епоха. „Истинско“, „автентично“ време става сега чисто субективното време, времето на преживяването, което по този начин напълно се отделя от реалния, обективния, материалния свят. Разбира се, това е само началото на разпадането, което продължава верижно, за да стигне дотам, че героят на Хофманстал лорд Чендос да каже: „Напълно загубих способността да мисля и да говоря за нещо свързано.“ Това е вече състояние на затыпяване и ограниченост, прекъсвано тук и там от случайни екстази.¹⁸

С това е поставен и проблемът за *ролята на патологията* в авангардистката литература днес. Както сочи Алфред Кер, при натурализма и ранния импресионизъм нуждата от патология е била преди всичко от естетски характер, опит да се излезе от пустотата на капиталистическото всекидневие. И докато при Музил бягството в невротата се рисува като протест против низката действителност, у мнозина авангардистки писатели то вече става природно „*condition humaine*“ и централен пункт на постичното изображение. Действителността се редуцира до тежък кошмар, и то по възможност отразен в съзнанието

¹⁶ Пак там, с. 180.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Пак там, с. 35.

на някой идиот. Кулминацията на тези тенденции можем да видим в романа на Бекет „Молой“.¹⁹

От простото изображение на патология, перверзност, идиотизъм се отива често към тяхното открито възхваляване. Така е например в „Пасифай“ на Монтерлан, където авторът представя страстната любов на героинята към един бик, нейната телесно-духовна отдаденост на бика като „езически идеал“, като триумфално възвръщане към природата, като пробив на „истинската“, подтискана от обществените конвенции човешка същност. Лукач изтъква, че от философска гледна точка е все едно дали се мисли за опита на Хайдегер да се дефинира социалният живот като нещо безлично, или за противопоставянето между душа и дух у Клагес, или, не на последно място, за теорията на Розенберг за мита. Доведеният до превързност русоизъм, движението по посока на изконното, което се противопоставя грубо на всяка общественост, съдържа необходимо в себе си интенция към възхваляване на аномалното, белязано е с печата на антихуманизма.²⁰

Интерес предизвикват наблюденията на Лукач и върху алегорията и алегоризирането в авангардисткото изкуство. Според него именно алегорията е онази естетическа категория, в която може по художествен начин да получи значение светогледът, който предполага една разпокъсност на света вследствие на трансцендентността на неговата същност и крайна причина, на пропастта между човека и действителността. Алегоризирането тук става средство за принципино отричане „отсамността“ на света, става светогледен принцип.²¹

Според Лукач в творчеството на Кафка виждаме прототип на алегоричното изкуство. Но неговите произведения нямат непосредствено, религиозно-алегорично значение в стария, традиционен смисъл, макар и с някои модерни примеси. Лукач се съгласява с Валтер Бенямин, че Кафка е атеист. Естествено — от модерна буржоазна кройка, понеже той „не схваща отстраняването на бога от света на човека като освобождение, както е при Епикур или при атеистите на революционната буржоазия, а разбира това като напускане на света от страна на бога, като господство на безутешността в живота, като господство на безсмислеността на всички човешки цели в един такъв свят“.²² Въпреки голямата сила на въображението, въпреки таланта и високата художническа съзнателност, които са му присъщи и които Лукач изрично изтъква, Кафка не може да постигне онази съдържателно-релефна средина между единичното и общото, която е характерна за реализма.²³

Не можем да не се съгласим с Лукач, че Кафка е парадигматичен за целия авангардизъм. Страхът, усещането за слабост, издиганато до равнището на светоглед, усещането за пълната човешка незащитимост пред един необясним, недостъпен за познаване и неотклоним ужас, прави неговото дело символ на цялото авангардистко изкуство.²⁴ Нека напомним, че Кафка признаваше честно своята обърканост и страдеше от нея: „Аз приличам на овца, загубила се нощем в планината, или на овца, която бяга подир тази овца“ — пише той в дневника си на 19 ноември 1913 г. Като го представят за „учител на съвременната литература“, adeptите на модернизма спекулират безсрамно с неговата драма. Но едва ли са на прав път и онези съвременни марксистки автори, които, изхождайки от вярната констатация, че творчеството на Кафка отразява ситуацията на отчуждението на къснобуржоазния човек, че то е суров обвинителен

¹⁹ Пак там, с. 26.

²⁰ Пак там.

²¹ Пак там, с. 36.

²² Пак там, с. 40.

²³ Пак там, с. 42.

²⁴ Пак там, с. 32.

акт срещу чудовищния антихуманизъм на един социален ред, и т. н. — решават, че този художник принадлежи на... реализма. Защото изкуството на Кафка не е изображение на болното, а болно изкуство, един своеобразен клиничен документ, който фиксира пълното отъждествяване на гледната точка на доведената до пълно отчаяние, неспособна за никакво дистанциране от обекта и от себе си жертва с гледната точка на твореца. Съзнанието на художника-реалист не се свежда до онова, което му е „фактически дадено“, то е трезво, макар и емоционално наситено отражение на определен обект от определена позиция и с определено социално намерение. Не може да се описва реалистично треската с ръка, трепереща от треска, по думите на Хипел. . . Разбира се, това не означава, че у Кафка няма и съществени елементи на реализъм, че у него не се преплитат противоречиви тенденции.

ЛУКАЧ — КРИТИК НА ЕКСПРЕСИОНИЗМА. ПО ПОВОД НА ЕДНА НЕЗАВЪРШЕНА ДИСКУСИЯ

Както е известно, през 1937—1938 г. германските антифашистки писатели, художници и други културни дейци дискутират на страниците на емигрантското литературно списание „Дас Ворт“ върху природата на експресионизма и реализма. Тази дискусия, породена от потребностите на новия етап — борбата срещу фашизма и войната, подтикната от решенията на първия конгрес на светските писатели, има за конкретен повод статията на Георг Лукач „Величие и упадък на експресионизма“. В тази статия унгарският естетик отрича изцяло не само светогледно-идеологическите, но и формално-стиловите принципи на това направление, поради което тя предизвиква възражения и от страна на редица прогресивни литератори. В статията си „Става дума за реализма“ (1938) Лукач си прави самокритика за това, че е свързал твърде директно експресионизма с идеологията на т. нар. независима социалистическа партия, но не се отказва по същество от критиката си.

Лукач напомня претенциите на самите експресионисти за това, че тяхното движение не е само чисто литературно. В речта си през октомври 1920 г., която Лукач нарича „надгробна“, един от видните теоретици и основатели на експресионизма, бергсонянецът Ворингер твърди, че „банкрутирали експресионисти са и много хора, които нямат понятието от изкуство“²⁵. За Ворингер крахът на експресионизма е всъщност крах на стремежа да се преодолее „новата действителност“ (действителността на империализма, на световната война и световната революция) идейно и художествено от позициите на буржоазната интелигенция.

Разбира се, Лукач си дава сметка за лявата настроеност на мнозина експресионисти. Някои, като Йоханес Бехер, напомня той, минаха на страната на пролетариата, като положиха усилия да отхвърлят идеологическия багаж и творческият метод на експресионизма. Унгарският изследовател признава и „субективно честните“ убеждения на мнозинството от експресионистите, искреността на тяхната опозиция срещу „буржоазността“, срещу войната и насилието. В този смисъл не са справедливи онези, които представят оценката на Лукач за експресионизма за „изцяло негативна“²⁶.

Същевременно Лукач изтъква, че участниците в това движение се борят срещу „буржоазността“ изобщо, но не срещу империалистическата буржоазия

²⁵ Wilhelm Worringer. Künstlerische Zeitfragen. München, 1921, S. 7—8.

²⁶ Н. С. Павлова. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе. — В: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962, с. 291.

срещу „войната“ изобщо, но не срещу империалистическата война, срещу „насилието“ изобщо, но не срещу контрареволуционното насилие на реакционната буржоазия. Според него, макар и преследвана във воюваща Германия, „страстната борба на експресионистите против войната, както и нейните литературни външни прояви. . . беше — обективно — все пак една мнима борба“. Нещо повече — лозунгите, изразяващи абстрактен пацифизъм, идеология на отказ от насилието, са „антиреволюционни“. Това не е развълнуваност на истинския революционер, тя е наложена на дребнобуржоазните писатели отвън, от историческите събития и затова е истерично пресилена. Ето защо не е чудно, че мнозинството — след краха на експресионисткото „решение на световната загадка“ — се приютяват в пристанището на капиталистическата стабилизация, в която дребнобуржоазната интелигенция намира път към една тиха и пречистена пустота, към „новата реалност“²⁷.

Що се отнася до творческия метод на експресионизма, Лукач го разглежда като пръв естетически аналог на философския ирационализъм. В схващането на действителността като пълен „хаос“ и в усилието да се постигне „същността“ на нещата по чисто субективен и при това ирационален път унгарският мислител вижда централния стил (методологически! — б. м., А. А.) проблем на експресионизма, доказвайки убедително, че така поставен, този проблем е неразрешим. Търсенето на „същността“ в „трансцендентното“ се превръща в абсолютен творчески произвол²⁸. Освободеният от обективната действителност, вършено изпразнен от обективно съдържание, крещящ чисто субективен „израз“ може в своята цялост да породи само едно пусто натрупване на „извержения“, една замързала сума от празни жестове. Липсата на съдържание бива обличена в шумна словесна патетика, освободеният от предметността на обективната действителност език застива в бутафорна „монументалност“.

Както изтъква Н. С. Павлова, „за експресионизма в най-голяма степен е характерно, че самият автор оставаше в плен на онези проблеми, страх, неясноти, за които пишеше“²⁹. Пак тя напомня известното признание на Йоханес Бехер: „Заблуда, на която често се поддавах и самият аз, беше, че хаосът може да бъде въплътен, като се стои върху хаотичната гледна точка.“³⁰ Ето защо и Лукач не без основание говори за мнима активност на творческия субект, в която теоретичите на експресионизма виждат неговия основен принцип, представяйки го като нещо „радикално ново“³¹. Изобщо в публикациите си срещу авангардизма унгарският изследовател неизменно сочи „стерилността“ на неговата опозиция, тъй като подобна опозиция не отрича основите на буржоазния социален ред, нито е насочена към неговото коренно преустройство. Обратната страна на тази опозиция е сервилното приспособяване към недостойното за човека съществуване. По този повод Лукач напомня, че литературният живот дава маса примери, как тези противоположности практически съвпадат: от Кнут Хамсун до Жид, от Савинков до Малро. Защото това са две крайни прояви на фалистерството³².

Унгарският изследовател изтъква, че критиката на буржоазността без присъединяване към освободителната борба на пролетариата може лесно да се превърне в противоположна крайност: в онази демагогска критика на капитализма отдясно, на която по-късно фашизмът дължеше в значителна степен своята масова база. Неслучайно отделни писатели или идеолози на по-късния

²⁷ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 180.

²⁸ G. L u k a c s. Wider. . . , S. 180.

²⁹ Пос. съч., с. 286.

³⁰ J. R. B e c h e r. Das poetische Prinzip. Berlin, 1957, S. 211.

³¹ G. L u k a c s. Wider. . . , S. 180.

³² G. L u k a c s. Schicksalswende, S. 155.

фашизъм се оказаха бивши експресионисти. Лукач забелязва, че тук не е толкова важно персоналното развитие на този или онзи към фашизма (самият Сорел например не стана фашист), важна е логиката на развитие на самата идеология. Чувствените измерения на тази „антибуржоазна“ идеология са по произхода си несъмнено в един романтичен антикапитализъм. Но когато вместо класовата противоположност на пролетариата и буржоазията се измисля някаква „вечна“ или „историкофилософска“ противоположност между „буржоазния и небуржоазния човек“, може лесно да се стигне и до идеята за необходимостта от един господстващ „елит“. Ето защо крайно лявата интелигенция също може да стигне от Ницше през Сорел-Парето до фашизма. Лукач забелязва, че експресионистите приемаха идеологическия упадък на империалистическата буржоазия безкритично и без съпротива, дори временно бяха негови пионери. Прокламацията от експресионистите мним активизъм, тяхната мнима опозиционност и мнима революционност направиха експресионизма пригодно за фашизма на следствие³³. Разбира се, според Лукач това наследяване означава едновременно преобразяване, преустройство: онова, което в ранните империалистически идеологии е било още колебливо или само объркано, сега става открито реакционно. Който подава на дявола малкия си пръст, подава му цялата си ръка...³⁴

Такива са, в общи линии, схващанията, които отстоява унгарският изследовател в дискусията за експресионизма. Без съмнение в оценките на Лукач има немалка доза сектантска праволинейност. Той забравя, че повечето от критическите реалисти също атакуват буржоазното общество, без да отричат неговите основи. Псевдоопозиционността на авангардисткото изкуство не произтича толкова от абстрактността на неговата антибуржоазност, колкото от насочеността на неговия бунт фактически срещу общочовешките ценности, срещу човека изобщо и срещу самото изкуство. Протестът срещу злото може да бъде искрен, но когато се изразява по неподходящ начин, той може, дори неволно, да се превърне в продължение на същото зло. Лукач забравя също така, че при съответни условия и гъвкав подход на революционните сили неясният и абстрактен протест срещу войната и насилието може да бъдевярно насочен, да се използва за целите на антиимпериалистическата борба.

Същевременно едва ли може да се приеме становището на Н. С. Павлова, че оценката на Лукач за експресионизма е „безусловно груба и схематизираща“³⁵, т. е. напълно да се отхвърли стореното от Лукач. Първо, както видяхме, говорейки за експресионизма, унгарският изследовател има предвид не онова малцинство, което се издигна до равнището на пролетарската революционност, а мнозинството, което се върна в „лоното“ на капитализма, както и онова малцинство, което еволюира към фашизма. Второ, в своите статии върху авангардизма Георг Лукач пристъпва не като критик или историк, а като теоретик. Разбира се, безспорен ерудит, той борави с много имена и примери, прави множество конкретни анализи, но всичко това му служи като изходен материал или като илюстрация — той изгражда преди всичко абстрактния модел на експресионизма, респ. на авангардизма като философия, естетическо съзнание и творчески метод и в това е както неговата неизбежна ограниченост, така и неговото предимство.

Всъщност днес почти всички марксистки автори виждат и постиженията, и недостатъците в творчеството на онези, които сами се наричаха експресионисти. Въпросът е що е именно експресионизъм и към кое направление спада фактически всеки от тях. Роден върху страниците на списание „Шурм“ през 1911—1912 г., за да означа, без претенции за научна точност, особено

³³ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 157.

³⁴ Пак там.

³⁵ Пос. съч., с. 291.

стите на един нов художествен стил, противопоставящ се на импресионизма („образяването“ се заменя с „изразяване“, крещящото „Аз“ на художника измества „предмета“, в сравнение с предишното изкуство „това не са очи, а уста“, пз думите на Бар), терминът *експресионизъм* бе разпространен безкритично върху явления и течения, които имат помежду си предимно външно, формално сходство, докато по същество изхождат от коренно различни светогледно-естетически позиции. „Мнозина защитаваха страстно експресионизма — пише Лукач. — Щом обаче станеше нужда да се посочи конкретно кой е образцовият експресионистки писател, дори кой изобщо ще заслужава да бъде наречен експресионист, мненията се разделяха така рязко, че не оставаше нито едно безспорно име.“³⁶ Той обаче не разграничи достатъчно категорично експресионизма от *експресивността*, за да попречи на спекулациите или на невежеството, поставящи под един знаменател предимно *експресионисти*, като Готфрид Бен, Алберт Вайсгербер, Емил Нолде, Макс Бекман и други, и изцяло или предимно *експресивни реалисти*, като Йоханес Бехер, Кете Колвиц, Ото Дикс, Георг Грос, Ерих Барлах и други. За разлика от него Тодор Павлов е по-диалектичен, доколкото идентифицира модернизма с извращаването, с довеждането до абсурд на иначе присъщи на истинското изкуство структурно-функционални особености и стилови похвати. „Винаги съм изтъквал — пише той, — че марксистите-ленинци са за използване на символи в изкуството, но са против символизма, за експресивността, но против експресионизма, за индивидуалността, но против индивидуализма, за формата, но против формализма, за действително модерното, но против модернизма, за действително авангардното, но против авангардизма.“³⁷ Този критерий Тодор Павлов приложи и като критик, когато изтъкна редица положителни, немодернистски моменти в творчеството на символистите, а също когато защити експресивната поема на Гео Милев „Септември“, доказвайки, че тя е произведение на социалистическия реализъм.

Както вече изтъкнахме, природата на художествения метод се определя преди всичко от обективно хуманистичната или антихуманистична позиция на творбата. Самата Н. С. Павлова подчертава: „Отношението към човека — постоянен фокус на идеите и творческия метод на писателя — се оказва онази точка, в която левият експресионизъм явно е противоположен на декадентството.“³⁸ При това тя има предвид декадентството на групата около „Щурм“, намерила, пак според нея, естествено продължение в литературния дадаизъм, в абстракционизма, в произведенията на Бекет. Но ако т. нар. ляв експресионизъм е „противоположен на декадентството“ (на десния експресионизъм), как могат те да принадлежат към един и същ метод? Очевидно упоритият отказ на Павлова да признае наличието на каквито и да било елементи на *реализъм* в творчеството на „левите“ експресионисти се обяснява с нейното невероятно стеснено понятие за реализма, според което този метод ни дава само „непосредствената правда за действителността“³⁹. Всъщност творците около „Акцион“ и всички т. нар. леви експресионисти следва да бъдат разглеждани като представители на един модерен, експресивен *реализъм* или като противоречиви, „междинни“ феномени. Смятаме, че никога не е късно да се дадат на нещата истинските им имена.

³⁶ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 211.

³⁷ Тодор Павлов. За истински чедна литература. — В: Избр. съч. Т. 10, с. 231.

³⁸ Пос. съч., с. 281.

³⁹ Пак там, с. 287.

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО, ФОРМА И СЪДЪРЖАНИЕ, ИЗКУСТВО И ИДЕОЛОГИЯ.

СПОРЪТ ГЕОРГ ЛУКАЧ — БЕРТОЛД БРЕХТ

В началото на 30-те години, когато Георг Лукач се оформя като марксист естетик и литературовед, Бертолд Брехт, търсейки измеренията на една съвременна марксистка естетика, развива своята теория за епичния театър. Лукач, който си остава привърженик на Аристотеловата поетика на драмата, не приема новаторството на Брехт. За него това е само „интересен и остроумен формален експеримент“. Разногласията между двамата се разрастват, обхващайки основни въпроси на естетиката, като достигат най-голяма острота по време на дискусиата върху реализма в „Дас Ворт“. Съгласни сме с В. Митенцвай, че в този спор „трябва и двамата да се разглеждат като представители на противоположни позиции вътре в марксизма“⁴⁰. Защото и двамата са не само убедени привърженици на социализма и непримирими борци срещу фашисткото мракобесие — и двамата са принципи противници на декадентското изкуство, и двамата защитават страстно правата на Разума срещу ирационализма и мистиката. В „престрелките“ им несъмнено се проявява и личен елемент, постепенно изживян след Втората световна война, когато Лукач признава Брехт за голям творец, но корените на разноречието им са в различното разбиране на теорията на отражението, в различния философско-методологически подход на двамата към оценката на природата на реализма и авангардизма — всичко това обусловено от различните им схващания за мисията на изкуството в епохата на борбата срещу фашизма и капитализма, за мир, демокрация и социализъм.

Лукач разбира художествения прогрес повече като по-нататъшно развитие на големите реалистични традиции на XIX в. Най-ярък образец в това отношение за него са творци като Балзак, Толстой и Томас Ман. И това не е случайно — в литературата той вижда същия процес на отражение, както и в науката, намирайки спецификата на художественото отражение само в различния начин на обобщаване и в различната форма на изразяване. Целта на всяко изкуство, казва Лукач, е „да даде един образ на действителността, в който противоположността между явление и същност, единичен случай и закон, непосредственост и понятие и т. н. да бъде решена така, че двете да съвпадат в спонтанно единство в непосредственото впечатление от творбата на изкуството, да съставляват за възприемащия неразривно единство“⁴¹. От позицията на така разбраната теория на отражението унгарският теоретик защитава аристотеловската структура на „органичното“, затворено и закръглено художествено произведение и отхвърля „отворените“ форми на новото изкуство⁴².

В своята страстна защита на реализма и непримиримост срещу буржоазното декадентство Лукач допуска очевидни крайности. (Така той обявява включването на репортажни елементи в тъканта на романа за... декадентско явление.⁴³) Това дава повод на Брехт да го обвини в консерватизъм и в „обратен“ формализъм, както и в обективизъм и съзерцателност⁴⁴. Според Брехт унгарският теоретик разбира едностранчиво теорията на отражението, тъй като между същност и явление има не само единство, но и противоречие. („В соб-

⁴⁰ Werner Mittenzwei. Der Streit zwischen nichtaristotelischer und aristotelischer Kunstauffassung. Die Brecht-Lukacs Debatte. — In: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs. Leipzig, 1975.

⁴¹ Цит. по: Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. III, Berlin, 1964, S. 59.

⁴² W. Mittenzwei. Цит. същ., с. 190.

⁴³ Вж пак там.

⁴⁴ Пак там, с. 172.

ствен смисъл диалектиката е „изследване на противоречията в същността на самия предмет“ (Ленин). От опростеното разбиране на отражението идва и основната слабост на Лукачовата теория на реализма: недостигът на активен елемент.

Брехт смята, че значителните творби на къснобуржоазната литература, като тези на Кафка, Джойс и Пруст, трябва да бъдат разглеждани не само като продукт на упадък — от тях има какво да се научи, поне като нови технически похвати. Лукач обаче неправилно свежда сблъсъка между основните направления в изкуството до идеална борба между хуманизма и варварството, неправилно взема реализъм и декадентство като напълно разделени феномени. Според Брехт неговият опонент ще напомня винаги за един филм на Чаплин, в който Чаплин пълни един куфар и всичко, което стърчи извън куфара, просто отрязва с ножицата⁴⁵.

Разбира се, големият германски художник също стига до полемични крайности — нещо, което отбелязват редица марксистки изследователи. „Мисълта на Брехт, че „реализмът изобщо не е въпрос на форма“ (Иностранная литература, 1956, № 12, с. 176), макар и изказана от един от видните представители на социалистическото изкуство — пише А. С. Бушман, — все пак си остава не повече от твърде индивидуално, частично мнение.“⁴⁶ Безусловно прав е и М. А. Лифшиц, когато забелязва: „Когато демократическата или социалистическата идея... се изразява чрез задгробни, трансцендентни символи, нарочно безобразни и внушаващи отвращение към живота (или други патологични афекти), тази идея под влиянието на самата форма, в която е изразена, губи своето напредниково значение и става само название, зад което прозира друго съдържание, безразлично към борбата на милионите и дори чуждо за нея, в края на краищата реакционно.“⁴⁷ Впрочем самият Брехт, макар да обявява за формалист всеки, който „се хваща за формата“⁴⁸, също се „хваща за формата“. Неговото изискване реалистът да пише така, че „да бъде разбираем“⁴⁹, в последна сметка се отнася и до формата. Сам той сочи как неадекватната форма проваля и съдържанието: „Грешките и заблудите на някои футуристи са общоизвестни. Те поставяха върху огромен куб огромна краставица, боядисваха ги в червено и наричаха това „Портрет на Ленин“. . . Изображението не трябваше да напомня за нищо, което е вече известно от старите проклети времена. За съжаление то не напомняше и за Ленин. Това е ужасно. . .“⁵⁰

Очевидно Брехт има основание, когато критикува Лукач за консервативно подценяване на новите търсения в изкуството на XX в., но той от своя страна явно подценява постиженията на реализма на XIX в. „Онези възможности за художествени решения — пише справедливо В. Митенцвай, — които Балзак намери за своята епоха и които по-късно бяха абсолютизирани и издигнати от Лукач за единствен еталон на реализъм, бяха отхвърлени от Брехт без необходимото разбиране.“⁵¹ От разрушаването на личността на къснобуржоазния човек съвсем не следва, както твърди Брехт, че отделният човек вече не е център на събитията, че „старата техника“ не е годна да изобрази индивида в класовата борба, че вече не съществуват цялостни характери за роман от класически тип и т. н.⁵² Критерият на Лукач за „здравата“ и „болната“ гледна

⁴⁵ Пак там, с. 173.

⁴⁶ А. С. Бушман. Методологические задачи литературоведения. — В: Вопросы методологии литературоведения. М. — Л., 1966, с. 54.

⁴⁷ М. Лифшиц. Мифология древняя и современная. М., 1980, с. 517.

⁴⁸ Б. Брехт. О литературе. М., 1977, с. 150.

⁴⁹ Пак там, с. 157.

⁵⁰ Пак там, с. 154.

⁵¹ В. Митенцвай. Испытание нового метода (Бертольт Брехт). — В: Эстетические позиции. М., 1973, с. 87.

⁵² Пос. съч., с. 78, 175, 161, 169, 159—160, 221—222 и др.

точка в изкуството е несъмнено по-верен. Впрочем, като се прекланя пред творчеството на писатели като Горки, Брехт фактически сам опровергава себе си.

Едва ли посочената от Брехт едностранчивост в подхода на Лукач към авангардисткото изкуство може да бъде оспорена. Отсъствието на достатъчно диференциран подход към отделните представители и към противоречивите тенденции на това направление, недостигът на онази диалектичност на отишаното, която предполага запазването на „рационалното зърно“⁵³, всичко това е безспорен минус на Лукачовата интерпретация. Ние обаче не можем да се съгласим с онези, които отхвърлят изцяло антимодернизма на Лукач като „догматичен“. Според нас позицията на Лукач не може да бъде разбрана добре и оценена справедливо във от контекста на идеологическата борба в епохата на общата криза на капитализма, без конкретно-исторически подход в обяснението на нейните мотиви. Не бива да забравяме, че след 1905 г. и особено след победата на Октомврийската революция в Русия на Запад настъпва време на „реакция по всички линии“ (Ленин). Обекти на особено яростни атаки стават материализмът във философията и реализмът в естетиката и изкуството. Първоначално шокирани от „бунта“ на модернистите, но бързо схванали мнимия характер на тяхната „антибуржоазност“, господстващите на Запад сили им осигуриха мощна база за пропаганда и самореклама, за обработка на общественото мнение и за тероризиране на привържениците на реалистичното изкуство. В предните редици на настъпващия антиреалистичен фронт се оказаха рамо до рамо „ултралевите“ пролеткултовци в СССР, които искаха в името на революцията да „изгорят Рафаел“, и лидерите на авангардизма в Италия, които се проявиха като привърженици на фашизма. Както изтъква Лукач в „Разрушаването на разума“, „пътят на декадентския модернизъм, на експресионизма, сюрреализма, абстракционизма — от спонтанното описание на бягството от нечовешко състояние в извънчовешкото чак до теоретическата основа на това изкуство — е белязан с печата на антихуманизма“⁵⁴. Самата история доказва, че изкуството, което естетизира разпадането на човека и на неговия свят, което сее отчаяние и неверие в смисъла на човешката активност, обективно служи на реакцията, дори когато субективно е израз на трагичен хуманизъм.

В тази обстановка главното беше да се защити реализмът, на което посвети енергията си и Георг Лукач. А когато водиш отбранителен бой срещу яростно настъпващ противник, трудно е да се предпазиш от огрубяване на нещата и от полемични крайности. Същественото обаче е, че Лукач прояви в тази битка твърдост и последователност. Както е известно, в края на 30-те години бандата на Хитлер—Гьобелс—Розенберг по демагогски съображения и заради разгрома на вътрешнопартийните си съперници устрои погром над експресионизма като „изродено изкуство“ и „културболшевизъм“. Когато след Втората световна война, през 1953 г., студията на Лукач „Величие и упадък на експресионизма“ бъде преиздадена, тя ще бъде придружена от забележка на автора, че посоченото обстоятелство „не променя правилността на тук направения анализ“⁵⁵. За Лукач беше важна собствената обективна същност на явлениято, а не конюнктурното отношение на едни или други социални сили към него.

Този подход според нас е правилен, той е проява на теоретическа принципност и на политическа прозорливост. Като напомня, че Хитлер преследваше преди всичко реалистите в изкуството, Лукач изтъква, че „същата картина имаме и днес, само че под егидата на американската „демокрация“. Фаворизирането на „абстрактното“, сиреч съзнателно антиреалистично изкуство в САЩ не е случайност, нито се прави само от снобизъм“⁵⁶. Нека добавим, че събитията

⁵³ Пак там, с. 11.

⁵⁴ G. L u k a c s. Die Zerstörung der Vernunft, S. 643.

⁵⁵ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 183.

⁵⁶ Пак там, с. 646.

в някои социалистически страни през последните две десетилетия също показва, че реакцията не се е отказала да използва авангардизма в изкуството за своите политически цели. Така, след като напомня, че дори в условията на капитализма чехословашките художници не са приели авангардистката мода, един словашки изследовател пише: „Абстракционизмът като истинска модна истерия завладя нашето изкуство и от позицията на „силата“ на абстракционистите в културния живот си проби път като официален израз на нашата култура. . . Погледнато от краткото разстояние на годините, идеологическото проникване на продуктите на кризата от буржоазната в социалистическата култура ни се представя като закономерен и неизбежен пролог към политическото разложение от 1968 година.“⁵⁷

* * *

Естетическото и литературно-критическото наследство, което остави Георг Лукач, е богато и противоречиво. Без съмнение то още дълго ще бъде предмет на дискусии, тъй като и самата марксистка естетика преживява период на преустройство и на интензивни търсения. Също така обаче е несъмнено, че в него има множество плодотворни идеи, втурвания и резултати. Що се отнася до декадентството, както отбелязва сам Лукач, то, разбира се, ще се изживее едва след коренното преобразяване на обществените условия, които го пораждат. Но теоретическият разгром на авангардистката естетика е задача изключително важна, тъй като догмите на тази спекулативна естетика, прилагани от съответстващата ѝ критика, дезориентират и развърщават преди всичко художниците. Това е всъщност борба за талантите. Може унгарският изследовател да е допуснал рецидиви на вулгарносоциологическия и на директно-идеологическия подход към изкуството, но неговата голяма заслуга е, че той анализира светогледните и методологическите корени на кризисното изкуство и подложи на унищожителна критика общия философско-естетически модел на антиреализма. Може да се каже, че Лукач е онзи марксистки критик, който разкрива най-аналитично философското кредо на авангардисткото изкуство и на неговата естетика като израз на ирационализма и на антихуманизма⁵⁸. Разбира се, когато ретроградството се представя за „новаторство“, тогава защитата на истински прогресивното изглежда проява на „консерватизъм“, но това не бива да ни смущава. Наистина Георг Лукач имаше по-голям афинитет към онези форми на изображение, които следват натурата, и се отнасяше с недоверие към по-смелите формални експерименти. Това обаче не означава, че са прави онези, които отдават предпочитанията си на някакъв „социалистически авангард“, в който има място само за творци като Брехт и Маяковски, но не и за творци като Горки и Шолохов. Защото новаторството на социалистическия реализъм не е само в новите средства, то е съдържателно-формално, то е дело на всички негови гениални и талантливии представители и следователно „авангард“ на съвременното изкуство е социалистическият реализъм като цяло.

Непримиримата позиция на Георг Лукач срещу модернизма, при всичките ѝ недостатъци, неговата страстна и талантлива защита на реализма отреждат на унгарския мислител видно място в развитието на марксистката философско-естетическа традиция и си остават остро актуални.

⁵⁷ Мартин Чичила. *Човекът и културата*. С., 1983. 150—151.

⁵⁸ G. L u k a c s. Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik (1935); Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna (1956); Franz Kafka oder Thomas Mann? (1958); Realismo e Existencialismo (1967); Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst (1968); The ideology of Modernism (1968) и др.