

ЕЛИТ НИКОЛОВ

ХУДОЖНИК ПУБЛИКА НАРОД

Отношението между художника и народа е било и си остава постоянна тема на естетиката. И това е лесно обяснимо. Изкуството е обществено явление. То се е появило и съществува затова, че е необходимо на обществото. Ето защо всеки, който се отдава на размисъл върху изкуството, независимо дали желае това или не, винаги се сблъсква с въпроса за връзката на художника с широките обществени слоеве. Даже и онези естетики, които поради характера на своя мироглед или поради класовата си принадлежност са проявявали максимум аристократизъм в отношението си към народа, и те са били принуждавани да се занимават с този въпрос.

Това, разбира се, съвсем не означава, че интересът и вниманието на естетиките в тази насока винаги е бил еднакъв. Напротив, и тук, както и в развитието на изкуството, има отслабване или засилване на интереса, съзнателен стремеж да се отрече връзката на художника с народа или, обратно, да се изтъква тя като център на всички въпроси на художествената практика. Всичко е зависело от ролята на изкуството в съответната епоха, от участието на широките обществени слоеве в художествения живот на обществото, а в крайна сметка - от социалните условия.

Пръв опит за разработка на въпроса за връзката на художника с широките народни маси е учението на Аристотел за катарзиса. Но великият древен мислител не е могъл да разкрие същността на отношението между художника и народа. Условия за това не създавала нито тогавашната художествена практика, нито класовата принадлежност на автора. По същата причина това отношение не е обяснено задоволително и от естетиката на Възраждането, въпреки хуманизма на нейните представители.

Сред многобройните опити да се разреши този въпрос, безспорно най-

ярко изпъкват възгледите на руските революционни демократи и преди всичко на Белински, Чернишевски и Добролюбов. Никой дотогава не е подчертавал така силно и определено зависимостта на изкуството от обществото, както руските революционни демократи. Цялата им естетика е проникната от идеята за народността на изкуството. Но стигнали върховете на естетическата мисъл до своето време, руските революционни демократи не успяват да разкрият закономерния характер на връзката между твореца и народа. Поради историческите условия в тогавашна Русия, техните обществени възгледи били ограничени и спъвали правилния плодотворен развой на мислите им, не им позволявали да стигнат до извода, че художникът е зависим от обществото не само като личност, но и като творец. С други думи, те не са били в състояние да покажат тази връзка като естетическа необходимост, като вътрешно присъщ елемент на изкуството в качеството му на обществено явление.

Появата на марксизма-ленинизма извършила прелом и в тази област на знанието. Богата основа за правилното изясняване на отношението между художника и широките обществени слоеве представляват в частност материалистическото обяснение на обществото, многобройните изказвания на класиците на марксизма, за изкуството, партийните документи и решенията по въпросите на изкуството, трудовете на Плеханов, Левичарски и др. в СССР, на Д. Благов, Т. Павлов у нас. Тези източници, както и многостранните изследвания на изкуството, които извършват естетиците марксисти в наши дни, показват недвусмислено, че въпросът за отношението между художника и народа не е само един от многото въпроси на естетиката, а основен естетически проблем, с изясняването на който е свързано обяснението на самото изкуство като обществено явление. В това огромно теоретическо значение, което има за естетиката този въпрос, се крие една от причините за интереса към него и днес въпреки принципното му разрешаване в трудовете на класиците и особено в някои от партийните документи по въпросите на изкуството.

Но интересът към тоя въпрос не е само от теоретическо естество. Задачите на идеологическата борба и нуждите на художествената практика в социалистическите страни направиха въпроса за отношението между художника и народа централна тема на много трудове по естетика.

Известно е, че в борбата срещу социалистическото изкуство и марксистко-ленинската естетика буржоазните теоретици и ревизионистите вземат за прицел най-вече марксистко-ленинския тезис за партийността и партийното ръководство на изкуството. А в тази борба против партийната линия в изкуството лесно може да се открие стремежът на ревизионистите да отрекат една от най-съществените му черти – народността.

От друга страна; успехите на културната революция, масовото участие на

трудещите се в нейното развитие, огромният интерес към богатствата на художествената култура направиха този въпрос преди всичко практически. Какъв е характерът на отношението между художника и народа, в какви форми се проявява или трябва да се проявява то, какви са перспективите за неговото развитие и т. н., всичко това са въпроси, които днес налага самата художествена практика.

При това положение не е трудно да се разбере, че всестранната разработка на всички моменти на отношението, между художника и народа би била не само отговорна, но и много трудна задача. Като съзнава това, в настоящия очерк авторът прави опит да осветли само онези страни на този основен естетически проблем, който в нашата литература са застъпени твърде малко или в степен, несъответстваща на тяхното теоретическо и практическо значение.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО КАТО ОБЩЕСТВЕНО ЯВЛЕНИЕ

Изкуството е огромна съвкупност от най-разнообразни по вид, форма и съдържание художествени творби: театрални пиеси, музикални произведения, картини, художествени филми, романи, скулптурни фигури и композиции. Тъкмо тази съвкупност от художествени творби на миналото и настоящето е веществената форма на изкуството, доказателство за неговото съществуване като самостоятелно обществено явление, а следователно е обект и на изучаването му. Естетиката не може да разкрие и обясни спецификата на изкуството, неговата същност и закономерности, ако пренебрегне художествените творби. В противен случай не би имало теория на изкуството.

Разбира се, това съвсем не означава, че за обяснението на изкуството е достатъчно само описанието на съществуващите художествени творби. Методът на описанието, ако той се абсолютизира, дори е вреден за естетиката. Съвременният немски философ Н. Харман например именно по пътя на този метод отрече наличието на закономерности в изкуството. Абсолютизирал подчертаната индивидуалност на художествените творби или, с други думи, отричайки наличието на общи белези в тях, той стига до извода, че всяка творба е подчинена на собствени, специфични и неповторими закони. Какво означава това? Между многото неправилни заключения, до които би моело да доведе това отчаяно вярно разбиране, най-главното е отричането на възможността да се обясни изкуството и самата художествена творба. Фактът, че без художествени творби няма и не може да има изкуство, сам по себе си не е обяснение. Той е само изходен пункт или основа на изследването на изкуството.

Но всеки опит за обяснение на художествените творби като проява и веществен израз на изкуството се натъква преди всичко на тяхната многобройност, огромно разнообразие и неповторима индивидуалност. Пред

онзи, които се интересува от изкуството, изпъкват творби. от най-различни исторически епохи, от най-различни видове изкуства, творби е най-разнообразен стил и художествена форма. Затова на пръв поглед изучаването на художествените творби изглежда крайно затруднено, дори практически невъзможно. Както е известно, Хегел точно затова може би се отказва от художествените творби като изходно начало в теоретическото изследване на изкуството. В своята теория на изкуството той търси помощта на художествените творби само като илюстрация на едни или други положения и принципи, които застъпва. И в известно отношение той е бил прав. Опитите да се обясни изкуството само върху основата на творбите от една или друга епоха винаги са довеждали до едностранчивост, изразена било в абсолютизиране на особеностите, които има един вид изкуство, и разпространението им върху цялото изкуство, било в подценяване на другите видове изкуства.

И въпреки тази опасност от едностранчивост няма друг път на ползотворно обяснение на изкуството освен изучаването на художествените творби. Но задачата е, без да се пренебрегва конкретно историческият анализ на художествените творби, да се разкрие общото, което съществува в тях, да се намерят онези общи белези, върху основата на които единствено може да се разкрие и тяхната същност. Кой са те?

Един от най-съществените белези на художествените творби е, че те са продукт на определена съзнателна и целенасочена дейност на човека — художественото творчество. Във всяка художествена творба независимо от времето, видовете изкуство или индивидуалните възможности на твореца е вложено усилие, опит и талант. Вложен е особен, специфичен труд. Отсъства ли той белег, не е ли приложена специфичната съзнателна дейност за създаването на предмета, той не е и не може да бъде предмет на изкуството, колкото и красив да изглежда. Мигновено проблесналата мълния в нощта често пъти разкрива прекрасен изглед от природата. Но този изглед не е художествена творба именно за това, че с неговата поява няма намесата на съзнателна, творческа дейност на човека. Наистина, не само художествените творби са продукт на творчеството. Има много други предмети и явления, чиято поява също се дължи на творчеството на човека. Но фактът, че художествените творби са продукт на съзнателна и целенасочена дейност, сам по себе си е достатъчен, за да се подчертае обществената същност и произход на изкуството. За естетиката това е от изключително: значение.

И тъкмо затова, че художественото творчество в известен смисъл е синоним на изкуството (техне, *ars*, *art*, *kunst* искусство — еднакво изразяват сръчност и определен метод на действие), то винаги е било главният обект на мистификация от страна на идеалистическата естетика. И в миналото, и днес. В тази област идеалистичеетките теории са толкова много, че е трудно да се

изложат дори в най-общи линии.

Част от тях гравитират около обективноидеалистическите възгледи на Платон, св. Августин и Хегел. Както е известно, и за тримата представители на обективния идеализъм (а заедно е тях и за последователите им) художественото творчество е проява на нещо свръхчовешко и неземно. У Платон това е „идеята красота“, която съществува отвъд реалния свят. У св. Августин — бог, а при Хегел така нареченият „световен дух“. Но и за тримата, независимо от названията, същността на проявяващото се е една — свръхестественото. Именно този възглед за художественото творчество, разбира се, в различни варианти, представлява една от основните насоки в съвременната буржоазна естетика. Показателни са в това отношение разсъжденията на французина А. Дюсор. Още в първите редове на статията „Артистът, надминат от изкуството“ той изразява недоволство от сънародника си Пол Валери за това, че в изкуството вижда само две страни — тази на създателя и тази на консуматора. Според автора, при изкуството е налице трета сила, чието присъствие той доказва така: „Художествената творба е създадена от художника. Но какво значи да създадеш и какво представлява създаденото? ... Може би с творчеството се придава форма на една първична материя! Но формата е самото нещо, което има форма. Да създадеш, това означава да създадеш ново съдържание в неговата форма, а не да преобразуваш онова, което е било и съществува. Но нима създаването на нещото от нищото не е привилегия на една неограничена сила? А артистът е човек.“ (Н. Dussort, *L'artiste dépassé par l'art*. *Revue philosophique* №1, 1957, p, 54.). И за да спази все пак известно научно благоприличие, авторът прави извода не със свои думи, а с думите на поета Маларме, който в едно от своите писма казва: „Аз сега съм безличен, не онзи Стефан, когото ти познаваш, а средство, чрез което световният дух се вижда и развива...“ (Пак там.)

Би могло да се предположи, че тези разсъждения са нещо случайно или пък отделни мисли на един от многото буржоазни автори. Нищо, подобно. Изводът, до който стига А. Дюсор, се споделя от много буржоазни естетици. Той наистина се отличава с известна оригиналност. Но тази оригиналност се състои в по-деликатното изложение на все по-засилващия се мистицизъм в цялата съвременна буржоазна естетика. Например професорът от Страсбургския университет М. Недонсел в излязлата през 1957 г. книга „Увод в естетиката“ пише: „Бог е единственият творец в истинския смисъл на думата“, а художникът е само изразител на неговия дух. (М. Nedoncelle. *Introduction à l'esthétique*. PUF, 1956, p. 24.) Затова и в анализа на творчеството той разглежда художествената творба като израз на нещо нереално, свръхестествено.

Същите изводи, макар и в друг аспект, прави и представителят на т. н. „реалистично“ направление в буржоазната естетика Р. Бейе. В своя „Трактат по

естетика" авторът привидно се представя като защитник на тезата за социалната същност и основа на изкуството. Обаче аргументите, които той привежда в това отношение, са такива, че от социалния характер на изкуството не остава нищо. „Обществото, казва той, е изходният пункт за всяка естетика." Но защо? Защото, според него, религията е основата на обществото, а тъкмо на религията „дължат своя произход всички изкуства" (R. Bayer. *Traité d'esthétique*. PUF, 1956, p. 159).

Другата насока в съвременната буржоазна естетика (наглед различна от току-що изложената, а по същество нейно естествено допълнение) съставляват теориите, които търсят мотивите на художественото творчество в биологическите и психологическите особености на човека или в проявите на неговите инстинкти. Главната от тях той остава създадената още през 18 в. теория за изкуството, като игроподобна дейност. Появила се в дебрите на Кантовото учение, развита от Фр. Шилер и модифицирана по-късно от Спенсер, К. Гроос и Бергсон, тази теория отрича най-главното в дейността на художника — творческото. Защото за какво творчество може да става дума, щом като се отрича съзнателният характер на човешката дейност?

Подобен смисъл крият в себе си и възгледите, за художественото творчество като своеобразен екстаз, датиращи още от Платон, но които получават развитие особено във философията на Ницше. Такъв е смисълът и на Фройдовското учение за изкуството, на учението за интуицията у Кроче и на много други съвременни представители на буржоазната естетика.

Изниква въпрос: защо е необходимо на буржоазните естетици да отричат съзнателния характер на художественото творчество? Отговорът на този въпрос всъщност ни подсказва царуващият днес произвол в буржоазното изкуство. Да се оправдае този произвол по отношение на обективната основа и закономерностите на изкуството чрез намесата на бога или чрез действието на неконтролирани човешки инстинкти — такава е целта на горепосочените теории. Защото съгласим ли, се, че художественото творчество е съзнателна човешка проява, ние трябва да признаем и неговия обществен характер. Маркс пише: „Индивидът е обществено същество. Ето защо всяка проява на неговия живот, дори и тогава, когато тя не изпъква в непосредствената форма на колективното, извършено съвместно с другите проявления на живота, е проява и утвърждаване на обществения живот." (К. Маркс и Фр. Знгелс. Из раянмх произведений, М., 1956 г.г стр. 519.). И още „ .. .даже и тогава, когато аз се занимавам с научна и прочее дейност — дейност, която аз само в редки случаи мога да осъществявам в непосредствено общуване с другите, — даже и тогава аз съм зает с обществена дейност, защото действам като човек".* (юююююююрак там). Тези мисли на Маркс се отнасят напълно и за художественото творчество. Дейността на художника, макар и в повечето

случаи да се осъществява в чисто индивидуална форма, щом като е творческа дейност по своя характер, тя е обществена дейност. Като вид труд може да се появи и да съществува само в обществото. Нещо повече. Съвременното развитие на изкуството показва, че е обществен не само характерът на художественото творчество, но в много случаи и формата, в която се осъществява то. В това отношение особено са показателни т. н. синтетични видове изкуства — театърът, киното, много от музикалните форми. В повечето от тях взимат участие десетки, стотици, а понякога и хиляди хора при ясно очертано разпределение на труда. Да споменем само историческите филми с масови сцени. Като съветските филми „Александър Невски“, „Броненосецът „Потемкин“, „Тихият Дон“ или пък нашия „Септемврийци“. Даже и такива творби на синтетичните изкуства, в които зрителят възприема действието само на 3-4 героя (у нас филмът „Отвъд хоризонта“, някои от Чеховите пиеси и др.), не могат да бъдат създадени без общите усилия и съгласуваност на десетки и стотици хора с различна роля в творческия процес. Автор, сценарист, композитор, диригент, режисьор, художник, декоратор, оператор, актьор и т. н. — това са само малка част от участващите в сложния и труден процес на създаване на художествените творби в тези видове изкуства.

Не е изключена непосредствената колективна дейност и в т. н. индивидуални видове изкуства. Известна е например резултатната колективна работа на съветските художници Кукриникси, на писателите Илф и Петров и на редица други художници. Ако към всичко това се прибави и участието на онези, които създават материалните средства за творческия процес, ще стане напълно ясно, че обществената форма на творчеството се отнася едва ли не за всички видове изкуства.

Характеристиката на художественото творчество като обществено явление не може да спре дотук, но най-същественото си остава социалната му насоченост. Художникът твори не за себе си, а за другите. Продуктите от неговия труд го задоволяват само тогава, когато задоволят онези, за които са адресирани. Психологическото състояние на твореца преди, по време и след представлението, изложбата, концерта и т. н. най-красноречиво говори за това. Радост и удовлетворение или, обратно, подтиснатост и огорчение — това са постоянните спътници на успеха и неуспеха на художника в осъществяването на тази социална насоченост на творчеството. Художественото творчество е индивидуална проява на една обществена потребност. То съществува затова, защото обществото се нуждае от него. В противен случай не би имало изкуство.

И наистина, с какво друго, ако не с една постоянна обществена потребност от художествени творби, може да се обясни фактът, че през цялата своя многовековна история обществото винаги е поддържало съществуването и дейността на художниците. Даже и тогава, когато народът е бил лишен от най-

необходимото за живот, той никога не е преставал да поощрява из своята среда онези, които са създавали художествените творби. Класите, правителствата, църквата и другите обществени институти са проявявали подчертан интерес към изкуството. Нека само за миг си представим древна Гърция без поетите, без музикантите на празниците, без театъра или скулпторите и архитектите, за да стане ясно какво съществено явление от историята на гръцкия народ е било изкуството. Но не е необходимо да се забягва толкова далеч. В наши дни изкуството е вплетено така органично в обществения живот, в идеологическите борби, в различните системи на възпитание на хората, че без него мъчно можем да си представим обществото както в капиталистическия свят, така и у нас. Пита се, би ли могло художественото творчество да има такова влияние в обществото, ако неговата цел се свеждаше само до обикновена наслада за твореца или до индивидуалното и никому ненужно „самоизразяване“ в сетивен образ? Разбира се, не. Художественото творчество именно за това, че е обществена необходимост, е толкова привлекателно за неговия субект — художника. И когато не съзнава това, той твори за обществото, за една или друга група от обществото, т. е. осъществява една обществена потребност. Поради това и дейността на художника е включена в общественото разделение на труда, приела е формата на клетка в това разделение. От своя страна, самият факт, че художественото творчество понастоящем е клетка в общественото разделение на труда, е вече достатъчен, за да се разбере социалната му насоченост, неговият обществен характер и детерминираност.

Професионалният характер на творчеството, превръщането на художествената дейност в клон на обществено: то разделение на труда е само форма, в която се проявява и осъществява социалната насоченост на изкуството, не е негова същност. Тази форма произтича от досега съществуващите условия и организация на обществения живот. Затова всички белези на професионалност в осъществяването на художественото творчество и в разпространението на художествените творби (материална заинтересованост, стоковият характер на разпространението и т. н.) са странични, несъществени явления, колкото и голямо да е влиянието им върху изкуството. В това ни убеждава преди всичко характерът на потребностите, които задоволяват художествените творби.

Фактът, че художествената творба няма за цел да задоволява биологическите потребности на възприемащия, не се нуждае от доказателства, а само от констатация. Тези потребности художествената творба изобщо не може да задоволи. И най-съвършеният натюрморт с изобразени ястия и хранителни продукти не може да удовлетвори гладувачия. Напротив, той може само да засили неговите мъчителни преживявания. Наистина още от XVIII и XIX в. са правени опити да се причислят към изкуството парфюмерийното

производство и особено кулинарството. Такива опити има и днес Тук не е нужно, пък и в случая не е важно да се ровим в причините, които карат някои да почитат така много това „изкуство“, чийто единствен недостатък е, че творбите му са осъдени на консумиране. Тук е необходимо да се отбележи, че опитите да се причисли кулинарството към изкуството днес са неизбежен резултат от субективистичния подход в класификацията на различните видове изкуства, според който най-верният критерий за тази класификация е списъкът на нашите сетива. Такъв е критерият за класификацията на изкуствата и у Кант. Такъв е той и за по-голямата част от представителите на съвременната субективноидеалистическа естетика.

Въпросът обаче не е само до биологическите нужди. Художествената творба не е в състояние да задоволява непосредствено каквито и да са други материални потребности на усвояващия. Разбира се, има случаи, когато „практичните“ хора извличат материална полза и от художествените творби. В много капиталистически предприятия например музиката служи за усиляване на интензивността на труда, а следователно и за нарастване на печалбата на капиталиста. Твърде често музиката се използва и за увеличаване на търговския оборот. Най-сетне, понякога творбите се използват и в качеството на предмети заради техните чисто физически свойства и се разрушават. Но и в трите посочени случая художествените творби действат практически не според своето предназначение. Изключение в това отношение не правят даже и приложните изкуства. Не просто ползата, а красотата, съчетана с ползата, прави порцелановите кухненски прибори творби на изкуството. Макар и да е свързана органично с материално-практическото предназначение на приложните предмети, красотата в приложните изкуства не е насочена към ползата в тесния смисъл на тази дума.

Липсата на практическа заинтересованост при възприемането на художествените творби обаче не бива да се абсолютизира. Тя е само белег, а не същност на изкуството. Както е известно, тази черта на художественото усвояване е изтъкната, още от Кант. И Кант не може да се вини за това. Кант трябва да се упреква, че превръща този белег в условие за съществуването на изкуството и ло такъв начин откъсва и абсолютно противопоставя художественото творчество на практиката. В действителност художественото творчество, макар и да не задоволява непосредствено практическите нужди на хората, макар и да не е полезно, в тесния смисъл на думата, се е появило именно затова, че е необходимо на обществената практика. В противен случай то не би съществувало като обществено явление. Художествената творба, въпреки че не е практически полезна, в тесния смисъл на думата, е полезна за обществото. Практическата незаинтересованост при възприятието идва да подсказва само, че творбата е насочена към интелекта на възприемачия, към

духовните нужди на хората.

Но щом това е така, ясно е, че стоковата форма на разпространяване на художествените творби в обществото не е основното в осъществяването на социалната функция на изкуството. Напротив, стоковата форма на разпространяване, ако се абсолютизира, ако стане доминиращ фактор, може да се окаже пагубна за художественото творчество.

Особено красноречиво доказателство за това е съдбата на изкуството в капиталистическия свят. Подчинени на пазара, на икономическата мощ на капиталиста, а чрез тях и на упадъчната буржоазна идеология, много от художниците в капиталистическите страни са принудени да създават стоки вместо художествени творби. Творчеството, неговата стойност, се определя не от това, дали задоволява истинските, човешките духовни нужди, а от нуждите на пазара, модата и ексцентричния вкус на купувача буржоа. Видният френски кинорежисьор Рене Клер пише: „Само по навик продължават да споменават имената на режисьорите и авторите на американските филми. С малки изключения техните имена струват не повече от подписа на касиера, поставен върху банковия билет, от замяната на който стойността на билета не се мени.“ (Р. Клер. Размишления о киноискустве, М, 1958 г., стр. 171)

И по-нататък: „Днес над киното е надвиснала същата опасност, както и винаги. Над него тегне първородният грях — парите. Парите продължават да управляват в киното и да го душат. Може да се каже, че развитието на киното навсякъде с изключение на съветска Русия зависи изцяло от финансите.“* (2 Пак там, стр. 146.)

Рене Клер говори тук за влиянието на финансовата заинтересованост върху буржоазното кино. Но отрицателното, антихудожественото влияние на материалните интереси не е по-малко и в другите области на изкуството в капиталистическия свят — театъра, музиката, литературата, изобразителните изкуства и т. н. Наистина това положение напълно съответства на идеологическите интереси на съвременната буржоазия. Но то не съответства на смисъла и целите на изкуството.

Аналогично е положението и с наложената от общественото-разделение на труда материална заинтересованост у художника. Ако тя се превърне в самоцел, също може да окаже отрицателно влияние върху таланта, успеха и дълга на художника, пред обществото. И тук идеологическата насоченост на творчеството си остава главното, основното. Творецът в изкуството се различава от производителя в сферата на материалното производство. Занаятчията, например твори практически полезни предмети за другите, но в тяхно лице той вижда предметите, които другите творят за него. Парите, получавани от изработеното, подобно на огледалото в приказките на Андерсен са образ на онези предмети, които са му необходими за ежедневието. В този

смисъл произвеждащият продукти за материално потребление произвежда, за да задоволи своите непосредствени практически нужди.

Друго е положението при изкуството. Художникът не търси, пък и не може да намери такъв еквивалент за своето творчество и на неговите резултати. Той твори особен род предмети, твори идеи. Наистина не са малко случаите, когато художниците творят и заради финансови или други материални изгоди. Но тези случаи произтичат не от характера на художествения труд, а от намесата на други фактори — материални, обществени и морални, които въздействат върху поведението на художника.

Разбира се, за да твори, художникът се нуждае от средства, с които да поддържа своето съществуване. В този смисъл материалното осигуряване на неговия труд в една или друга форма е напълно естествено и нормално явление. Затова и при социализма, въпреки че са премахнати многобройните ограничения върху изкуството, характерни за буржоазния строй, творчеството си остава професионално по своя характер. Друг е въпросът за бъдещата перспектива. По-нататъшното повишаване на производителността на труда, премахването на съществените различия между физическия и умствения труд, намаляването на работното време до възможния минимум и преминаването към комунистическия принцип на разпределение ще изменят коренно и положението на художника в обществото. Както изтъква К. Маркс, в комунизма изкуството няма да бъде концентрирано в отделни личности или най-малко няма да е професионално дело на някакво малцинство. В комунистическото общество художественото творчество ще се превърне в напълно свободна проява на художествения талант, която не е ограничавана от никакви материални условия и подбуди. С други думи, изкуството ще се освободи от влиянието да стоковите отношения и общественото разделение на труда. Ще се изменят напълно и формите на общуване между художника и публиката. Социалната насоченост на творчеството обаче ще остане. Нещо повече, ще добие още по-голяма сила.

ХУДОЖЕСТВЕНО ТВОРЧЕСТВО И ХУДОЖЕСТВЕНО УСВОЯВАНЕ

От всичко казано досега следва, че художественото творчество в никакъв случай не може да бъде обяснено само по себе си. Неговият обществен характер недвусмислено показва, че то може да съществува само като страна на определено обществено отношение. С други думи, съществуването и особеностите на художественото творчество са немислими извън връзките му с онзи процес, в който творбите стават достояние на обществото, в който те осъществяват своето обществено предназначение.

Но как да наричаме този процес? Разпространение на художествените творби? В известен смисъл, да. Но. разпространението е преди всичко техническа страна на отношението, което съществува между художника и

обществото. В разпространението например се включват репродукциите, отливките, преводите и т. н., които играят само посредническа роля в отношението между художника и обществото. Разпространението е средство. И макар да оказва влияние върху творчеството, то не дава никакво указание за въздействието на художествените творби върху онези, за които са предназначени.

Затова изглежда, че най-правилно е този процес да бъде наречен художествено възприемане, тъй като именно художественото възприятие е крайният и същевременно най-важният момент от разпространението на художествените творби. Но възприятието преди всичко е индивидуален акт, а в случая става дума за обществен процес. Освен това то не включва в себе си разпространението. От друга страна, възприятието е преди всичко психологическо понятие, което не разкрива в необходимата степен активната страна на състоянието, в което се намира субектът пред художествената творба. Изобщо понятието „художествено възприятие“ не обхваща богатството от явления, чувства и представи, с които е свързано въздействието на художествените творби върху обществото.

Художествено съзерцание?

Неудобството в употребата на това понятие преди всичко произтича от обстоятелството, че във философията то се употребява като израз на пасивно състояние на субекта пред обекта. Наистина това понятие най-добре посочва силата на психологическото въздействие, което оказват художествените творби върху хората. Дори беглият поглед върху етимологията на думата „съзерцание“ ще ни покаже, че във философията тя е заимствана от ежедневния език, където служи за обозначение на състоянието, в което се намира човек пред красотата и величието.

Въпреки това понятието „съзерцание“ в още по-малка степен, отколкото понятието възприятие изразява обществения характер на процеса, при който художествените творби стават достояние на обществото. От друга страна, то изобщо не говори за активното отношение на човешкото съзнание към художествената творба. Сенека е прав, когато казва: „Който знае много — съзерцава малко, а който нищо не знае — съзерцава всичко“.

Тези кратки обяснения подсказват, че най-сполучлива в случая би била употребата на израза „художествено усвояване“. Този израз обхваща както процеса на разпространяването на художествените творби, така и активното отношение на хората към тях. При това, определението „художествено“, макар и условно, говори за усвояване на художествени творби, а не за усвояване на естетическите явления извън изкуството.

От казаното става ясен и кръгът от явления, които включва в себе си този процес.

На първо място, това са всички онези случаи, когато художествената творба непосредствено се среща с „потребителя“ — концертите, кинопрожекциите, театралните, оперните, балетни и други представления, изложби на картини, скулптурни творби, архитектурни паметници и т. н. От своя страна, тази група от явления може да се раздели на две — творби, чието усвояване става едновременно с творчеството (например театралните пиеси, концертните прояви и др.), и такива, при които усвояването започва, след като художественото творчество е завършено (изобразителните изкуства, художествената литература и др.)

На второ място, в процеса на общественото усвояване на художествените творби се включват такива явления, които подпомагат или улесняват непосредствената среща между възприемащия и художествената творба. Става дума не за техническите средства на разпространението, а за такива явления, които имат естетически характер. В тази група се включат художественият превод, художествената критика, репродукциите, дублажът на филмовия говор, художественото четене и др.

Най-сетне, в кръга от явления, съставляващи художественото усвояване, трябва да се включат и такива обществени процеси, като радиоразпръскването, разпространяването на научно-популярните филми (с художествена тематика) и др. Разбира се, тези явления не във всяко, отношение бихме могли да разглеждаме като елементи на художествената практика. Но радиотеатърът например е немислим без радиоразпръскването.

Такъв е накратко и, разбира се, изложен твърде схематично, кръгът от явления, които се включват в художественото усвояване. Що се отнася до носителя на този процес, то художествената практика отдавна е изработила обобщаващо понятие за неговото обозначение — публиката. Публиката — това са преди всичко масовият зрител, читател и слушател. Публиката, по-нататък, това са професионалистите в областта на художествената практика, групирани в жури, редакции, сценарни комисии или проявяващи се в качеството на художествени критици; а също така и самите художници, доколкото те стават читатели, зрители и слушатели на творбите на своите колеги от миналото или настоящето. Изобщо публиката — това са всички хора, които усвояват пряко или косвено художествените творби. От тази гледна точка светът на познавачите, естетическият елит и масовият зрител, читател и слушател еднакво изпъкват като субект на художественото усвояване, а следователно и като субект на връзката, която съществува между него и художественото творчество.

Именно във връзка с този обществен процес художественото творчество намира своето оправдание като обществено явление. В тази връзка се проявява преди всичко и неговата зависимост от обществото.

Но в какво се изразява тя?

Сравнително най-лесно достъпният белег на всички конкретни прояви на отношението между художник и публика е зависимостта на художественото усвояване от творчеството на художника. Тази зависимост важи за всички конкретни, макар и неизброимо разнообразни случаи на отношение между художника и публиката. Там, където става въпрос за художествено усвояване, там винаги се предполага и художествено творчество.

Но може би именно затова твърде често се забравя както от хората на изкуството, така и от страна на много естетици, че общественото оправдание за творчеството е художественото усвояване. Без него художествените творби биха станали излишни, а заедно с тях излишен би станал и процесът на тяхното създаване — художественото творчество. Алексей Толстой, чиито критически статии, писма и бележки върху литературата заслужават внимание едва ли не в такава степен, в каквата и неговите художествени творби, пише: „Художникът е зареден с еднopolюсна сила. За потока на творчеството е необходим втори полюс, възприемащият, съучастникът, кръгът от читатели, класата, народът, човечеството.. ." (Алексей Толстой. 0 литературе, М., 1956 г, стр. 37.) Подобни мисли е вложил и Балзак в своя разказ „Неизвестният шедьовър". Героят на този разказ поради това, че се откъснал от публиката, погубва не само таланта си, но и своя живот. Мисли от тоя характер, има в изказванията и на много други велики представители на световните изкуство. Имат ли основание те? Разбира се, да. Даже само бегъл поглед върху историята на изкуството е достатъчен, за да се види, че неговото развитие е било немислимо и невъзможно извън връзката, извън влиянието на художественото усвояване върху творчеството.

Ето защо убеждението, че само художественото усвояване зависи от художественото творчество, колкото и ласкателно да е то за известна част от хората на изкуството, е едностранчиво и затова недостатъчно указание за реалното отношение между художника и публиката. В действителност не само художественото усвояване зависи от творчеството. Връзката между творчеството и усвояването е взаимно обуславяща се, двустранна връзка. А колко важно е да се има предвид това показват редица въпроси и факти на естетиката и художествената практика.

Известно е, че по своята същност, като форма на общественото съзнание, изкуството е отражение на действителността. Затова и всеки отделен творчески процес е определено отношение между художника и действителността, протича като процес на пряко или косвено отразяване на живота в главата на художника. Резултат от това взаимодействие между художника и действителността е специфичната форма на съзнанието — художествената идея. Художествената идея по такъв начин е неповторимо, чисто индивидуално

създание и притежание на художника. В този смисъл ние говорим за Шекспировия „Хамлет“, за Ботевата „Молитва“ и т. н. Нещо повече, в езика често пъти собственото име на художника се взема като синоним на неговите творби. „Един Бетовен“, „Един Шостакович“ и т. н. са изрази, които будят в съзнанието на хората не образа на твореца, а идеята за творбите, които Бетовен и Шостакович са създали. Тази лична принадлежност на художествените творби, обаче е само генетивна. „Хамлет“ е на Шекспир, защото той я е създал. Но веднъж създадена, тази художествена творба престава да е притежание на автора. Тя вече принадлежи на обществото. Това се отнася за всички художествени творби. Веднъж създадени, като резултат на отражението на действителността в главата на художника, те започват да водят самостоятелно съществуване независимо от съществуването на своя създател. Стават нещо реално, надживявайки не само твореца, който ги е създал, но често пъти и много поколения. В този смисъл творчеството при изкуството е едновременно и създаване, и отчуждаване на художествената идея. Завършването на творбата е акт на окончателно отделяне на художествената идея от автора. След творчеството идеята е толкова „лична“ за художника, колкото и за всеки друг индивид от публиката, който е възприел художествената творба. В художественото разпространение творбата е обект, който е независим от съзнанието.

На пръв поглед това не се отнася за театралните творби и за тези в музиката. Но и при музиката и театъра въпреки протичането на творбата във времето тя е нещо външно, реално и независимо от автора и възприемащия. Ако прибавим към това възможностите на електронния запис в звуково или зрително отношение, ще видим, че тази възможност да съществуват независимо от своите създатели се отнася за всяка художествена идея, станала творба, предмет на изкуството. И това е така, защото в резултат на творчеството художествената идея е станала вещ, предмет или явление. Без това опредметяване тя не би станала художествена творба т. е. предмет на изкуството.

Но пита се, от какво се обуславя тази необходимост от овеществяване на художествената идея? Отговорът на този въпрос дава именно общественият характер на творчеството, връзката му с художественото усвояване, Щом като художникът твори за другите, то ясно е, че резултатът от отражението на действителността — художествената идея — трябва да добие обективна, веществена форма. Художествени идеи и замисли могат да имат не само художниците. Но художници са само онези, които дават външен, веществен израз на тези свои идеи. Колкото и гениален да е художественият замисъл, докато той не добие външна форма, не може да се говори за художествена творба. В този смисъл Тодор Павлов писа: „Художник или човек на изкуството

не, е оня, който може да мисли в себе си и за себе си с помощта на образи, но който може да въплъти тези свои образи било в мрамор, да речем, било в звукове, било в линии и багрови комбинации, било в думи и пр., така щото неговото произведение да може да бъде сетивно и емоционално възприемано и от други". (Т. Иавлов. Основни въпроси на естетиката, 1949 г., стр. 333). В романа „Братовчедката Бета" Балзак по този повод пише: „Да мислиш, да мечтаеш е приятно занимание, но да създадеш, да родиш, да отгледаш търпеливо детето, да го приспиваш насукано всяка вечер, да го целуваш всяка сутрин с неизтощимо майчинско сърце, да го обличаш сто пъти в хубави дрешки, които то къса непрекъснато, но да не се погнусиш от гърчовете на този безумен живот и да създадеш от него одухотворения шедьовър ... ето какво е изпълнението с неговите мъки". С други думи, за да има художествена творба, необходимо е образът, който художникът има в своята глава, да намери предметен израз. Едва тогава, когато придобият предметен израз, идеите на художника стават обществен факт и фактор. А това се постига именно чрез изпълнението. Разбира се, значението на художествения замисъл за художественото творчество, а следователно и за изкуството изобщо не бива да се пренебрегва. В тази връзка трябва да се съгласим с мнението на Стоян Каролев, който още в първите страници на книгата „Замисъл и образ" аргументирано се противопоставя на онези, които смятат, че замисълът не влиза в обсега на художественото майсторство, че изкуството на писателя започва тогава, когато той пристъпва към изпълнение на своя замисъл. (Стоян Каролев: Замисъл и образ. Бълг. писател, 1960 г., стр. 7.) Също така много правилна е и мисълта на автора, че писателят, който няма свой художествен замисъл, а заимства едни или други принципи от политическата идеология, от науката и т. н., „ще създаде само изкуствоподобни произведения, а не художествени творби". Това е така. Но колкото и важно да е за художественото творчество наличието на пълноценен художествен замисъл, именно неговата реализация е моментът, който прави общественно значимо художественото творчество, който подчинява всички останали моменти на творческата дейност на художника. И това е така, защото художествено творчество, което не завършва с художествена творба, не може да бъде прието от обществото като художествено творчество дори само по простата причина, че не може да бъде оценявано. Хората търсят и намират изкуството не в творческите лаборатории на писателя или композитора, не в ателиетата на художниците и скулпторите, нито в киностудиите за художествени филми, а в зрителните, концертните и изложбените зали, в библиотеките, на киноекрана и т. н. Огромният труд, който Л. Н. Толстой е положил за създаването на романа „Война и мир", наистина буди удивление, сам по себе си би могъл да предизвика възхищение или да послужи като обект на естетическа оценка, но едва в готов вид и в процеса на

разпространението сред читателите тази художествена творба се превърна в съставка на световната класическа литература. Рисунките, подготвителните скици на Леонардо да Винчи, на Иля Репин или нотните бележки на Бетовен и Чайковски са по-скоро веществен документ за историята на едни или други техни художествени творби, отколкото обект на художествено усвояване. И доколкото съществува обществен интерес към историческите факти за един или друг процес на художественото творчество, неговото обяснение трябва да се търси преди всичко в обаянието, което някои художествени творби са завоювали на своите създатели, както и в професионалните нужди на историците и теоретиците на изкуството. За изкуството е необходима творбата. Тя е, която осъществява връзката между твореца и публиката. В този смисъл творбата принадлежи и на художника, и на публиката.

В отношението „съдържание — форма“ в изкуството определяща роля играе съдържанието. Формата всъщност не е нищо друго освен начин, по който съществува или се заражда, съдържанието. Затова тя във всички свои елементи се обуславя от съдържанието на художествената творба.

Обаче формата търпи въздействието не само на съдържанието. Както изтъква Т. Павлов, формата — това е „начинът, по който всеки предмет или явление съществува в конкретно дадена среда и по който влияе върху нея и търпи нейното влияние“ (Т. Павлов. Към въпроса за естетиката като наука, Сп. Литературна мисъл, бр. 2, 1957 г., стр. 17.) Затова, според него, формата, макар и да се определя от съдържанието, не може да бъде обяснена, ако се пренебрегне и влиянието, което оказва върху нея околната среда, материална или духовна. Приложено към художествената форма, това означава, че тя в много случаи и в много отношения зависи от художественото усвояване.

Тук не е възможно, пък и не е необходимо да се разкриват всички онези случаи и насоки, в които художественото усвояване оказва влияние върху сложния комплекс от явления, съставляващи формата в изкуството. За да се потвърди това влияние, са достатъчни само някои от тях.

Важен момент от формата в изкуството е материалът, чрез който се формира художественият образ и който осигурява възможността тя да въздейства върху съзнанието на възприемащия. В скулптурата например ролята на материал най-често изпълняват гранитът, мраморът, дървото, глината, порцеланът, а понякога и стъклото. В живописа в качеството на материал се използват хартията, боите и др. В музиката ролята на материала играе звукът е всички негови свойства и прояви. Художествената литература използва езиковия материал, а киното и театърът — един сложен комплекс от предмети и явления. Изобщо всяка творба, за да съществува като предмет на изкуството, се нуждае от някакъв материал, който да и придаде веществен, сетивен облик. Познаването на този материал от страна на художника и пълноценното му

използване, е предварителното условие за успеха на всеки творчески процес.

Материалът не е самостоятелен елемент от структурата на художествената творба. Неговата, роля, макар и твърде значителна, дори необходима за съществуването на художествената творба, е служебна, подчинена. Материалът си остава само материал, ако не е даден в определено количество и съотношение, ако боята не е превърната в цвят, камъкът във фигура или звукът в музикална мелодия. Във всички случаи архитектурното строителство не може да се осъществи без определен строителен материал. Но нито строителният материал, нито неговите физически и химически, свойства сами по себе си са достатъчни за красотата на зданието. Този материал еднакво служи както в строителството на красивите здания, така и в строителството на некрасивите, както за тези, които притежават естетическа стойност, така и за онези, които нямат никакъв естетически ефект. Същото важи и за живописата. Материалът на боите, платната и грунтът по своя състав, по своите физически и химически свойства е един и същ при много картини, но естетическият облик на творбите е различен. Аналогични примери има и в скулптурата, театъра и другите области на изкуството. Примери могат да бъдат дадени и в обратен смисъл — наличието на различен материал с еднакво естетическо въздействие на творбите, от които те са създадени. Всичко това показва, че материалът в художествената творба не е нещо самостоятелно, а средство, чрез което се разкрива съдържанието на художественото произведение. В резултат на определено съчетание на материала творецът дава живот на друга сетивност — художествения образ. Сетивността на художествената творба следователно има двойствен характер. От една страна, тя изпъква в качеството на вещь или явление с различни свойства, а от друга, в качество на сетивен образ. Всяка творба, доколкото тя претендира да е художествена, притежава тази двойствена сетивност. Например в творбата на скулптора Андрей Николов „Дух и материя“ ние възприемаме в качеството на предмет къс мрамор и в същото време определена фигура с едни или други сетивно възприемани черти и пространствени отношения. В пейзажната живопис тази двойственост се проявява в няколко направления. Една картина с плоскост около 2 кв. м, а много често и по-малко, съдържа в себе си зримо пространство от стотици, а понякога и хиляди метри. От друга страна, двуизмеримостта на платното се различава от обемността и перспективата на съдържащия се в него образ. Към тези различия могат да се прибавят и различията в светлинно отношение. Слънчевата светлина, изобразявана в „Ръж“ на Шишкин, остава неизменна по всяко време на деня и годината. Така е и в живописните композиции. Подчертано е различието между двата вида сетивност. и в художествената литература. Всички думи, доколкото те са израз на някакви понятия и

представи, съдържат в себе си определени образи. Но тяхното съчетание от страна на поета и писателя дава живот на друг образ — литературния. В театъра, киното и операта тази двойствена сетивност се проявява и в играта на актьорите, Константин Кисимов се превръща в Езоп, Хр.Брѝмбаров в Борис Годунов, а Н. Черкасов в Иван Грозни. Тя съществува и при балета, музиката и всички останали области на изкуството. Затова при художествената творба възприемането на едната сетивност изключва възприемането на другата. Когато публиката съзнателно търси вещественото битие, материала на художествената творба, тя се откъсва от естетическите качества на последната и започва да я разглежда в качеството на определен предмет или съвкупност от предмети, свойства и т. н. Обратно, когато тя обръща внимание на художествения образ, материалът сякаш изчезва и се претопява в този образ. В това отношение художествената творба наподобява оптичното стъкло: погледът върху повърхността на стъклото води до изчезване на образа, който стои зад него. И обратно, за да се види обектът на увеличението или намалението, нужно е околото да пренебрегва самото стъкло и да прозрѝ през него. На сцената пиесата се усвоява в степен, в каквато зрителят се абстрахира от изкуствено създадената обстановка и от това, че небето е син плат, а не въздух, че хоризонтът е декор, а не планински хребет, снегът — падащи късчета лека материя, и т. н. Така е и с картините, скулптурните фигури и композиции и другите видове художествени творби. С други думи, материалът в художествената творба се обезличава, но обезличавайки се, той дава живот на нещо много по-важно — художествения образ. Всичко това показва, че материалът като елемент на формата, както и всички останали нейни елементи се определят от съдържанието на творбата.

Въпреки това художникът би извършил голяма грешка, ако пренебрегне изискванията, които възприемащият предявява към подбора, обработката и използването на материала. В творчеството това може да доведе до редица несполуки, а в теорията до неправилни изводи. Ролята на материала е да показва образа, въплътен в художествената творба. И тъкмо затова той трябва да бѝде съобразен със сетивните и духовни възможности и особености на възприемащия. Творецът в музиката например работи само в границите на онези звукови колебания, които не дразнят човешкото ухо. Наистина мнозина от представителите на модернистичните течения в музиката прекрочват тези граници. Но те преминават границите и на музикалното творчество.

Особено ярко се проявява зависимостта на материала от сетивата и техните особености при киноизкуството. Съществуването на кинообраза е немислимо извън така наречената зрителна памет на човека. Известно е, че околото на човека притежава способността да задържа за известно време образа на възприемания обект. И тогава, когато предметът отсъства от ползрението, в

окото за определено време остава следа от неговото въздействие, по такъв начин сякаш предметът продължава да бъде възприеман. Изследователите на тази човешка способност (Жозеф Плато, Рихтер и др.) твърдят, че продължителността на задържането на въздействието се движи между 1/50 и 1/100 част от секундата. Именно тази задържаща способност на окото прави възможно съществуването на киното и неговите образи. Когато върху екрана е отправен сноп от лъчи, преграден от празна лента, се вижда само едно тъмно петно. При започване на прожекцията става редуване на кадри. Ако задържащата способност на окото липсваше, това редуване би изглеждало като поредица от отделни снимки. В този случай не би могъл да се осъществи главният белег на кинообраза — неговата динамика. Зрителната памет обаче запазва образа на предшестващия кадър до идването и възприемането на следващия, поради което последователните кадри, с последователно изградени и заснети образи, се сливат в едно цяло. По такъв начин се постига движението на образа. При това честотата в смяната на кадрите трябва да е в границите на времето, в което окото задържа образа. В противен случай кинообразът се разрушава.

Влиянието, което оказват сетивните възможности на зрителя върху киноизкуството, не спира дотук. Зрителните възможности на човека обуславят също така и размера на екрана, използването на звука и т. н.

Типичен пример за материал, използването, на който, най-много предполага възприемащият, е словото. Самият език като явление е немислим извън общуването между хората. Тази специфика на езика налага на писателя извънредно много задължения — познаване на изразителните възможности на словото, пълнотата на смисловото му съдържание, умелото съчетание на отделните елементи на израза и т. н. Предвид на това, че всяка дума или съчетание от думи сами по себе си съдържат образи, неумелото, отрупаното с излишни езикови елементи изложение може да отклони читателя от идеята на автора. В известен смисъл може да се каже, че майсторството в художествената литература се заключава именно в това, да се подберат онези думи, обрати на речта и т. н., които най-ярко биха довели до съзнанието на читателя съдържанието на образа. Изучаването на езика (материал на художествената литература) е равнозначно с изучаването на читателя.

Аналогично е влиянието на възприемащия и върху материала при останалите изкуства.

Още по-важно за художествената практика и в същото време още по-значително е въздействието на възприемането върху цялостната форма на образа. Слушателят, пък даже и читателят трудно следят изразените с дълги изречения мисли. Творбите за деца и тези за възрастни, макар и да имат понякога една и съща идейна насока (например идеята за героизма), трябва да

се различават по своята сетивна характеристика. Това се отнася както за художествената литература, така и за театъра, киното и почти всички останали изкуства.

Съществуват много творби, чиято форма в много случаи разчита на въображението у възприемащите. Това се отнася особено много за поетичните творби, за много музикални форми, за балета и дори за киноизкуството въпреки неговите възможности за достигане на външна правдивост и пълнота на образа. Един от примерите в тази насока е и радиотеатърът. За разлика от другите, театрални форми при радиотеатъра връзката между художника и публиката се осъществява само чрез говора и паузите. Зрителят (превърнал се в слушател) допълня образа изключително въз основа на интригата и говора на актьорите. Въображението у възприемащия тук е решаващо. Оттук и необходимостта творецът да търси такива изразни средства, да създава такъв строй на действието, които биха възбудили въображението на слушателя в желаната от него и продиктувана от образа насока.

В киноизкуството един от елементите на изразните средства, без който едва ли би могъл да мине съвременният творец, е метафората. Но метафората разчита изцяло на въображението у зрителя.

Същото се отнася и за условностите в театъра. Духовете — помощници на Просперо от Шекспировата пиеса „Буря“ — по замисъла на автора са невидими за останалите герои. Но как би узнал за тях и за тяхното поведение зрителят, ако те бяха невидими и за него. По тази причина ролята на духовете изпълняват живи същества, които зрителят си представя за духове. Аналогичен е случаят, когато героят на някоя пиеса изговаря гласно онова, което трябва да си каже на ум. Обръщението към публиката в тези случаи е знак, че тя трябва да си представя изказваното като вътрешно изказана мисъл. Декорацията, „четвъртата стена“, осветлението и още много други елементи от формата в театралното изкуство са немислими извън въображението на зрителя. И тук, както и в много други области на художествената практика влиянието на възприемането върху формата е такова, че ако художникът го пренебрегне, не би могъл да създаде пълноценен образ.

Разбира се, това своеобразно „съучастие“ на възприемащия в творчеството не е определящо и затова небива да се надценява. Художникът не бива прекалено да разчита на него. Такава е именно грешката на онези театрални творци, които залагат извънредно много на условностите както в декора, така и в редица моменти от сценичното действие. Прояви на подобно увлечение съществуват в постановката на пиесите „Жени с минало“ и „Вратите се затварят“ в театъра на младежта, а също така я в постановката на пиесата „Посоки“ в театъра на въоръжените сили. В първата наличието само на един декор създава абстрактност на сценичното действие. И тази абстрактност не

може да бъде компенсирана нито от играта на актьорите, нито от въображението на зрителя. Подобна абстрактност, наложена не само от декора, но и от пренебрегването на ролята, която играе сценичното действие, съществува и в постановката на „Посоки“.

Явления от такъв характер съществуват и в нашето киноизкуство, а понякога даже и в живописата.

Следователно художникът в известен смисъл е длъжен непрекъснато да се преобразява в зрител, читател, слушател. Особено ярко се проявява тази двойственост в дейността на диригента. Още по-ярко е подчертана тя в изобразителните изкуства. От тази гледна точка целият процес на творчеството при тези изкуства изпъква като непрекъснато преминаване на художника от позицията на твореца върху тази на зрителя и обратно. Това редуване започва още в идеалния етап на творчеството — във формирането на художествената идея.

Гледната точка на възприемащия определя в известна степен и съществуването на режисурата. Режисьорът осъществява ръководството на участващите в творческия процес в качеството на идеален зрител. Достатъчно е режисьорът да забрави само за момент зрителя, за да увреди на художествената стойност на творбата. Неговото място е и на сцената, и в зрителната зала. Както изтъква Алексей Толстой, „на сцената той е индивидуален, а в зрителната зала изцяло разтворен в публиката“ (Ал. Толстой. О литературе, Москва, 1956 г., стр. 22.).

Отличията на кинорежисурата от театралната режисура в това отношение са в посока на по-пълно и всестранно представяне на зрителя пред изпълнителите. Театралният режисьор символизира възприемащия от средните редове на залата. Кинорежисьорът — всеки зрител.

За характера на влиянието, което художественото усвояване оказва върху езика на изкуството, говорят и някои факти от развитието на отделните видове изкуства. Например военната музика. При нея съдържанието, формата, съставът на изпълнителите, дори видът на инструментите, за които се пише тя, се определят от характера на „публиката“. Изменението на обстановката, в която е поставена „публиката“ на военната музика, изменя и нейната насоченост, оркестровия обхват и самите инструменти. Решаващо влияние оказва също така и стесняването или разширяването на поделенията, които тя обслужва. Никак не е случаен фактът, че от своето създаване до днес тя непрекъснато е търпяла изменения.

Още по-ярко е изразена тази зависимост в появата и съществуването на камерната музика. Самото название камерна (стайна, домашна) съдържа обяснението на нейния характер и предназначение. Първоначално камерна музика са наричали оиази, която е композирана, за да бъде изпълнявана пред

ограничена и подбрана аудитория, в отличие от музиката на празниците, народните веселия и другите прояви на „въздух“. Разбира се, в нашата съвременност камерната музика има вече друг смисъл.

Посочените примери достатъчно ясно показват, че въпросът за влиянието на художественото усвояване върху творчеството е извънредно важен не само в теоретическо, но и в практическо отношение.

Влиянието на художественото усвояване („духовната среда“) върху творчеството не се ограничава само до формата. Косвено, чрез формата, и пряко то прониква и в самото съдържание на художествената творба. Разбира се, формата като „представител“ на съдържанието пред останалите явления очевидно търпи най-голямо влияние от околната среда, в това число и от възприемащия. Но формата не е нещо самостоятелно. Тя е форма на съдържанието. Затова всяко въздействие върху формата в една или друга степен се отразява и върху съдържанието.

Особено показателно е в тази насока влиянието, което оказват върху творчеството и художествената творба техническите средства на общуването. Става дума не за всички технически средства, а само за ония, които служат за представянето и пренасянето на художествените творби до възприемащия, т. е. тези, които обслужват възприемането — радиото, кинотехниката, телевизията и всички други реални и възможни средства от този род.

Преди хората са слушали някои музикални творби (оперни, симфонични и др.) само в оперните и концертните зали и салони. Днес чрез радиото, музиката става достояние на всички, и то в най-различна обстановка. Оказва ли това положение влияние върху музикалното изкуство? Без съмнение оказва. Повишава се музикалната култура на обществото, премахват се многобройните чисто практически ограничения върху естественото и непринудено въздействие на творбата върху слушателя, създават се възможности за по-пълно разкриване на съдържанието и т. н. Предварителната подготовка на звукозаписа, възможността чрез повтаряне да се избягнат грешките при изпълнението и редица други предимства на техниката (например многоканалният запис) създават понякога условия за по-силно и непринудено въздействие, отколкото при непосредствената среща между изпълнителите и слушателя. Разбира се, това не може да се отнася за всички музикални форми. Операта например съдържа и редица други елементи, които радиото не е в състояние да пренесе до слушателя. Но тук може да помогне кинотехниката. Италианският филм опера „Мадам Бътерфлай“ потвърди напълно тази възможност. Кинотехниката и някои други изразни средства на киноизкуството, приложени в този филм, съчетани с прекрасен звукозапис, не само поставят всички зрители „на първия ред“, но в същото време дават възможност за усилване и обогатяване на самия обоаз. Едрият план донася до зрителя неувловимите движения и изменения в

лицето на певеца. Намесата на камерата, която е в състояние да насочи вниманието както към изпълнителя, така и към обекта на песента, може да измени динамиката на действието и по такъв начин да придаде нов, допълнителен психологически оттенък на образа. Кинотехниката е в състояние да разшири изразителната възможност и на декора, осветлението, костюмите, грима и т. н. Разбира се, тези възможности съвсем не изменят значението и достоинства на непосредственото усвояване. Но те красноречиво говорят за влиянието, което оказва върху формата, а чрез нея и върху съдържанието на художествените творби, тази техническа област на общуването.

Очевидно подобно би било влиянието върху творчеството и при използването на телевизионната техника, електронните записи и всички други непрекъснато развиващи се технически средства на общуването. И то не само в областта на музиката, но и в балета, театъра, а даже и в изобразителните изкуства.

Изобщо бързо развиващата се техника и непрекъснато нарастващите културни потребности на широките народни маси поставят пред художниците редица проблеми, чието изучаване представлява практическа необходимост. Въпросът за каналите при „художествената информация“, за налагащото се от нея разслоение на образа, за начина на разпространение и накрая въпросът за синтеза на получените по канала сигнали, това са неща, които очевидно ще оказват в бъдеще още по-голямо влияние върху творческия процес.

Художественото усвояване обаче оказва не само косвено, но и пряко въздействие върху съдържанието на художествените творби. Във всеки исторически момент в зависимост от социалните условия, класовата принадлежност на художника, облика на публиката и т. н. това влияние е придобивало различни форми и насоки. Господството на църквата върху умовете на хората от феодалното общество например е насочвало художниците към сюжети от библейските повествования. Победилите капиталистически производствени отношения и свързаното с тази победа господство на буржоазната идеология в ранния период от развитието на капитализма насочили художниците към проблемите на личността. Освен това нуждите на производствената практика и развитието на естествознанието засилили интереса към природата и сред художниците. В резултат на това пейзажът бива превърнат от бледен фон на портрета в самостоятелен обект на художествено превъплъщение. Изобщо както в миналото, така и в настоящия момент подборът на обекта, оценката му от страна на художника или, с други думи, съдържанието на художествените творби винаги е било обуславяно от интересите и нуждите на публиката. И това е напълно естествено. Във всяка творба художникът показва или казва нещо. Възможно ли е тогава той да общува с изчезналите поколения? Творчеството, което не е отправено към

съвременната на художника публика, е мъртво още в своя зародиш. Такова творчество не интересува обществото. Именно съвременният читател, зрител или слушател е, по думите на Ал. Толстой, вторият полюс, без който не е възможен потокът на творчеството. Ако древногръцкото изкуство и до днес е запазило в някои отношения значение на неподражаем образец, и вечен пример за художниците, причината за това трябва да се търси преди всичко във факта, че творчеството на древна Гърция е имало за предпоставка, цел и основа живота и интересите на своите съвременници. Жизнената почва, върху която се появили такива велики творби на изкуството, като Илиадата, Одисеята, творбите на Софокъл, Есхил, Пиндар и други, са естетическите потребности на демоса. По-късно, когато поради промяната на историческите условия народът е изтласкан от активния обществен и културен живот, а поетите започват да съставят само похвални оди, тогава запада и художественото творчество. То се превръща от обществена необходимост в забавна игра и украса. Гигантската сила, размахът и величието на, художественото творчество в епохата на италианското Възраждане, което даде на човечеството „Мона Лиза“ и „Тайната вечеря“ на Леонардо да Винчи, „Давид“ на Микеланджело, прекрасните картини на Тициан и Тинторето, не биха съществували, ако са се пренебрегвали интересите на съвременниците. Непреклонната вяра, че ще бъде чуто от своя народ, възпламени могъщия поетичен талант и на нашия велик поет Христо Ботев. Художникът (а това е особено подчертано при гениалните художници) твори не за обществото изобщо, не за някакъв абстрактен читател, слушател или зрител? Като член на определен обществен колектив, като представител на определена историческа епоха или социална група, в своето творчество той неизбежно изхожда от интересите, вкусовете и облика на своите съвременници, чийто присъда очаква с трепет и вълнение.

Твърдението, че може да се твори не за съвременниците, а за някаква илюзорна публика, за обществото след един или десет века, е абсурдно и не почива на никакъв сериозен анализ на изкуството и неговата история. Абсурдно е преди всичко за това, че художникът не е в състояние да си представи, макар и в общи линии, вкусовете, интересите и културния уровень на хората от бъдещето. Даже науката за общественото развитие е в състояние да опише бъдещето на обществото само в общи насоки. Възжеленията на хората от бъдещето и пъстротата на живота, които са от изключително значение за художественото творчество, не могат да бъдат предвидени от никоя научна теория, не могат да се достигнат въображаемо от никой художник каквато и сила на художествено въображение да притежава той. Случаите с творби, които надживяват с векове своето време, съвсем не опровергават това. Есхил, Шекспир, Бетовен, Чайковски, Леонардо да Винчи са вечни ценности за това, че са отразили дълбоко най-съществените черти на своето време. „Вечност“ извън

правдивото разкриване на съвременността не може да се постигне. „Пътят към вечността, казва Зденек Неедли, минава само през дълбокото проникване в живота, в сегашния, съвременния живот. Само по такъв начин могат да се постигнат основите на живота въобще.“ (Зденек. Неедли. Стати об изкустве, Москва. 1960 г., стр. 509.) Затова възклицанията на някои художници от рода на „Ще ме оценят вековете“ в повечето случаи крият огорчение от суровата присъда на техните съвременници или са оправдание на бездарност. Фактът, че тези възклицания твърде често се срещат в историята на изкуството, говори за влиянието на причини, които се намират извън изкуството, в обществени условия. Изкуството по своята същност като обществено явление, винаги е ново, съвременно, изкуство, изкуство на деня. И тази неотменима черта на изкуството е най-красноречивото доказателство за влиянието на художественото усвояване върху творчеството.

Между възраженията» които може да предизвикат направените изводи, без съмнение най-основателното би било следното: и в съвременната буржоазна естетика с особена настойчивост се подчертава значението на художественото съзерцание. Нещо повече. Абсолютизирането на художественото, съзерцание е изходната точка на редица реакционни естетически теории. От друга страна, известно е, че художественото творчество външно се проявява в неговите резултати — художествените творби. Не означава ли указаната зависимост, че без художествено усвояване няма и не може да има художествена творба, че художествената творба се „реализира“ като такава само дотолкова, доколкото е налице субект, който да я оценява?

Всъщност няма да е грешно, ако заявим, че тъкмо спекулациите от този род, характерни за съвременната буржоазна естетика, едната от причините, които повишават значението на проблемата за връзката между художественото творчество и художественото усвояване като два полюса на определено идеологическо отношение между хората.

Абсолютизирането на художественото съзерцание от страна на редица представители на съвременната естетика е похват, с който се „доказва“, че единственият критерий в изкуството е съзнанието на твореца и съзерцаващия. Развоят на тази философска еквилибристика е приблизително следният: зависимостта на художественото творчество от художественото усвояване, която е валидна само в социален аспект, се пренася в сферата на чисто психологическо изследване на творческия процес и психологическото състояние на индивида, породено от действието на художествената творба; художественото творчество се отъждествява с художествената творба; по такъв начин зависимостта на художественото творчество от художественото усвояване се третира като зависимост на художествената творба от съзнанието на този, който я усвоява.

Особено ярко е изразена тази цел в т. н. „аксиология“ (теория на ценностите) и по-точно в онези естетически учения, които почиват върху нея. Според аксиологията, предметът притежава свойства и ценности. Ценностите (било като комплекс от свойства или само едно свойство) се определят от възприемащия. Възприемането на ценностите и самата ценност са тъждествени. С други думи, няма никаква друга основа на ценностите освен решението, оценката на индивида, който ги възприема. Оттук, според аксиологията, следва, че ценностите не са и не могат да бъдат реални. Те по своята същност са „оттатък даденото“, представляват едно „усилие да се преодолее реалното“. Докато реалното е свързано с причинността, ценностите изцяло се намират в света на свободата на волята. Те са формата, чрез която творческата свобода на човека създава един или друг смисъл на нещата.

Ако пренесем тази теория към естетическия обект и особено към възприемането на художествените творби, ще разберем ясно защо съвременните буржоазни естетици толкова много уважават съзерцанието и подчертават неговата роля в изкуството. Според тях, художествените творби не могат да имат самостоятелно съществуване като естетически обекти извън възприятието, независимо от възприемащия ги субект. В този именно дух трябва да се разбират приемливите наглед твърдения за творчеството като творчество за възприемащия. Шарл Лало изтъкнат представител на съвременната френска естетика, който заменя ценносъздаващата способност на съзнанието с тази на обществото, например заявява, че „да притежава една творба естетическа ценност, това значи тя да бъде оценявана. (Charles Lalo, *Notions d'esthétique*, PUF, 1948, p. 9.). Още по-ясно твърди това английският философ Мелвин Райдер: „Произведението на изкуството, което съществува само тогава, когато възбужда въображението, е . . . обект с качества, които разумът му придава“ (М. Райдер. *Современная книга по эстетике*, 1957, стр. 57.) Разбира се, той има предвид не разума на художника, а този на възприемащия.

Подобно тълкование на естетическото възприятие дават и онези естетици, които използват като метод феноменологичното учение на Е. Хусерл (Р. Ингарден, М. Дюфрен и др.). Според феноменологията, предметите в крайна сметка са продукт на съзнанието. Съзнанието, от своя страна, е в състояние на непрекъсната насоченост. Всеки акт на човешката психика проектира в себе си един или друг предмет, качество или свойство. По такъв начин понятията „предмет“, „качество“, „свойство“ и т. н. не са нищо друго освен израз на различните състояния на субекта. Но щом като това важи за всеки предмет, то ясно е, че важи и за художествените творби. Самото съществуване на творбата, според феноменологията, е продукт на определена, специфична насоченост на субекта. Няма ли възприемащо съзнание, няма и не може да има художествени творби.

Както се вижда, тук „новото“ в сравнение с общите насоки на идеалистическата естетика всъщност се състои в това, че се заменя основният проблем на всяка естетика — проблемът за отношението между естетическия обект и субекта — с този за отношението между художествената творба и субекта, който я усвоява. По отношение на изводите и целите обаче съвременните буржоазни естети по нищо не се различават от техните по-известни предшественици, например от Кант, за когото естетическият характер на един обект не е реално качество, а състояние на нашето „аз“. Или от Шоленхауер, за когото да се каже, че една вещь е красива, е все едно да се каже, че тя ни харесва, от Кроче, Бергсон и др. Както в миналото, така и днес генералната линия на идеалистическата естетика е разтварянето на обекта в субекта. Да се докаже, че художествената творба е лишена от обективно съдържание, да се докаже, че обективните методи за оценка и изследване на изкуството са невъзможни, да се оправдаят индивидуализмът и субективизмът в изкуството, такава е действителната цел на съвременната буржоазна естетика и тогава, когато тя шуми за значението на художественото съзercание.

Двустранната зависимост между художественото творчество и художественото усвояване е определено обществено отношение. При всеки отделен случай на отношение между художественото творчество и художественото усвояване твърдението, че едното зависи от другото, че едното съществува само дотолкова, доколкото съществува другото, неизбежно води до отричане на обективното съществуване на художествената творба, т. е. до идеализъм в естетиката. Защото отделният творчески акт и неговият резултат — художествената творба, могат да съществуват и без субекта на художественото усвояване. От друга страна, възможно е в един или друг индивид да съществува субективна потребност за художествено усвояване, без да има художествена творба. Защото не тази потребност, а творчеството създава художествена творба. При първия случай усвояването се предполага като цел на всяко творчество. При втория случай потребността от усвояване е предпоставка за художественото творчество. За отделния индивид художественото творчество и художественото усвояване са два различни момента, а за обществото две страни на едно цяло — изкуството, — неделими и немислими една без друга. И само в такъв случай може да се говори, че художественото творчество е зависимо, от художественото усвояване, и обратно. Целият въпрос се свежда до това, да се разбере, че всяка художествена творба крие в себе си потенциално една необходима връзка между художественото творчество и художественото усвояване, че в основата на тази връзка лежи определено от историческото развитие обществено отношение. Разбере ли се това, става веднага ясно, че традиционното отъждествяване на изкуството с художественото творчество не е съвсем

правилно. Като обществено явление, изкуството включва и художественото усвояване.

Във връзка с това се налага поясняването на един друг въпрос. Става дума за определението, което дава на изкуството Л. Н. Толстой.

Гениалният руски писател се проявява като велик хуманист не само в своята творческа дейност, но и в научно-естетическите си възгледи. Това най-ярко проличава в отношението му към упадъчните теории за изкуството, от които главен обект на неговата критика е възгледът за изкуството като средство за наслаждение. Дневникът на писателя и особено произведението „Що е изкуство?“ са проникнати изцяло от идеята за народностния характер и обществената необходимост от изкуството. В това свое произведение, след като прави един обширен преглед, на естетическите теории и до негово време, Л. Н. Толстой заявява: „За да се определи точно изкуството, трябва преди всичко да престанем да гледаме на него като средство за наслаждение, а да го разглеждаме като едно от условията на човешкия живот. А разглеждаме ли така изкуството, ние не можем да не видим, че то е едно от средствата за общуване между хората.“ (Л. Н. Толстой. 0 литературе, М., 1956 г., стр. 356.) „Всяко произведение — продължава Толстой — прави така, че възприемащият встъпва в известно общуване с твореца или творящия изкуството... Особеиото в това средство за общуване, което го отличава от общуването посредством думите, се състои в това, че с думата един човек предава другиму своите мисли, а чрез изкуството хората си предават един на друг своите чувства.“ (Пак там.)

Такова е накратко разбирането на Толстой за изкуството и неговите задачи. Както се вижда, великият руски писател с усета на големия художник е схванал много добре двустранното отношение, което се осъществява между художника и публиката във всяка отделна проява на изкуството. Това разбиране на Толстой не е само оригинална идея, а една важна догадка за социалната структура на изкуството.

Но въпреки този верен и плодотворен елемент в определението на Толстой неправилно се ограничават задачите на изкуството само до обмяната на чувствата. Творбата на истинското изкуство въплъщава в себе си не, само чувствата на своя създател, но и неговите идеи, в които е отразена действителността. В самите трудове на Л. Н. Толстой ние виждаме освен чувствата на автора една огромна съвкупност от идеи за обществото, за живота и хората, в която е отразена правдиво, макар и твърде противоречиво, реалната действителност, в която живя той. Освен това в своите по-нататъшни разсъждения Л. Н. Толстой ограничил самата сфера на чувствата, които изкуството разпространява. Нему, естествено, е било ясно, че не всяко чувство е достойно за изкуството. Ето защо и той е принуден да приеме, че само онези чувства, които водят към доброто на хората, се обменят в истинското изкуство.

А такива чувства, според Толстой, са религиозните. Но твърдението, че само религиозните чувства оправдават съществуването на изкуството, всъщност отрича самото изкуство, което в своето развитие от най-ранни времена до днес е било предимно светско изкуство. „Като не разбира историческия вървеж — казва по този повод Д. Благоев — и като смесва изкуството с декадентството, Толстой отхвърля, всички произведения на изкуството, които нямат явно тенденцията на проповед, християнска любов и братство, състрадание и милост... С туй той впада и в непоправимо противоречие със собственото си определение на изкуството, като общение между човеците.“ (Д. Благоев. Литературнокрипичеаки статии. БКП, 1951 г., стр. 124. 40). Димитър Благоев, разбира се, не всичко отхвърля от определението на Толстой. Напротив, именно Димитър Благоев е първият, който видял в определението на Толстой новото, ценното указание за обществения характер на художественото творчество. А това е главното и най-важното, което е трябвало да се противопостави на теориите, които оправдаваха и обосноваваха принципа „изкуството за самото изкуство“. В същото време обаче Димитър Благоев не се съгласява и с идеалистическото и реакционното, което се съдържа в това определение. Според него, изкуството не разпространява само чувствата и даже не преди всичко чувствата, а породените от материалната, действителност идеи и мисли на художника. По такъв начин Димитър Благоев не само запазва, в определението на Толстой указанието за обществената структура на изкуството, но в същото време го поставя на здрава материалистическа почва. Изкуството, според него, не е само общение, а п о к а з. И като всеки показ то предполага, от една страна, отражението на реалната действителност, а от друга страна, двустранната връзка между художника и публиката, между показващия и този, комуто се показва. В своите литературно-критически статии Димитър Благоев за пръв път в нашата марксистическа литература показва връзката с живота и народа като две страни на едно и също явление. Изкуството, според него, е общение между хората, но общение, което по своето съдържание е отражение на реалната действителност на живота.

И наистина, само тогава е възможно духовното общуване между художника и публиката, когато идеите, въплътени в художествената творба имат за основа живота, когато отразяват нещо от реалната действителност. Ако художникът поднася на възприемащия откъснати от живота, субективистични идеи, не може да се говори за каквото и да е общуване. При такива случаи обществото остава пасивно и равнодушно към твореца. Обществото не може да търпи безполезни явления. Рано или късно то се освобождава от тях. Така е и с онези художници, които се откъсват от живота на обществото и се затварят само в кръга на своите лични, субективистични преживявания. Колко, много творби са влизали в обществото и колко малко от тях са останали! И това е

така, защото само онази художествена творба издържа на обществената проверка, която отразява правдиво и в художествена форма живота на обществото. Общуването между художника и публиката има своя обективна основа — обществаната практика. Тя е, която поражда необходимостта от художествено творчество, тя е, която определя и неговите достойнства.

Изброените факти за влиянието на усвояването върху формата и съдържанието на художествените творби напълно потвърждават направения вече извод, че връзката между художественото творчество и художественото усвояване е двустранна връзка. Но анализът на творческия процес и изложените факти крият в себе си нещо по-значително. Те показват, че тази двустранна връзка се съдържа в самото изкуство. Наруши ли се тя, а това е напълно възможно, неизбежно се нарушават и законите на изкуството. Художник, който пренебрегва художественото усвояване и неговия носител — публиката, не може да създаде пълноценна творба. Ето защо, макар и за отделния творец художественото усвояване да изпъква като нещо външно или само като резултат, в действителност то е вътрешно присъщ елемент на изкуството. Художественото творчество и художественото усвояване са две страни на едно и също цяло. Съществуването на едното предполага съществуването на другото. Изменението и развитието на едното винаги е свързано, с изменението и развитието на другото. Едното е средство и условие за съществуването на другото, осъществява се посредством другото. По своята социална структура следователно изкуството изпъква като отношение между художника и публиката. Съответно на това субектът на изкуството като обществено явление не е и не може да бъде само художникът. В субекта на изкуството като обществено явление трябва да бъде включена и публиката.

ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА, ПУБЛИКА И НАРОД

Всички изложени мисли и съпровождащите ги факти говорят, че художественото творчество може да съществува и да се развива нормално само тогава, когато е насочено към естетическите нужди на обществото и преди всичко на широките обществени слоеве. Такъв е неговият смисъл като обществено явление и следователно закономерност на съществуването и развитието му. Художникът може да твори само за, а не против обществото. Изолацията от широките обществени слоеве, приобщаването към паразитните и отживяващи своето време социални сили винаги е погубвало таланта. Обратно, развитието и успехите на изкуството са били в зависимост от степента, в която художниците са изпълнявали своя пръв и основен естетически и обществен дълг. Това са истини, които реакционерите в естетиката най-усърдно премълчават, но които в огледалото на историята са очертани по-ярко от всички други истини за изкуството.

В първобитно-общинния строй например, който е рождената епоха на изкуството като обществено явление, художественото творчество е имало за непосредствена цел нуждите на целия колектив. Липсата на класи, на обществено разделение на труда, макар и резултат на примитивизма в производството, създават условия за нормално развитие на естетическите отношения в обществото. Впрочем извън тези условия изкуството изобщо не би могло да се появи. Нуждата от художествено творчество (изобразително, танцово или музикално) се появява в самата материално-производствена практика на колектива. Както изтъква съветският автор А. Спиркин, появата на изобразителното творчество не може да се обясни само чрез отношението между художника и природната действителност. „Източниците на възникването на изобразителното творчество — пише той — се крият в същината на обществените отношения.“ (А. Спиркин. Произхождение дознания. М., 1960 г., стр. 240.) В едни случаи изобразяването е улеснявало обмяната на мисли сред членовете на колектива, в други то е улеснявало организацията на трудовия процес, (а в трети, а това е най-важното и най-същественото, то е играло важна роля за възпитанието на колектива. В рисунките на първобитните художници се отразяват онези предмети и явления, които интересуват целия колектив. От своя страна, в обекта се подчертава главно онова, което е важно за производствената практика и укрепването на съществуващите отношения. Даже тълкованието на едни или други белези на изобразяването е обусловено от нуждите на колектива. В женската фигура например се подчертават преди всичко майчинските белези. И това е така, защото раждането на детето, продължаването на рода, е било факт от огромно обществено значение.

Същото може да се каже за музиката и танците. Песните са вдъхновявали и подготвяли психологически членовете на колектива в борбата за съществуване. Най-ранните песни имат предимно трудово съдържание. Много от песните са свързани с отглеждането на децата или събитията в колектива. Даже изпълнението на песните и танците в повечето случаи се осъществява от всички. Първобитният човек е разказвал в песните или чрез движение как е улавял животното, как се организира трудовият процес, как се сражава с врага, изразявал е радост и мъка от успеха или неуспеха на колектива. Ритъмът е възникнал в трудовата практика и е бил насочен към хармоничното действие на всички участници в трудовия процес. Подобна е насоката и на устното творчество по онова време. Изобщо в първобитно-общинния строй въпреки примитивните условия на живот е съществувало нормално, естествено и неограничавано от нищо взаимоотношение между твореца и обществото. Първата поява на изкуството е в същото време и първата най-пълна проява на неговия обществен характер и социална структура. И ако все пак то е било твърде примитивно, причината за това трябва да се търси не в него, а в

условията, в които е живяло обществото.

И въпреки това художественото творчество в първобитно-общинния строй, макар и примитивно, е дало достатъчно много за развитието на изкуството. Естествените взаимоотношения между художника и колектива са били един от най-благоприятните фактори за появата и формирането на изкуството като обществено явление в различните негови области. От друга страна, натрупаният от него материал е главният източник за по-нататъщото развитие на изкуството. Античните гръцки поети например усвояват, култивират и развиват именно онези звуци и ритмични фрази, чрез които първобитните народи са облекчавали своя труд. Създаденият древногръцки епически стих има в основата си форми на речта, чрез които първобитните хора са прославяли героите или са изразявали благодарност на своите защитници. Дори такива велики творби, като „Илиада“ и „Одисея“, представляват една завършена обработка на създадените в родовия строй и изпълнявани от народните певци многобройни поетични възхвали на минали герои. Това може да се каже и за много от творбите на музиката и язобразителите изкуства.

Появата на класите, а следователно и появата на социалното неравенство сред хората, усложнява естественото взаимоотношение между художника и обществото. Класовото деление при всички негови форми поставя широките трудещи се маси — главната сила на общественото развитие — в подчинено положение както в икономиката, така и в останалите обществени отношения. Появяват се и различия в духовните интереси на хората от различните класи. Макар и в известни исторически периоди между идеологията на господстващите класи и тази на трудещите се маси да е имало много общи моменти, в историческия развой на обществото те са били коренно противоположни идеологии. Тази противоположност в духовните интереси налага своя печат и върху изкуството. Усложнява се и се поляризира художествената практика на човечеството.

Преди всичко настъпва деление в публиката. От една страна, широките народни маси със свои интереси и естетически потребности, а от друга страна, господстващите класи. Богатствата на художествената култура, вместо да служат на цялото общество, започват да стават средство за наслада на единици или за увековечаване на една или друга обществена система. Ограбени в художествено отношение, трудещите се маси създават сами из своята среда творци. Оформят се и два основни клона в самото художествено творчество — професионалното и народното (фолклорът). Тази диференциация в творчеството се е осъществявала различно в отделните страни, видовете изкуства и епохи. При литературата, поне в Европа, това деление настъпва в разцвета на робовладелческото общество. Поради липса на грамотност сред народа изкуството на словото остава устно, т. е. така, както е съществувало и

преди класовото деление. Господстващите класи поради създадените икономически условия развиват предимно писмените форми из това изкуство. В областта на инструменталната музика делението настъпва едва в 16—17 в. По същото време това, деление, настъпва и при танците. Живописата се оформя като професионално изкуство в най-древни времена. Същото важи и за архитектурата, но не и за останалите приложни изкуства. Изобщо в зависимост от видовете изкуства и историческите условия почти във всички области на художествената практика, макар и в различни форми, настъпва деление между професионалното и народното творчество. Тази поляризация в художествената практика — израз на икономическото и социалното деление в обществото и преди всичко на подчиненото положение, което трудещите се маси са заемали при всички класови общества — се е отразила и положително, и отрицателно на изкуството. Професионалното творчество усъвършенства в много голяма степен отделните клонове на художествената практика. Но затова пък изолацията от широките обществени слоеве и отразяването на ограничените интереси на господстващите класи тз повечето случаи са довеждали до израждане на художествената култура и загиване на талантите. „Културата на Рим, както и гръцката култура — изтъква Н. С. Хрущов, — е загинала затова че е била създадена върху робския труд, който сковавал силите, волята и свободата на хората. Науката и изкуството могат да достигнат пълен разцвет само при най-широка свобода на личността и обществото." (Реч- Н. С. Хрущова на закуска, устроен на студии кино-компании „Туенти Сенчъри — Фокс". В сборник „О литературе и искусстве", Л, 1960 г., стр. 110.) Именно затова изкуството е достигнало най-голям разцвет главно тогава, когато е било свързано пряко или косвено с народното изкуство и народните възделения. Почти всички форми на професионалното изкуство са извлечени от народното творчество. Литературата се оформя и създава като висша форма на устното творчество. Детската литература например е немислима извън и независимо от народните приказки и повествования. Театърът, трагедията и комедията са се зародили, в народните тържества по време на Дионисирвите празници в древна Гърция. Сатирата също. Съвременният театър има за източник и средновековните „мистерии" — представления, които са траели понякога с дни. Балетът се оформя в периода на зараждащото се буржоазно общество из недра на народните танци и като тяхно усъвършенстване.

Връзката на професионалното изкуство с народно творчество се проявява и в друго отношение. Народното творчество е представлявало и днес представлява най-богат източник на идеи, мотиви и художествени средства за професионалното творчество. Особено красноречиво доказателство за това е развитието на музиката. Няма велик композитор, който да не е поставил музиката на своя народ в основата на творчеството си, който да не е използвал

богатството на народната мелодия и ритъм. В едни случаи народните мелодии влизат направо в творбата, в други те стават стимул на въображението, но винаги са били използвани като основа в творчеството на най-великите музиканти. Творчеството на Хайдн, Глинка, Мусоргски, Чайковски, Бетовен, Лист и на още много други велики музиканти потвърждава напълно тази истина.

Първите ограничения върху изкуството, като общо дело на всички членове на обществото, се появяват при робовладелческия строй. Преди всичко от официалната художествена практика на обществото е отстранена една огромна част от хората — робите. Икономическото, политическото и културното състояние на робите е било такова, че те са били отстранени и от всички форми на обществена дейност. Останалата част от обществото, хомогенна по отношение на робите, но икономически разделена, също така различно участва в художествената практика на обществото. Решаващо влияние в тази насока са играли класовите интереси на отделните социални групи и техните идеологии. Но и тук, в тази първа форма на класово общество, най-големи успехи са постигнали онези художници, чието творчество реално или потенциално е било отправено към широките обществени слоеве. Примерите в това отношение са много, но най-ярките от тях са творчествата на Софокъл и Аристофан. Възмущение, това е основното в реакцията на възприемащия, когато той чете или слуша „Едип цар“. Както изтъква прогресивният швейцарски историк А. Бонар, Аполоновото пророчество е от такъв характер, че не е свързано с никакви условия, които да говорят за някакво възмездие върху родителите на Едип от страна на боговете. Никаква вина, никакво невнимание по отношение на боговете не оправдават божия гняв. Напротив, Лай и Иокаста правят всичко възможно, за да отстранят предсказаното престъпление. Затова те -жертват единствения си син. Така постъпва и Едип. Получил второто предсказание, той напуска своята родина. В течение на цялата драма никакви обстоятелства не поколебават добрата му воля и вярата в боговете. Едип не е виновен нито за убийството на баща си, нито за кръвосмешението. Тях той не е искал и не е знаел. Благороден човек, който нищо лошо не е извършил и който дори в страданията си не роптае против своята съдба, търпи, такива нещастия, че човек неволно се запитва защо и кой е виновният? Бог. Той именно развърза без всякакъв повод цялата верига от събития, които довеждат до престъплението. Ролята на бога е толкова по-възмутителна, защото той лично се намесва само в тези случаи, когато „човекът с добро намерение се старее да избегне своята съдба.“ (А. Бонар. Гръческата цивилизация, т. 2, стр. 109. М., 1959 г.) Този отговор, който с пълно основание дава А. Бонар, произтича както от творбата на Софокъл, така и от исторически факти. По времето на Софокъл от боговете страдат не само героите на драмите. От боговете, от жреческото съсловие на могъщия делфийски религиозен център, страдат и широките

народни маси в тогавашна Гърция. Плахият протест срещу боговете, вплътен в „Едип цар“, има насреща си също така плахият, но твърде много разпространен протест на широките народни маси срещу жреческото съсловие.

Вторият пример — комедиите на Аристофан — е не по-малко красноречив; Сатирата в творчеството на Аристофан не може да се обясни, ако се пренебрегнат противоречията в социалния строй по онова време. Неговите творби изобличават бедствието, в което е изпаднал гръцкият народ вследствие на завоевателната политика на упраеляващите класи, показват нищетата на народите, осмиват паразитизма на управляващите кръгове, неправдата и лицемерието в техните многобройни форми. Творчеството на Аристофан изразява настроението и възжеланията на широките обществени слоеве. Наистина смехът на Аристофан не е само сатиричен. В неговите творби звучи и жизнерадостният смях на обикновения човек. Но именно на обикновекия, на простия човек.

Състоянието на изкуството във феодалното общество също така потвърждава посочената вече закономерност, но в обратен смисъл. Крепостните селяни — приемниците на робите — тънат в мизерия и невежество. Наследеното от миналото изкуство се заграбва от аристокрацията, която е далеч по-малка част на обществото, отколкото робовладелческата класа. Изкуството бива затворено в замъците на феодалите и дворците. Поетите възхваляват рицаря, феодала и абсолютния монарх. Музиката се превръща в салонно изкуство. Изобразителните изкуства се развиват само или преди всичко като допълнение на дворцовия разкош; и религията — главния защитник на феодалните експлоататорски класи. Изкуството не само че не развива достигнатото, но пада далеч по-ниско от това на робовладелческия строй. Подражението на античното изкуство не е могло да отмени упадъка, на който е било осъдено то поради нарушението на естественото взаимоотношение между творчеството и обществото. И ако все пак е останало, още нещо от изкуството по време на феодализма, то е било създадено от народа. Освен това творбите с хуманистични елементи, като стенописите в Боянската църква, не са феодално изкуство. Те представляват лястовичи знак на новата пролет в областта на изкуството — Възраждането.

Разцветът на изкуството от епохата на развиващия се капитализъм, който до голяма степен сполучливо, но не във всяко отношение точно, Балзак нарича Възраждане, потвърждава напълно причините за упадъка на изкуството във феодалното общество. Изкуството на Възраждането е най-хуманистичното изкуство от всички минали епохи. Стремехът към свобода на личността и пълен простор на човешките творчески сили — ето онова, което най-ярко характеризира творбите на изкуството от епохата на Възраждането. Изкуството, макар все още ограничавано от вкусовете и капризите на меценатите

аристократи, е насочено не към ограничения кръг на естетическия елит, а към народа. И това е така, защото разцветът на изкуството е основан на великите социални преобразования, които водеха към победата на капитализма. Буржоазията, класата на зараждащия се капитализъм, тогава била прогресивна класа. За известен период тя обективно защищавала интересите на цялото общество. Нищо чудно, че и изкуството на тогавашната буржоазия е насочено към широките обществени слоеве.

Победата на буржвазния строй изменя коренно това положение. Превърнала се в господстваща класа, буржоазията насочва своята борба тъкмо срещу онези, на които тя се опирала в борбата си срещу феодализма. Главен враг на буржоазията станат широките, трудещи се маси, от експлоатацията на които тя поддържа своето съществуване, власт и удобства. Това определя отношението на буржоазията и към изкуството. Ако преди нея аристокрацията, просто обсебва изкуството и го затваря в своите дворци, то буржоазията отива още по-далече. Тя превръща изкуството в средство за идеологическа борба срещу онези, за които по своя обществен характер творчеството е предназначено. Под натиска на буржоазните отношения художникът трябва да се откаже от всякакви други идеали освен идеалите на буржоазията. Това му налагат самите закони на капитализма. За да живее, той е принуден да продава плодовете на своя гений. Капиталистическите отношения превръщат в стока и творенията на изкуството. И както всяка стока, така и художествената трябва да завоюва за себе си пазар. Творчеството започва все повече и повече да се определя от капризите на конкуренцията и покупателя. Както изтъква Клара Цеткин, в условията на капитализма създателят на културата е принуден да става неин фалшификатор. (Клара Цеткин. О литературе и. искустве, М., 1958 г., стр 101). Само най-силните, вярващите в бъдещето са устоявали. Но е цената на такива жертви, които сами по себе си са достатъчни, за да заковат на позорния стълб буржоазния морал и буржоазните отношения. В едно от своите писма известният художник импресионист Сисле пише: „Скъпи Дюре, вярвам, че сте ми достатъчно приятел, за да направите в известен момент усилие да ми помогнете. Някои мои близки, повечето от приятелство, а някои заинтересовани от успеха ми, ми оказват подкрепа. Разчитам и на Вашата. . . Трябва да мога да работя и особено да покажа какво мога да направя при добри условия." „Не зная нищо по-тъжно от тези писма" — заявява Т. Дюре. (Т. Дюре. История на импресионизма, 1947 г., стр. 88,). И трябва да се съгласим с него: Един такъв голям художник е принуден да се моли за елементарна финансова подкрепа, за да твори. спокойно. Колкото и парадоксално да е, тъкмо онези, които приживе не са се интересували никак от творчеството на Сисле, след неговата смърт правят капитали от творбите му. Една от тях „Наводнението е била продадена за 43 000 франка.

Аналогичен пример виждаме и в живота на нашия изтъкнат писател Елин Пелин. В едно от своите писма до Ив. Шишманов от 16. X. 1904 г. той пише: „Господин Шишманов, аз ходих един път при вас, за да ви моля, ако е възможно, да се увеличи заплатата ми... Аз получавам сега 1,260 лв. годишна заплата (96 лв. месечно), които едва ми стигат за храна и квартира, а камо ли да мога да изпълнявам задълженията си спрямо съвършено бедните си родители и да се обличам по-прилично.. Изобщо благодарение на вас, продължава Елин Пелин, аз твърде усърдно се занимавам с литературата. Но оскъдната ми заплата може би ще ме накара да продам душата си на дяволските вестникари, които постоянно ме търсят да им пиша подлистници.

Аз уважавам доста много художеството, за да не им се отдам, но струва ми се, че скоро ще ми надвият." (Елин Пелин. Събрани съчинения, т. 10, стр. 237—239.)

Човек само може да се възмущава, когато чете тези унижителни за такъв талант като Елин Пелин редове.

Цитираното писмо буди не само емоции, но и размисъл. Последните думи на Елин Пелин наред с благородството на неговия творчески дух показват и една от причините за развитието на изкуството в капиталистическото общество, въпреки ограниченията, на които е-подложено то. Авторът на писмото я нарича „уважение към художеството". В действителност нейното истинско име е „уважение към народа". Защото да уважаваш изкуството това значи да се съобразяваш с неговото предназначение като обществено явление — да твориш за обществото. Величието на десетки гениални творци, живели в реакционни епохи на историята, се състои главно в това, че въпреки социалните ограничения и противоречията, в които са изпаднали с официалната публика, винаги са имали предвид интересите на широките обществени слоеве. Нещо повече. Даже един бегъл поглед върху историята е достатъчен, за да се види, че развитието на изкуството в епохите, в които са господствали реакционни сили, се е основавало тъкмо върху творчеството на онези, която не са се отказали да творят за народа.

В капиталистическото общество наред с това съществува и друг много помогъщ фактор за развитието на изкуството. Това е пролетариатът, неговите революционни качества и последователна борба за благото на човечеството. Борбата на пролетариата за обновяване на обществото, борба, проникната от най-велик хуманизъм, непрекъснато привлича честните творци из средата на буржоазната интелигенция. В тази борба те виждат, по-скоро чувстват бъдещето на човечеството, бъдещето на самото изкуство. Чарли Частлин в киноизкуството, Р. Ролан и Б. Шоу в литературата са типични примери за това. Обаче иай-солиднатг основа за развитието на изкуството в капиталистическия строй е самото пролетарско изкуство. За пръв път в историята на човечеството

една икономически и политически поробена класа създава свое изкуство, което не само достига, но. в някои области дори и надминава всички минали постижения на изкуството. За изумлението, в което изпада от този факт буржоазната публика, в речта си по случай смъртта на М. Горки Ст. Цвайг казва: „Той (руският народ) прави пътища, отглежда грозде, копае руда, сее и жъне в нивята, сражава се във войните, започнати от царя, служи на своя господар. Но руският народ е още ням — няма свой глас... За неговото мълчание говорят другите. Но ето чудо! От собствената си плът той създаде уста, от собствената си реч — свой глашатай, от собственото си тяло — човек. И този човек е М. Горки..Трудно е да се опише — продължава Цвайг — с каква стихийна сила даже първите творби на Горки потресоха Европа: сякаш се разкъса завеса, сгромоляса се стена и всички с изумление, почти със страх, разбраха, че за пръв път заговори друга, непозната дотогава Русия, че този глас изхожда от гигантския стон в гърдите на целия народ." (Стефан Цвайг. Избранне произведения. М., 1956 г., т. 2, стр. 57в.) Наистина имало е от какво да се плаши буржоазната публика. Тоя „гигантски стон" на трудещите се, превърнат от партията на великия Ленин в могъща революционна буря, помете капитализма в Русия и продължава да разклаща основите на световната капиталистическа система!

Социалистическото общество между другото се характеризира и с това, че премахва всякакви обществени икономически, политически и битови ограничения върху изкуството. характерни за всички минали епохи. За пръв път в историята на човечеството пред художника изпъква публика, която не е ограничавана нито от мизерията и невежеството, нито от своите класови интереси в отношението си към художественото творчество. Напротив, цялото обществено развитие в условията на социализма насочва индивида към съкровищницата на изкуството, подготвя го за активен съучастник в художественото развитие на човечеството. Премахването на класовия антагонизъм, а след това и на всякакво класово различие обединява членовете на обществото в единна по своите интереси и културен облик публика. Икономическият разцвет на обществото дава възможност за пълен достъп на най-широките обществени слоеве до творбите на изкуството. Културната революция премахва невежеството и ограниченията в културното и художествено развитие на масите. Кой истински творец от миналото не е мечтал за такава публика? През 1956 г. театрите в СССР са посетени от 70 милиона зрители. Кой от миналите театрални творци е имал такава аудитория? В условията на социалистическото строителство нашата страна се превърна в една от най-напредналите държави в общообразователно отношение. Нима българският писател е имал някога по-подготвени в културно и художествено отношение читатели? Изобщо премахването на класовите и идеологическите

различия в обществото, постепенното премахване на причините за основните различия в естетическата култура на хората — ето един от най-съществените приноси на социализма за разцвета на художественото творчество, за пълната и всестранна проява на неговия обществен характер и функции. Отношението художник — публика добива своя естествен вид. Превръща се в отношение художник — общество.

Не по-малко благотворно е влиянието на социалистическия строй и върху самото творчество, Освободеният от господството на буржоазната класа художник за пръв път получава своята истинска свобода. Вместо да се ограничава в тесния кръг от теми, които интересуват само господстващите класи, художникът черпи идеи и вдъхновение от неизчерпаемото богатство на обществените отношения. Вместо да скована своите творчески похвати в границите на изтънчения и болнав аристократически вкус или да се съобразява с извратените естетически наклонности на буржоазията, художникът се подчинява само на едни закони — законите на изкуството. Просторът на творчески полет на неговото вдъхновение е безкраен също така, както е безкраен в своето разнообразие, и животът на обществото.

Условията на социалистическото общество обединяват в могъщ поток всички творчески сили на народа. Започва да изчезва различието и противоречието между професионалното и народното творчество. Хилядите самодейни художествени прояви на масите непрекъснато попълват армията на художествените творци с нови сили. Народното творчество организирано се превръща в източник и почва за развитието и обогатяването на професионалното творчество. Бела Барток изгубва десетилетия, за да напише и запази за художествена обработка песните на своя народ. А само на организираното от народната власт у нас надпяване в село Граматиково наведнъж са записани за творчески разработки 1000 народни песни.

Изобщо както историята на художествената практика, така и нейното развитие в социалистическите страни потвърждават напълно мисълта на В. И. Ленин, че „Изкуството принадлежи на народа...“ Те ясно показват, че тази мисъл на Ленин не е временно съображение на един политик, а израз на самата същност на изкуството като обществено явление. Художественото творчество не може да се развива, ако не служи на обществото. Това произтича от неговото предназначение, от самото му съществуване като обществено явление.

Да се разрушат докрай създадените от експлоататорските класи прегради между художника и публиката, да се премахне всякаква огчужденост на художника от народа, да се осъществи напълно естествената за изкуството връзка между художественото творчество и обществото - такъв е и смисълът на партийния призив за тясна връзка на художниците с народа. В този призив

партията конкретизира в наши условия един основен закон в съществуването и развитието на изкуството — да служи на обществото и преди всичко на онези сили които са решаващи в неговото развитие — широките народни маси. В този призив е вложено изискването художникът в своето творчество да изхожда от интересите на обществото, да изразява тези интереси, да се бори за тяхното осъществяване, да стане глашатай на главната обществена сила на своята епоха — народа. В това се заключава не само неговият обществен дълг, но от това зависи и степента на неговото величие като художник.

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРАВДА—ОСНОВА НА ХУМАНИЗМА В ИЗКУСТВОТО

Досега ставаше въпрос предимно за социалната структура на изкуството. Тази структура на изкуството, чийто индивидуален израз е двустранната зависимост между художника и публиката, показва, че творецът е свързан с народа не само като личност, но и като художник, т. е. и в естетическо отношение. Поради това връзката с народа изпъква като естетическа необходимост за творчеството на художника.

Изниква, обаче въпрос: Кое в художественото творчество свързва или откъсва художника от народа?

От само себе си се разбира, че отговорът на поставения въпрос може да се даде само тогава, когато се разкрият съдържанието и целите на онова, което творбата поднася на публиката, Връзката между художника и публиката се осъществява посредством художествените творби. Затова не от друго, а от художествената творба, от нейното съдържание и формата, в която е въплътено то, зависи преди всичко дали художникът ще бъде свързан с народа или не.

Но какво съдържа всеки художествен образ?

Образът затова е именно образ, защото отразява нещо външно и независимо от него. В противен случай той не би съществувал. В живота, в реалния свят, образ може да има само тогава, когато има обект на отражение.

Тази истина е едно от основните положения в ленинската теория на отражението, важи и за художествения образ. Няма и не може да има действително, истинско творение на изкуството, което да не отразява едни или други явления от реалния свят. В противен случай няма изкуство. Добра илюстрация на тази истина са творбите на т. н. безпредметно изкуство, който хората със здраво естетическо чувство смятат за оскърбление. Отразяването на действителността е неизменно и първостепенно качество на всяка действително художествена творба, на изкуството изобщо. Това отразяване може да е правдиво или не. Може да е пряко или косвено, дори изопачено, но е факт, който винаги съпътства изкуството.

В качеството на възражение противниците на марксистко-ленинската естетика обикновено противопоставят образите на въображаемите герои и

събития в изкуството. (Естетиката на Жан Пол Сартр например почива изключително върху възвеличаване на въображението. Въображението, според него, е израз на пълната свобода на човек от реалната действителност.) А както е известно, въображаемите образи в изкуството са много. Образът на Данко от разказа на М. Горки „Старицата Изергил“, поемата „Девојката и смъртта“ от същия автор, „Фауст“ от Гьоте, много от балетите на Чайковски, басните на Ст. Михайловски, фантастичните романи на Жул Верн или творбата на И. Ефремов „Мъглявината Андромеда“ са една незначителна част от онези творения на изкуството, които изцяло почиват на въображението. Дори и при художествените творби, които описват определени исторически събития и герои, въображението в значителна степен допълня празнотите на историята.

Но въображението, колкото и произволно да е, никога не губи своята връзка с живота. Палмата се извисява на десетки метри височина, но живот ѝ дава земната почва. Научните изследвания на човешката психика показват, че и най-произволната фантазия по своите мотиви, обща насоченост или структура е свързана с реалния свят. А щом като това е така, ясно е, че и при творческата фантазия връзката с живота винаги съществува. Нещо повече. Именно осъзнатото богатство и законите на реалния свят дават възможност на художника да създава въображаеми образи с трайно значение. Животът подтиква към въображение. Той дава материал за външния облик на образа, определя неговия характер. Данко сочи пътя към щастието на своите поробени братя. „Фауст“ олицетворява стремежа на човека към разкриване тайните на природата. „Мъглявината Андромеда“ почива върху възможностите на научното предвиждане, а тези възможности — върху най-новите съвременни постижения на науката. Романите на Жул Верн не биха били възможни през седемнадесети век. Много от басните на Ст. Михайловски са картина на обществените отношения в буржоазна България. Изобщо всяка творба, която въплъщава въображаем образ, в една или друга степен е свързана с реални страни и явления от действителността. Въображението в случая е само начин на отразяване. И при въображаемите образи елементът обективно, предметно съдържание остава неизменна част от тяхната структура. Като изключение от този всеобщ белег на естетическия образ често се посочва абстрактният характер на музикалното изкуство. Но абстрактността не означава безпредметност. Абстракцията е обобщение на реални факти. От друга страна, не е съвсем вярно, че музиката е изобщо абстрактно изкуство. Например при песента — една от най-старите и най-разпространените музикални форми — няма никаква абстрактност. Към песента може да се прибави и оперната музика, при която винаги се разказва за някакво събитие. „Борис Годунов“ на Мусоргски и „Война и мир“ на Прокофиев даже разказват за определени исторически събития. Инструменталната музика също не е лишена от предметно

съдържание. „Пасторалната симфония“ на Бетовен, „Ромео и Жулиета“ или, „ Увертюра 1812 година“ на Чайковски, „1905“ и „Ленинградска симфония“ на Дмитрий Шостакович и много други програмни творби са музикален образ на определени явления и събития в живота. Изобщо всички форми на инструменталната музика в крайна сметка отразяват нещо от реалната действителност.

Погрешно е също така и схващането, че в музикалните творби от инструментален характер в качеството на съдържание изпъкват само онези идеи и чувства, които авторът е вложил в тях. Идеите и чувствата, както е известно, имат свой източник и подбудител. Те са елемент от съзнанието, а то е отражение на действителността. Поради това в пъстротата на човешките идеи и чувства винаги прозират едни или други явления от реалния свят било в качеството на подбудител, било в качеството на обект, към който са насочени те. Идейното и емоционалното в музикалната творба е свързано с определени явления от живота, тези явления, които в конкретно историческата обстановка заобикалят твореца и въздействат върху него.

Следователно и тук, в музиката, както и във всички останали изкуства, обективното съдържание е неизменна част от структурата на художествения образ.

Другият важен елемент на художествения образ е неговото идейно и емоционално съдържание, или, казано с езика на философите, неговото субективно съдържание.

Най-елементарното доказателство за неговото съществуване е подборът на обекта за художествено отражение. Художникът не случайно спира вниманието си върху едно или друго явление. От многобройните прояви на героизъм той взима като основа само една за своята поема. От разнообразните красиви изгледи н» природата — един за своята картина. От многото мелодии той превръща само една в лайтмотив на своята музикална творба. С други думи, той избира. Разбира се, изборът, когато са налице възможностите за такъв, не винаги се осъществява като целенасочен процес на търсене и съпоставка на съществуващите впечатления. Най-често изборът на обекта за отразяване става стихийно, спонтанно и непреднамерено. Обаче и тогава, когато обектът изпква само като вдъхновяващ повод, когато един или друг случай от живота поражда творческия импулс, изборът съществува. Изборът на обекта, като една от проявите на субективното съдържание на художествения образ, се отнася за всички творби — не само за литературните, но и за тези на музиката, киното, театъра и другите видове изкуства. Творецът избира онова, което най-пълно изразява неговите възгледи и съответствува на идеите и чувствата, които го вълнуват.

Субективното, идейно-емоционалното съдържание на естетическия образ

се проявява и в оценката, която художникът дава на отразявания обект. Във всяка творба художникът утвърждава или отрича отразяваното явление, подчертава едни негови белези, а други преработва или отхвърля. И всичко това той прави в името на своето разбиране и отношение към отразявания обект. Особено проличава това в онези случаи, когато един и същи обект е отразен в творбите на двама или повече художници. Темата за поведението и задълженията на втория баща е използвана в много творби на изкуството. Обаче не във всички тя е разрешена еднакво. Пример в това отношение е филмът „Мъж с къси панталони“ и съветският филм „Серьожа“, където различията в разбиранията на творците по този въпрос определят изцяло облика на героите. Особено ярко проличава това в метафората с лелята на един от приятелите на Серьожа и старата бъчва. В продължение на няколко кадъра старата и груба в отношенията си към своя племенник леля се съпоставя непрекъснато с една изсъхнала и напукана бъчва.

Примерите за наличието на идейно-емоционално съдържание в художествения образ са толкова, колкото и художествените творби. Всяка творба, доколкото тя наистина е творение на изкуството, предполага такава съдържание. Нещо повече. Именно наличието на субективно съдържание в художествения образ е онова, което отличава художествената творба от всички механични образи на действителността. При огледалния образ например отразяването е непосредствено. Тук няма субект на отражение, а значи няма избор или оценка. Същото е и при фотографните снимки. Между обекта и обектива на апарата няма посредник. Наистина фотографните снимки прави човекът. Той е, който насочва обектива към едни или други: предмети и явления от действителността. Особено е подчертано това при т. н. художествена фотография. От тази субективност, проявяваща се в избора на обекта, е толкова ограничена, че не оказва никакво влияние върху образа. За разлика от фотографната снимка при художествената творба обектът е отразен посредством съзнанието на художника. „Излагането на сюжета на картината — изтъква в тази връзка А. Обретенов — само по себе си и само за себе си съвсем не е достатъчно. Всичко зависи от това, какво е тълкованието на темата, как тя осмислена:.. Затова и зрителят винаги чака от картината нещо повече от изложението на самата тема, от изображението на самия сюжет. Той винаги чака, художникът нещо да му разкрие, да му внуши.“ (Ал. Обретенов. Изкуство и съвременност, 1960 г., стр. №3.) Художникът не копира обекта, а го оценява. Той отхвърля несъщественото в обекта, подчертава неговите характерни черти и го преобразява съобразно възгледите си и възможностите на своя талант. Художественият образ по такъв начин изпъква като субективен образ на обективните неща.

Посочените елементи на естетическия образ, макар и да не го отличават

от другите форми на духовно отражение — възприятието, представата, понятието и т. н., водят до твърде важни изводи за художествената практика. От една страна става ясно, че задачата на художника не е да копира действителността. Ако неговата задача се състоеше само в това, да прави достойние на публиката едно или друго явление от живота без каквато и да е обработка или оценка, то днес изкуството би трябвало да изчезне. Кино-техниката, телевизията, радиото и фотографията в тази насока имат много големи възможности. Степента на усилията, необходими за онагледяването при художественото творчество и фотографията например, днес коренно са изменени в полза на последната в сравнение с онова време, когато И. Репин, наблюдавайки мъките на един от първите фотографи, го посъветвал да рисува своя клиент. Това, според него, било много по-лесно. Аналогично е положението и с кинематографията, телевизията и другите средства за механично отразяване на действителността. Задачата на изкуството обаче не е копирането, а художественото, духовното осмисляне на реалната действителност — природна или обществена. Поради това с основание художниците и теоретичите на изкуството открито се противопоставят на т. н. теория за подражанието.

От друга страна обаче, напълно погрешно е да се абсолютизират и субективните елементи на художествения образ. Мнозина художници в името на „свободната изява“ забравят, че тъкмо обективното съдържание, сюжетът, обектът е онова, което дава възможност да „изявят“ те своите възгледи, разбирания или емоционално състояние.

Една от най-характерните особености на художествения образ е особеното „равновесие“ между обективното и субективното в неговото съдържание. За разлика от научния образ, при който субективното, макар и да съществува, има подчинена роля, при художествения образ то е напълно равноправен елемент с онова, което иде пряко от обекта. Субективното тук се проявява чрез обективното, чрез неговия подбор и обработка. От друга страна, обектът е отразен чрез субекта. Резултат на това своеобразно отражение на действителността е художественият образ. В художествената творба и двете страни — обективната и субективната, се намират в определено, органично единство. И това единство е толкова важно, че всяко негово нарушаване неизбежно води до разрушаване на образа. Нещо повече, това единство е присъщо даже на самото зараждане на образа. В това отношение много характерно е обяснението, с което Л. Н. Толстой започва своята повест „Хаджи Мурат“. „Връщах се у дома през полето. Беше в разгара на лятото ... Бях набрал голям букет различни цветя и се запътих към дома, когато забелязах в крайпътния рощ, чуден малинов разцъфтял бодил в оня вид, който у нас се нарича „татарин“... Хрумна ми да откъсна този бодил и да го сложа в средата на

букета. Слязох в рова и посегнах да откъсна цвета, Но това се оказа много трудно: стеблото не само че бодеше отвсякъде, но беше толкова жилаво, че се мъчих с него цяла пет минути, като разкъсвах влакнцата му едно по едно. „Каква енергия и каква сила за живот! — казах си аз, като си помислих с какви усилия откъснах цвета. — Как упорито се бранеше той и колко скъпо предаде живота си!“ И аз си спомних за една отдавнашна кавказка история, част от която сам бях видял, друга бях чул от очевидци, а останалата си представих, че е била. Ето каква е тази история...” Както се вижда даже в зародиша на художествената творба, обективното (в случая жизнения материал, истинският случай) и субективното (авторската идея за силата на живота) са неотделими едно от друго. Ако идеите на автора са откъснати от обекта, ако те не са въплътени в самия образ на отразяваното явление, от това страда самата художествена творба. Така наречената декларативност не е нищо друго освен нарушаване на тава единство.

Единството между обективното и субективното в художествения образ обаче има и друга много по-важна страна. Известно е, че разнообразието в идейно-емоционалното съдържание на художествения образ е характерно не само за творбите на различните художници, но и за творбите на един и същ художник. Това зависи от времето, в което художникът твори, в много случаи от класовата му принадлежност, от неговия мироглед, емоционалност, талант и много други, често пъти съвсем случайни факти от живота на твореца.

И въпреки разнообразието на идеите и чувствата, които художникът влага в своята творба, в крайна сметка всичко се свежда до това, дали той утвърждава или отрича отразяваното явление. Художникът обича или мрази своя герой, препоръчва или отхвърля отразявания обект, утвърждава или се бори против едно или друго явление от живота. Критерият в това е неговият духовен мир, неговата субективност. Затова от субективна гледна точка всеки художник е напълно оправдан за оценката, която дава на живота.

Но в изкуството важи не само критерият на субективното. Много по-важен и решаващ е критерият на действителността, която отразява то. Субективното отношение на художника е отношение към някакъв обект. Само чрез него той може да изрази своите идеи и чувства. Поради това мястото на художествената творба в развитието на изкуството, нейното значение за обществото зависи-не само от идеите, вложени в нея, не даже само и от обекта, чрез който се проявяват те, а от съответствието между тези два основни елемента на всеки художествен образ. Именно в това съответствие се заключава обществената роля на изкуството, неговото познавателно значение. Истинска художествена творба е онази, в която субективното не противоречи на обективното, когато всички елементи на образа, идващи от автора, са насочени към разкриването на същността на обекта. С други думи,

съответствието на субективното е равнозначно на правдата за отразявания обект. Правдата — основа и цел на изкуството, произтича от същината на художествения образ. Затова и всяко нарушение на споменатото единство, всяко несъответствие между оценката, която дава художникът на един или друг обект, и самия обект неизбежно приема облика на изопачение, нарушение на правдата за живота. Историята на изкуството и съвременната художествена практика дават богат материал за илюстрация на тази истина. Например да се отрече социалистическата действителност — това означава да се пренебрегне правдата, истината за живота днес. А тъкмо това е направил Пастернак в своята книга „Доктор Живаго“. Авторът е създал такъв, образ на социалистическата действителност; който може да се породи само в главата на човек, изгубил реален критерий за живота. Субективното отношение на автора в случая е изпаднало в противоречие с обекта на художественото отразяване.

Същото явление се наблюдава и в съвременното буржоазно изкуство, особено в онези случаи, когато художникът се стреми да утвърждава в съзнанието на публиката капиталистическия строй и всички свързани с него отрицателни обществени явления. А тези случаи са твърде многобройни. В буржоазното изкуство понякога се правят опити за утвърждаване дори и на такива позорни за нашата съвременност явления, каквото е колониализмът. Такава цел например има американо-френският филм. „Калипсо“. Създателите на този филм са пожелали да покажат „щастливия“ живот на негърското население в един от островите на Южна Америка. Работниците негри се трудят под звуците на джаза и съобразно неговия ритъм. Трудът за тях е песен и танц. Но в един прекрасен ден, разбрали че заплатата не им достига за задоволяване на техните културни нужди (само за културните нужди), те решават да обявят стачка. Организаторът на стачката, добър китарист и певец, чиято годеница желае да учи балет, повежда стачкуващите към вилата на плантатора американец. И когато всеки зрител очаква с напрежение стълкновението на двете страни, стачкуващите изведнъж запяват песен, в която мелодично и трогателно излагат своите искания. Трогнатият плантатор се съгласява с исканията им. Доволни от своята „победа“ стачкуващите приветстват своя господар и се разотиват. Както се вижда, в този филм стремежът да се защити отрицателното в живота е довело създателите на филма до нарушение на жизнената правда, до пренебрегване на обекта на отражението. Изобщо за всяка форма на субективизма е характерно несъответствието на идейно-емоционалното съдържание на образа с обекта, който се отразява в него. А от това винаги страда правдата.

В желанието си да оправдаят многобройните прояви на субективизма в съвременното буржоазно изкуство буржоазните естетици и ревизионистите твърдят, че стремежът към съответствие между обективното и субективното в

художествения образ е принижаване на творческата личност, пренебрегване на идейността в изкуството. На това именно се дължи традиционното отъждествяване на реализма с натурализма. Тази грижа за идейността и емоционалността на изкуството обаче е фарисейска грижа. В поезията, белетристиката и драматургията, в живописа и скулптурата, в киното и музиката, навсякъде във всички области на художествената практика, където, реализмът е дал зрели плодове, високата идейност и емоционалност изпъкват като неотменимо качество на тяхната красота и сила. „Предсмъртно“ на Вапцаров, „Буревестник“ на Горки, „Старецът и морето“ на Хемингуей, „Ленинградска симфония“ на Шостакович, „Работник и колхозничка“ от Вера Мухина — това са една съвсем незначителна част от творбите на реалистичното изкуство, в които идеите, чувствата, творческата индивидуалност и въображението на художника са така силно застъпени, както в нито една от творбите на субективистичните направления, в изкуството.

Въпросът за ролята на субективността в реалистичното изкуство е обект на критика и от страна на натуралистите. Но какво представлява натурализмът и какво защитават неговите представители?

В противоположност на субективизма, който абсолютизира идейно-емоционалното съдържание на художествената творба, натурализмът нарушава структурата на естетическия образ в обратна насока от субективизма. За натуралистичната творба е характерно преди всичко, ако не изключително, това, че обектът е предаден описателно и в най-високата степен подробно, с най-голям стремеж за прилика с модела. Субективното отношение на художника към този обект не личи или почти не личи. В резултат на това за зрителя, за читателя и т. н. не става ясна оценката, която художникът дава на изобразявания обект. Тя се превръща в просто подражание или изображение на обекта, в хроника на едно или друго събитие. Наистина отношението на художника към обекта най-често се проявява в избора. Но когато избраният обект е даден безстрастно, без да личи отношението на художника към него, за възприемащия художествената творба не е възплъщение на художествен образ, а просто, обикновено описание или изображение на различни явления от действителността. В такъв случай само обективно присъщите свойства на изобразявания предмет могат да окажат някакво въздействие върху публиката. При натурализма явлението се описва, каквото е то в своята външност, без каквато и да е оценка и насоченост на образа. Даже в музиката, която обикновено характеризират като най-емоционалното изкуство, натурализмът взима своя данък. В много от „съвременните“ прояви на буржоазната музика често пъти творбите се съставят от естествени и взети непосредствено от реалния живот звуци. За натуралистите правдата в изкуството е несъвместима с намесата на каквито и да е идеи и чувства при отразяването на едно или друго

явление. Поради това натуралистите разглеждат като вредно за жизнената правда активното отношение на художника към отразявания обект, отричат необходимостта от обработката на жизнения материал. За тях наличието на субективност в творчеството и художествената творба е равнозначно на субективизъм. В творбата трябва да се показва „къс от живота“ без каквато и да е намеса на субекта, без каквато и да е измяна и обработка. Идеалът на театралното изкуство, според натуралистите, трябва да бъдат пиесите без каквато и да е драматургична постройка. От актьора се изисква пределна, естественост на играта и речта. Даже диалектът на героя трябва да се спазва. Декорът трябва да е максимално подробен. Самата дума „изкуство“ не се харесва на натуралистите, тъй като в нея са били включени „всевъзможни идеи и необходимост от някаква организация“. Но това е равнозначно на унищожаване на изкуството. По този повод в предговора към пиесата „Кромвел“ В. Юго писа; „Правдата, в изкуството не може да бъде, както мнозина смятат, абсолютна реалност. В действителност нека предположим, че един от тези проповедници на абсолютната природа, такава каквато е тя, гледа която и да е романтична пиеса, например „Сид“. „Как може, ще каже той при първите думи, Сид говори в стихове!... Да се говори в стихове е неестествено!...“ След минута, ако той е последователен, отново ще заяви: „Как така, Сид говори френски? . Естествеността изисква той да говори на своя език, той може да говори само на испански!“ Веднъж тръгнали по този път, продължава Юго, ние не можем, да се спрем... Природата и изкуството — това са две различни неща, иначе едното или другото остава излишно.“ (В. Гюго. Предисловие к „Кромвелю“. Избр. произведения в двух томах. Москва — Ленинград, 1952, т. II, стр. 504.) В. Юго в случая твърде ясно и сполучливо посочва основната грешка на натурализма в театралното изкуство. При истинското, изкуство обработката и оценката са едно от най-важните условия за постигане на правдата в живота. От друга страна, дори самият израз „къс от живота“ е достатъчен, за да покаже, че при натурализма отразяваното явление се откъсва от средата, връзките и развитието. А както е известно, без тях не е възможно да се открият нито неговите причини, нито неговата перспектива. В творбите на истинското изкуство съответствието, между обективното и субективното също предполага показ на живота. Но онова, което не личи в дадено явление такова, каквото е то в живота, придава го обработката, обобщението и талантът на художника. Творбата в този случай изпъква като прозорец на цялата действителност.

Въпреки привидното придържане към фактите натурализмът е явление, което при нашите условия крие много опасности за развитието на изкуството. Много често натурализмът служи за прикритие на чужди и погрешни възгледи за живота. Освен това така нареченото черногледство не е нищо друго освен натурализъм, зад който се крие непознаването на живота или овладелият

художника песимизъм и липса на перспективност. Най-сетне, а това е и най-важното, натурализмът служи за оправдание на откъсването от живота. В тази връзка, струва ни се, особено полезни са мислите, които А. Обретенов изказва в своята книга „Изкуство и съвременност“. Като разглежда състоянието на нашето изобразително изкуство, той пише: „Поради липса на непосредствени наблюдения и преживявания художниците не могат да създадат силни, внушителни, неповторими образи... Виждаме нагледно как изкуството обеднява, как се налага схемата и шаблонът вместо живият, многолик, безкрайно богат живот. Вместо оригинален замисъл се явяват прости илюстрации на събития... Вместо поетично възпроизвеждане на творческия труд се получава илюстрация на даден процес в ТКЗС, в МТС, на строеж и пр. Да си спомним десетките краварки, Димитровград, вършитби и пр. Има правдоподобно изброяване на факти, на лица, на действия. Но рядко се постига действително художествено осмисляне... А това значи, че въпреки изобразяването на реални, истински хора и събития произведението не е реалистично. Това е именно натурализмът.“ (Александър Обретенов. Изкуство и съвременност. Наука и изкуство, 1960 г., стр. 99—100.)

Както и субективизмът, натурализмът нарушава единството и съответството между обективното и субективното в художествения образ. И затова нарушава жизнената правда в изкуството — неговата основа, цел и смисъл на съществуване.

Не са потребни много усилия, за да се разбере, че съгласим ли се с натурализма, ние трябва да отречем цялата действителна история на изкуството, да окачествим като нарушение на жизнената правда всички велики художествени творения на човечеството. Не писмените сведения, а самите творби на древногръцката скулптура показват на археолозите и историците на изкуството коя от тях е създадена от Фидий и коя от Праксител. Не пасивното, съзерцателното описание, а активното и страстно отношение към явленията от живота разкрива жизнената правда в творбите на Шекспир, Леонардо да Винчи, Микеланджело и много други представители на световното изкуство в периода на Възраждането. Изобщо няма велико творение на световното изкуство, в което да не са ярко подчертани; идеите, чувствата и творческата индивидуалност на техните създатели. Следователно въпросът за жизнената правда не зависи от наличието или от отсъствието на субективност в художествената творба. Няма творба без определен минимум на субективност. Решаваща роля в тази насока има характерът на идеите и чувствата, които художникът влага при отразяването на живота, съответствието на тези идеи и чувства с реалното развитие на отразяваните явления. Не само талантът, а и комунистическата идейност на Максим Горки даде възможност на този велик представител на реалистичното изкуство да създава най-пълна, дълбока и

всестранна картина на революционните борби на руския народ. Буржоазната идейност е, която закрива днес жизнената правда от мнозина талантливи художници в капиталистическия свят.

Същото може да се каже и за емоционалната наситеност на художествените творби. При реалистичното изкуство чувствата на художника не са „чиста сфера на лични преживявания“, откъснати от живота и чувствата на милиони хора. Чувствата на художника реалист са породени от стремежа му да открие и осъществи на дело правдата за живота. Поради това чувствата, които художникът влага в своята творба, не само заразяват, но и спомагат за още по-съвършеното разкриване на жизнената правда. Романът на Михаил Шолохов „Разораната целина“ е типичен пример в това отношение. От всяка страница на тая творба лъха любовта на великия художник към положителните герои и омразата му спрямо враговете на руския народ. С каква любов той търпеливо вае образите на Давидов, Нагулнов, дядо Щукар и другите! С какво чувство на омраза той описва поведението на Половцев и Яков Лукич! Но нито в единия, нито в другия случай тези симпатии и антипатии на автора не увреждат на правдивостта на образите. Напротив, те дават живот на героите, разкриват всестранно облика на строителите на новото общество. Шолохов в интерес на жизнената правда даже намира за необходимо да изрази открито, по необичаен за романа начин своите чувства на любов към Давидов и Нагулнов. В края на книгата художникът пише: „... И ето, донските славеи опяха скъпите за сърцето ми Давидов и Нагулнов, оплака ги тихо узряващата пшеница, отзвъня им по камъните безименната рекичка, която протича някъде откъм горния край на Гремячий дол... Това е всичко!“ Този епилог, тази лична намеса на автора в действието подчертава още по-силно величието на подвига, извършен от двамата герои, трагизма на епохата и мъките, в които се е родил новият живот на руската земя.

Идейността и чувството на автора тук са едно цяло. И, разбира се, напълно естествено. Чувствата са реакция на личността към дадено явление. Поради това няма и не може да има някакво противоречие между идеите, изразяващи жизнената правда, и чувствата, които ги съпътстват. Изобщо всички елементи на субективност в творческия процес при реалистичното изкуство са в пълно съответствие с отразявания обект. Само при реализма субектът най-пълно проявява себе си чрез обекта. Само при реалистичните творби обектът намира най-правдив израз чрез субекта.

Разбира се, историята на изкуството показва, че художествената правда не е монопол само на реалистичните школи в изкуството. В общото развитие на изкуството имат принос и редица други течения като импресионизма, романтизма и т. н. Възвеличаването на „импресията“ (впечатлението) от страна на импресионистите в своето последователно развитие не можеше да не даде

отрицателни резултати за живописиста. Раздувайки ролята на „личното виждане“, съвременните последователи на импресионизма унищожиха и последните остатъци от реалистичността в изкуството. „Така виждам“ — девизът на някои от ранните импресионисти днес звучи като оправдания за най-безразсъдно и антихудожествено отношение към обективния източник, основата и съдържанието на изкуството — живота. Обаче ранният импресионизъм (живописиста) беше прогресивна реакция на академизма и романтизма, които сковаваха художника към определена тематика и канони. Разширяването на тематиката и стремежът за точно изобразяване на избрания обект, от страна на импресионистите според господстващите тогава възгледи беше ерес, но в действителност това беше крупна крачка в развитието на живописиста.

Различните форми на реализма също се различават по степента на жизнената правда. В много от творбите на реалистичното изкуство могат да се открият елементи на субективистичност или натуралистичност. Това зависи от таланта, възгледите и творческата индивидуалност на художника реалист, но при всички случаи от историческите условия, при които е творил. Холандската живопис например беше една от типичните форми на реализма в епохата на възходящия капитализъм. Обаче този реализъм беше, по сполучливия израз на Луначарски, статичен реализъм. Самодоволният буржоа изискваше точност и максимално сходство на образа с модела. Той изискваше от художника да го изобразява такъв, какъвто е — щастлив, самодоволен, с интереси само в настоящето, без всякакви изменения. Опитът на Рембранд да вникне в същността на буржоата не само като индивид, но и като представител на определена историческа класа е предизвикал истинска буря от негодувания. Ограничена от историческите условия, тази форма на реализма в живописиста в много отношения остана сродна с натурализма.

Подобен пример, но в обратна посока, виждаме в творчеството на Достоевски. Неговите творби, макар и с обща реалистична насока, са изпъстрени твърде много със субективистични настроения и възгледи. Както изтъква М. Горки, в някои от саите творби, например в „Записки в подземиеето“. Достоевски стана даже глашатай на „крайно нравствено разложение“.

Критическият реализъм в литературата достигна най-високото стъпало на реалистичното изкуство в миналото. Но и в този реализъм не липсват примеси на идеи и чувства, откъснати от живота и противоречащи на жизнената правда. Действителна, последователна критика на буржоазното общество можеше да се осъществи само от класовата и идейната позиция на пролетариата. Към представителите на работническата класа, към трудещите се обаче критическите реалисти проявяваха в най-добрия случай демократичен хуманизъм.

Истинските условия за най-пълно разкриване на жизнената правда се появили в епохата на пролетарските революции, и особено с появата на социализма. Ето защо и най-високата степен от развитието на реализма виждаме в социалистическия реализъм. Но и социалистическият реализъм не стои на едно място в своето развитие. Животът непрестанно се развива. Следователно трябва да се развива, усъвършенства и неговото художествено отражение. Всичко това показва, че оценката на едно или друго творчество трябва да се извършва само върху подробен конкретно исторически анализ. Пъстрият и противоречив ход на развитие на изкуството не търпи готови схеми и опростяване. Освен това историята показва, че пълното отсъствие на субективното или обективното в естетическия образ е несъвместимо с изкуството. Затова в оценката на една или друга историческа форма на изкуството основният критерий си остава степента на жизнената правда, въплътена в художествената творба. Правдивото, отражение на реалната действителност е общият критерий в изкуството за всички етапи от неговото развитие. То произтича от неговата същност като отражение на действителността.

Изниква обаче въпрос: щом като художникът по силата на еамата същност на изкуството е призван да поднася на обществото в художествена форма правдата за живота, как е възможно съществуването, а в известни случаи и обществената подкрепа на различните субективистични и крайно натуралистични форми на изкуството, които изопачават тази правда? С други думи, защо в едни исторически епохи художникът е поощряван в стремежа си да разкрива жизнената правда в своето творчество, а в други — обратно — обществото или определени групи от него са го тласкали към нейното изопачаване?

Съзнанието, индивидуално или обществено, е отражение на материалната действителност, възниква и се развива, върху основата, изискванията и развитието на обществено-историческата практика на хората. Всички форми на духовно усвояване и отношение към действителността в крайна сметка имат за цел практиката. Затова основната тенденция в развитието на съзнанието е стремежът към опознаване и обяснение на света. Даже и тогава, когато човекът не е имал възможност да достигне до научни и проверени от практиката знания за едно или друго явление от живота, той се е стремил към някакво обяснение, та дори и фантастично. Затова пряко или косвено всяка духовна проява на човека е насочена към обяснението на живота и неговите условия. Това изисква практиката, изисква го стремежът на хората непрекъснато да разширяват господството си над природата, да увеличават своите блага. Поради това всеки успех на човешката мисъл в тази насока по своята същност е дълбоко хуманистична проява. Стремежът към опознаване и

обяснение на света винаги е бил и си остава един от най-съществените показатели на уважение и грижа към човешкото благо.

И въпреки това историята показва, че този естествен хуманистичен стремеж е срещал не само обективни пречки, но и активната съпротива на много социални групи и обществени институти. В някои епохи на миналото съпротивата на тези групи и институти е била толкова голяма, че дори борбата за развитието на естествознанието е била съпроводена от хиляди човешки жертви. В епохата на феодализма в Европа католическата църква е достигнала такива „успехи“ в тази насока, че е основание историците разглеждат феодализма като тъмна нощ в историята на човешката мисъл, а неговия край в духовно отношение — възраждане. Особено силна съпротива е срещал стремежът на хората да открият и обяснят законите на обществения живот и неговото развитие. Жертвите, които човечеството е дало в осъществяването на този свой стремеж, са неизброими.

Пита се кое е карало едни или други обществени слоеве и институти да се съпротивляват на духовния прогрес, да се страхуват от правдата за живота?

Отговора на този въпрос ни дава марксистко-ленинското учение за класите и класовото деление на обществото и произтичащите от него различия в интересите на отделните класи. Когато интересите на една класа съвпадат с обществените закони на общественото развитие, тя не само че не се страхува от истината за действителността, но, напротив, стреми се към нея. Истината, правдата за живота в този случай е необходимост, едно от условията за осъществяването на нейните класови стремежи. Обратно, страхът от живота и процесите, които стават в него, е пораздал страх и от истината за живолга. Близък исторически пример в това отношение е съдбата на буржоазната класа. Както е известно, буржоазията се утвърди като господстваща класа по силата на обективните закони на общественото развитие. В своята борба против феодалната аристокрация тя беше прогресивна класа, чиито интереси съвпадаха с интересите на обществото в тогавашната епоха. Поради това буржоазията нямаше защо да се плаши от знанието на истината за реалната действителност. Напротив, истината вдъхваше увереност и сили в нейната борба. Интелектуалците на буржоазията с небивал устрем се нахвърлиха срещу феодалната закостенялост и църковната догматика, която бе сковала всички области на духовния живот. Обусловеният от обществените потребности стремеж към знания за природата постави началото на небивал дотогава разцвет на науката. По думите на Фр, Енгелс това беше епоха на велики преобразования и в областта на духовния живот, „най-великия прогресивен преврат“ в живота на човечеството. Този преврат беше продиктуван от нуждите на общественото развитие и съответстваше на интересите на цялото общество. Поради това не само научните постижения по онова време, но и възгледите за

общественото устройство на прогресивните идеолози на буржоазията бяха израз на висок хуманизъм. Ярък израз на това единство на стремеж към жизнената правда и любовта към човека е най-хуманистичното, и в същото време най-реалистичното от всички дотогавашни исторически форми на изкуството — изкуството на Възраждането. Една от най-забележителните черти на изкуството в епохата на Възраждането, която определи и неговите успехи, е неразривната връзка между правдата за живота и уважението към човешката личност. Леонардо да Винчи, Шекспир и много други представители на изкуството от епохата на зараждащото се и разширяващото се буржоазно общество са прекрасен пример за това.

Реализмът и хуманизмът в буржоазното изкуство бяха най-красивото цвете в историята на художествената практика на човечеството. Но животът на това цвете беше твърде краткотраен. Победата на капитализма, както е известно, не отстрани, а само видоизмени недъзите, от които страдеше човечеството в предишните експлоататорски епохи. По силата на собствените си закони капитализмът все повече и повече се превръщаше в пречка за обществения прогрес. Измени се вследствие на това коренно и обществената родя на буржоазията. От прогресивна класа тя се превърна в социална група, чиито интереси решително противоречат на общественото развитие. Още повече се усилиха тези черти на буржоазията в епохата на империализма. Епохата на империализма се превърна в старческо, предсмъртно съществуване на буржоазната класа. Жизнената сила на човечеството започна да плаши буржоазията. Започна да я плаши и художествената правда. И в тази насока съвременното буржоазно изкуство достигна до такива крайности, до които не е достигал и най-големият противник на хуманизма и реализма в цялата история на човечеството.

Аналогично е отношението към художествената правда и на другите предшестваша буржоазията експлоататорски класи — феодалната аристокрация, робовладелците, та дори и на родовата аристокрация в древността.

Съвсем друго отношение имат към правдата в изкуството експлоатираните класи. В цялата история на човечеството трудещите се маси непрекъснато са търсили причините за бедствията, несправедливостта и експлоатацията. Понякога те са успявали да ги открият, много често са били заблуждавани, но винаги стремежът към истината за живота е съпътствал всички идеи, мисли и чувства на народа. Народното творчество затова е неизчерпаем източник за развитието на изкуството, защото в него е въплътен вечният стремеж на народа към правдата. Самото име „фолклор“ (народна мъдрост) е указание за това. Интересите на народните маси са неразривно свързани с правдата. Именно затова и правдивото отразяване на живота е най-

същественият признак на народността в изкуството. Правдата и хуманизмът винаги са вървели ръка за ръка в художественото развитие на Човечеството.

Друг е, разбира се, въпросът за възможностите, които историческото развитие е създавало за правдивото отразяване на живота. Идеите на която и да е класа или социална група са отражение на реалните условия на живот в обществото. От тези условия зависи преди всичко и възможността да се осъзнаят закономерностите и причините на едни или други явления от действителността. Робите се обърнаха към небето именно затова, защото в условията на робовладелческото общество, още не бяха направили материалните предпоставки за неговото изменение.. Същото се отнася и за работническата класа в началния период от развитието на капитализма. Работниците чуха машините, защото не виждаха в живота други средства за успешна борба с експлоататорите. Но когато направили материалните условия за действителна класова борба с капитализма, в съзнанието на работническата класа започна да навлиза науката. Самата борба на работническата класа против капитализма; за социалистическото преобразование на обществото насочи нейните мисли към научното опознаване на обществото. За пръв път в историята идеологията на една класа съвпадна изцяло с обективната истина. Затова лесно обяснимо е защо тъкмо социалистическото изкуство отразява най-пълно, най-вярно и най-правдиво живота. А заедно с това социалистическото изкуство и най-пълно и вярно изразява народните интереси.

Всичко изложено досега показва, че призивът на партията за дълбоко правдиво отразяване на живота в изкуството не е нещо случайно. В това отношение партията изхожда от законите на самото изкуство и неговите съвременни, постижения. Както беше посочено, службата на народа не е само чест, а висше задължение на художника, което му предявява самото изкуство. Но този свой обществен дълг художникът може да изпълнява успешно само тогава, когато отразява не своите субективистични преживявания, а живота. Защото не е възможно да се стремиш към масовия читател, зрител или слушател и в същото време да отразяваш в художествените творби чужди на обществените интереси явления. Правдивото отразяване на обществените интереси явления най-добре свързва художника с народа. Обратно, откъсването от живота като обект на отражение в художествените творби и затварянето само в своя субективен свят е равнозначно на откъсване от обществото като главен „консуматор“ на резултатите на художественото творчество. Тази истина партията подчертава във всички свои документи по въпросите на изкуството. „Развитието на литературата и изкуството — казва др. Т. Живков — сочат недвусмислено, че не е възможно да се създаде значително произведение на изкуството, ако не се отразява в него като в бистър кладенец животът и борбата на народа. Затова сега повече от друг път е необходимо

писателите, композиторите, художниците, киноработниците и театралните дейци. да разширят и укрепят връзките си с нашия нов, социалистически живот с новите трудови хора, да направят тези връзки трайни, системни и дълбоки, да вникнат в мислите и копнежите на народа, да живеят постоянно с тях." (Отчетен доклад на ЦК на БКП пред VII конгрес на партията. Партията и литературата, 1961 г., стр. 151.)

Като призовава художниците към най-тясна връзка с живота на народа, партията сочи в същото време и най-верния път за развитието и разцвета на изкуството. Този призив не е нещо временно в художественото развитие на нашата страна, а жизнена необходимост за изкуството, която произтича от неговата същност като обществено явление.

ИНДИВИДУАЛИЗМЪТ - ВРАГ НА ИЗКУСТВОТО

Истината, която се съдържа в това заглавие, би могла да се изведе и по логически път от направените изводи. Щом като изкуството е обществено явление и поради това художественото творчество е насочено към задоволяването на определени потребности на обществото, ясно е, че всяка проява на индивидуализма е вредна преди всичко за самото изкуство. Обаче съвременните прояви на индивидуализма и разложителното му влияние върху изкуството изискват по-конкретно изясняване на този въпрос. Насаждан непрекъснато от буржоазната пропаганда, от буржоазната естетика и от самите буржоазни обществени отношения, днес индивидуализмът представлява голяма опасност за правилното развитие на изкуството. В съвременното капиталистическо общество индивидуализмът не е само нравствен принцип, но и основа на цялата буржоазна идеология. В най-общ смисъл понятието индивидуализъм обхваща всички прояви, постъпки и дейности, които противоречат на интересите на обществото или колектива. Като принцип на поведение на индивида в обществото и като идеология индивидуализмът е възникнал върху основата на определени икономически условия, тези, с които е свързана появата и съществуването на частната собственост. Именно затова първите негови прояви намираме в робовладелческото общество, в което икономическите условия на живот за пръв път разделят и противопоставят хората едни на други. Появата на частната собственост и експлоатацията на човек от човека премахват отношенията на равенство и взаимна защита, които примитивните условия в първобитното общество са наложили. Една огромна част от хората — робите, са били превърнати в средство за осигуряване благоденствието на робовладелците. С развитието на робовладелческото общество започват да се противопоставят едни на други и различните слоеве от свободното население. В резултат на това в зрялото развитие на робовладелческата обществено-икономическа формация, както казва и старата римска поговорка, човек за

човека става вълк.

Подобни взаимоотношения между хората установява и феодалният начин на производство. Най-развита и в същото време най-всеобхватна форма обаче индивидуализмът получава в условията на капитализма. Капиталистическите производствени отношения внедряват индивидуализма не само сред господстващите класи, но и сред огромна част от населението. И това е така, защото тъкмо в буржоазното общество частната собственост с всички отрицателни и разлагащи личността последици достигна най-пълно развитие и разпространение. Капиталистическата частна собственост е, която, според сполучливия израз на великия френски социалист утопист Фурие, поражда желание у архитекта пожарът да опустоши половината от града, съдията да смята за желателно засилването на престъпността, лекаря нетърпеливо да очаква увеличаването на боледуващите, а стъкларя — градушката да изпочупи стъклата на целия град. В капиталистическия свят по силата на икономическите условия пренебрегването на интересите на обществото от страна на индивида става основен принцип на поведение за индивида. Така наречената „лична инициатива“, толкова много възхвалявана днес от буржоазните идеолози, не е нищо друго освен прикрита и деликатна форма на индивидуалистическите принципи на поведение в обществото. В определени исторически условия индивидуалистичната идеология е играла и положителна роля, тъй като е защищавала правото на личността и е спомагала за развитието на индивидуалните стремежи и способности. Но още в своето зараждане индивидуализмът е представлявал отчуждение на индивида от естествената му среда на съществуване — обществото. А в условията на империализма, при които буржоазията окончателно застана против интересите на обществото, индивидуализмът се превърна в принцип на поведение не само на отделния индивид, но и на цялата буржоазна класа, т. е. прие облик на класов индивидуализъм. Поради това буржоазните идеолози днес не само оправдават съществуването на индивидуализма, но започнаха активно да го внедряват в съзнанието на хората. Ако в периода на зараждащото се капиталистическо общество и в неговия разцвет буржоазните идеолози създаваха теории, с които оправдаваха индивидуалистическите отношения между хората, то днес, в условията на империализма, те го представят като основа на човешката същност и обществото Робинзонадите от 17 и 18 в. Бяха сменени от Спенсеровата теория за живота като война на всеки, срещу всички. От своя страна тя отстъпи мястото на малтусианството, на философията на Ницше и други подобни учения, които защищават реакционната и противочовешка политика на империалистическата буржоазия. Изобщо индивидуализмът днес е проникнал във всички области на буржоазната идеология, стана синоним, основно съдържание, на цялата духовна дейност на реакционните класи. Като

вътрешно течение на цялата буржоазна идеология индивидуализмът е едно от най-важните средства на буржоазията в борбата срещу идеите на научния комунизъм.

Особено реакционна роля играе индивидуализмът в наши дни, когато светът се намира във великата епоха на преход от капитализма към социализма. Стремехът да се заразят духовете на трудещите се маси и интелигенцията с индивидуализма, както и опитите да се внедри той сред социалистическата интелигенция от глашатаята на буржоазията — съвременните ревизионисти, не е нищо друго освен един от многобройните отчаяни опити на буржоазията да забави този преход.

Такава цел преследва буржоазията днес и с внедряването на индивидуализма в художествената практика. Но като разпространява и поощрява индивидуализма сред художниците, буржоазията разрушава изкуството.

Естественият и непосредствен резултат от влиянието на индивидуалистичната буржоазна идеология в изкуството е субективизмът във всичките му форми. И това е логично. Бягството от живота, пренебрегването на реалния свят като основа и източник на изкуството е свързано винаги с пренебрежението и неуважението на публиката като „консуматор“ на художествените творби. Първата крачка на всеки субективист в художествената практика е притъпяване на чувството на отговорност пред онези, за които се твори. Затова субективизмът с право може да се определи като индивидуализъм, проявен в самата, сърцевина на творческия процес — в отношението на художника към живота.

Една от най-разпространените форми на субективизма в съвременното буржоазно изкуство е пренебрегването на обществено-значимата тема. При избора на обекта художникът индивидуалист се ограничава с онези явления и проблеми, които, съответствуват на неговия субективистичен духовен мир. Обществено значимите явления, засягащи интересите на широките обществени слоеве, или отсъстват от творбите на художника индивидуалист, или получават такова субективистично тълкование, че губят всякаква положителна стойност за обществото. В името на мнима, правдивост в отразяването на живота съвременното буржоазно изкуство поднася на публиката най-отрицателните прояви иа хората. Убийствата, еротичните прояви и много други патологични състояния са превърнати в централни теми на буржоазното изкуство в много капиталистически страни. Разбира се, в името на борбата срещу порочните явления в живота може и трябва да се отразява художествено и отрицателното. Но истинският художник отразява отрицателното, за да изтъкне положителното. Той изобразява отрицателни герои, но ги изобразява така, че превръща в положителен герой възприемащия, публиката. Оценката на отразяваните

явления, правдивият им показ разкрива пред публиката причините на тяхното съществуване. Такъв е например „Просяшки роман“ на Бертолд Брехт, в който вярната картина на определени отрицателни страни на живота в капиталистическия свят е съчетана с най-остра критика, на причините, които са ги породили. Не е такава обаче положението в съвременното буржоазно изкуство. Непрекъснатото разпространение на творби, които показват уродливото в живота на буржоазното общество, има за цел да породи в широката публика неверие към човека, да разруши залегналите в природата на хората като обществени същества чувства на взаимно доверие и взаимно уважение. А доколкото художниците субективисти все пак понякога са принуждавани да отразяват обществено значими явления, те им дават такова тълкование, че изопачават коренно реалната действителност. Примерите в това отношение са много и разнообразни. Изопачават се исторически събития и личности. Изопачават се съвременните явления и чертите на буржоазното общество. Трагичното в живота приема комична форма, положителното се превръща в отрицателно, а отрицателното в добродетел и т. н. Изобщо в тази насока буржоазните художници днес напълно потвърждават поговорката, че истината е една, само лъжите са многобройни. От могъщ фактор за нравствено и естетическо усъвършенстване на човека изкуството по такъв начин се превръща в средство за духовно разложение. А това неизбежно води до неговото разрушаване. Дехуманизацията, изразена в подбора и тълкуването, на сюжета и темата, лишава творчеството от неговата естествена социална основа. И ако все пак някои от „творбите“ на художниците субективисти имат популярност сред широка публика, това се дължи или на модни и нездравни увлечения, или на рекламата. Книгата на английския писател Лоуренс „Любовникът на леди Чатърлей“, в която се описват половите приключения на една английска леди, е издадена над триста пъти, т. е. претърпяла е повече издания, отколкото творбите на много английски класици в литературата. Но успехите от такъв характер говорят не за сила, а за слабост на съвременното буржоазно изкуство. Като се откъсват от действителните нужди и възжеланията на широките обществени слоеве, художниците субективно сами стават врагове на изкуството. Не случайно в САЩ под влиянието на нездравите вкусове театралното изкуство взема все-повече и повече облик на естрада. Театърът арена е показателен в това отношение.

Особено благоприятна област за проявите на буржоазната индивидуалистична идеология е отношението на художника към живота, към обективната основа на изкуството. Диапазонът на идеологическото влияние на буржоазията тук се простира от субективистичното тълкование на жизнените факти до пълното отричане на каквото и да е предметно съдържание на изкуството. Под влиянието на съвременната буржоазна идеология много

художници напуснаха областта на изкуството и навлязоха в чужда на обществото и самата художествена практика област на несъзнателното, тайнственото, мистичното. Символизмът в театралното изкуство например си поставя за цел да поражда у зрителя ирационални усещания и възприятия. Ако се съди по изказванията на един от изтъкнатите символисти в театралното изкуство — Пол Клодел, драмата трябва да се откаже от разглеждането на злободневните въпроси и да се посвети изключително на изразяването на „вечните истини“: Казимир Едшмид — немски експресионист в театъра, заявява, че експресионистът „вярва“ само в създадената от него действителност. За немския литературен експресионизъм (Хофман и др.) най-същественният момент на съществуващото е нощта. Тя е, според експресионистите, моментът, „в който отпада воалът на видимостта и в който ние се приобщаваме към вечното“. Нощта премахва противоречията на реалния свят. В нея човек излизал от човешкото и се превръщал в привилегировано същество, навлизал в един космически свят, в който всичко е възможно. Това възвеличаване на нощта от експресионистите, своеобразен, но не напълно оригинален начин за бягство от реалния свят, е характерно и за съвременния сюрреализъм в литературата.

Същият смисъл има експресионизмът и в киноизкуството. Като течение в киното, експресионизмът за пръв път се появи в немското киноизкуство: от периода 1917—1920 година. Неговото влияние обаче продължава и днес. И не само върху западногерманското кино, но и върху киното в много други европейски и неевропейски капиталистически страни. Същността на експресионизма в киноизкуството е същата, както и на експресионизма в литературата. Според експресионистите, в киното основната задача на художника е да освободи себе си и публиката от „лъжливата“ реалност, от тиранията на обективното, и да се устреми към вечното. Изкуството има за задача да трансформира „материалните обекти в емоционални елементи“ или, обратно, да изразява „структурата на душата“ в пространствени форми“. Главното за изкуството не е обективният свят, а субективистичните преживявания на художника. Всичко се свежда до субективното виждане на художника. Човекът е, който създава реалността. Свързан тясно с фройдизма и екзистенциалистичната философия, експресионизмът в киното разглежда реалната действителност само като външен израз на емоционалното състояние на художника. Филмът „Пражкия студент“, в който героят, подобно на Уайлдовия Дориан Грей, вижда своя истински лик в огледалото, е конкретно приложение на това разбиране. Сюрреализмът е още по-краен израз на бягство от реалния живот, като основа и източник на художественото творчество. За сюрреалистите киното няма нужда от реалния свят. Само по себе си то е реалност. Затова всичко е възможно и позволено на художника. Сюрреализмът, както и всички подобни субективистични течения в

съвременното буржоазно изкуство, води до откъсване на творчеството от неговата основа и по такъв начин го подхвърля на най-голям произвол и опустошение. В природата на изопачението е да се стига до крайност. Така е и в съвременното буржоазно изкуство. В своите субективистични увлечения някои художници стигнаха до пълно отричане на обективното съдържание в изкуството. За много от тях реалната действителност не е даже и повод за изразяване на техните мисли. Ярък израз на тая насока са чистата музика и абстракционизмът в живописата и скулптурата. „Аз, разглеждам музиката — пише Игор Стравински, един от най-изтъкнатите съвременни представители на чистата музика — като неспособна да изразява каквото и да било: нито чувства, нито психологически състояния, нито каквото и да било природно явление.“ (А. Goléa. *Esthétique de la musique contemporaine*. PUF, 1957, p. 26) И наистина в повечето от „творбите“ на Стравински и неговите съмишленици няма нищо друго, освен просто и несвързано съчетаване на звуци и шум, в което липсва не само обективно съдържание, но и каквато и да е субективност.

А какво яредставлява абстракционизмът в живописата и скулптурата?

Всеки творчески процес като духовна дейност представлява определено отношение на художника към реалната действителност. Даже и крайните субективисти в изкуството взимат, макар и като обект на отрицание, реалната действителност като изходен пункт на своето творчество. И това е така, защото целта на всяко художествено творчество е създаването на един или друг образ на действителността. От това, доколко създаденият образ съответствува, на действителността, доколко художникът в зависимост от своя талант е успял да създаде правдив образ на отразяването, зависи не само обществената значимост на творчеството, но и неговите художествени достойнства. С други думи, целта на художественото творчество е художествената правда, художествената истина. В това отношение изкуството не се различава по същество от науката, а дори и от някои други форми на общественото съзнание. Отличието му от науката се състои в своеобразния процес, в който се постига истината и специфичната форма на нейното въплъщение. Известно е, че целта на всяко научно познание е проникването в същността на обекта. Както казва Маркс: крайният пункт на всеки познавателен процес е конкретната идея, т. е. идеята за предмета: като единство от същност и явления. Пътят на познанието започва от възприятието, преминава през абстракцията и отново се връща към идеята за обекта, но вече не само като възприятие, но и като идея за неговата същност. Конкретната идея — резултат от научното познание, се различава от първоначалното възприятие по това, че е плод не само на непосредственото сетивно възприятие, но и на логически операции.

Какъв е процесът на формиране на истината при изкуството?

И тук, както и при научното познание, художникът тръгва от

непосредственото съзерцание. И тук, в една или друга степен, участва абстрактното мислене, има моменти на абстрахиране от несъщественото, обработка и съпоставяне на сетивния материал и т. н. Обаче обобщението при художественото познание се извършва още в самото начало на познавателния процес и не представлява никакъв особен етап на творчеството. Обобщението при изкуството се осъществява едновременно с индивидуализацията. Затова и художествената истина е идея, която има образен характер. Разбира се, и при научното познание мъчно би могло да се отделят една от друга сетивната и логическата степен. Най-често обобщаването при научното познание започва при непосредственото съзерцание. Но докато при научното познание абстрахирането е все пак отделен етап, в който мисленето за известен момент, и в известно отношение напуска конкретното многообразие на познавания обект, при изкуството то е органично вплетено във всички моменти на творческия процес — от избирането на модела, до последния акт на творчеството. Тук абстракцията не означава откъсване от конкретните белези на предмета или пък пренебрегване на конкретното многообразие на отразяваното явление. Художникът синтезира най-същественото в индивидуален, конкретен образ. Затова и самият процес на обобщението е неразривно свързан с конкретните белези на отразяваното явление, не може да се осъществява, щом като се изпусне от ползрението предметът на отражението. Но макар и тясно свързано с фактическия материал, абстрахирането е необходим и постоянен елемент на художественото творчество. Нещо повече, няма и не може да има истинско изкуство, в което да не се прилага в една или друга степен .процесът на абстрахиране.

Но щом като това е така, какво представлява абстракционизмът като художествен процес? Както се вижда и от названието, според абстракционизма, целта на художественото творчество е абстракцията. За абстракционистите темата, сюжетът сами по себе си не представляват никаква стойност за изкуството. Те са само повод за осъществяване на максимално възможна степен на обобщение. Обобщението, по-скоро абстрахирането от конкретните белези на предмета и явлението, е превърнато в самостоятелна величина и единствен критерий на художественост. Най-големи шедьоври, според абстракционистите, са онези творби, в които е постигната крайната граница на абстрактност. Не случайно „Белият квадрат“ на абстракциониста Малевич и днес се разглежда от тях като едно от най-големите постижения на изкуството. В тази „творба“ Малевич бил достигнал най-голяма степен на обобщение на реалния свят.

Даже и от тази кратка характеристика на абстракционизма като метод на художествено творчество може да се разбере, че като абсолютизират процеса на обобщението абстракционистите лишават изкуството от всякаква обективна основа, а самото обобщение превръщат в празна фраза. Защото обобщението,

взето само. по себе си, не може да бъде друго освен освобождаване от предметното съдържание на мисловната дейност и създаване на някаква умозрителна конструкция. Затова и при абстракционизма няма никакви образи. За него изразът „безобразно изкуство“ може да се приложи във всякакъв смисъл. Една синя точка, поставена върху белия грунд на платното, означавала трагичност. Черно-бели геометрични петна — пиано и т. н. Даже и тогава, когато художникът абстракционист стигне по умозрителен, път до реално общото, той не може да създаде образ, тъй като пренебрегва индивидуализацията. Общо – цел на абстракцията — не съществува само по себе си и извън конкретното индивидуалното. Самостоятелно, извън конкретното, общото може да съществува само в мисленето. Абстракционистите обаче си поставят за цел да онагледят тъкмо това неонагледимо общо. Абстракционистите по такъв начин спират по средата на пътя. Те не са в състояние да отразяват цялото явление въпреки претенциите им за все-обхватност в отражението. В предмета общото е само част от неговите качества и свойства. Но абстракционистите отъждествяват общото с цялото и по такъв начин обезличават образите в художествените творби.

От друга страна, поради това, че обобщението не се контролира от обекта, то става обобщение без обобщаване, т. е. самият художествен процес се превръща в празна, безсъдържателна умозрителна операция.

Поради абсолютизирането на абстракцията в езика на абстрактното изкуство настъпва схематизация, обединяване и шаблон. Богатството на живота изисква богатство и на изразните средства. Езикът на изкуството трябва да притежава най-голямо разнообразие, защото то има работа с конкретното многообразие на живота. Освен това знае се, че изкуството не само показва, но и казва, т. е. изразява мислите и чувствата на народа, който са също така разнообразни и пъстри, чкакто и явленията от живота, които ги пораждат. Богатството на живота непрекъснато нюансира духовния мир на художника. А тази нюансировка, това богатство от идеи, мисли и чувства не може да се изрази с, геометрични правила или физически схеми. Оттук именно и впечатлението за студенина и отчужденост в творбите на абстрактното изкуство. Наистина, някои от абстракционистите успяха да създадат много силни изразни средства. Но по начало изразните средства се превръщат от абстракционистите в самоцел и затова се лишават от каквато и да е стойност за изкуството. Мярата на абстракцията зависи не само от субекта и не преди всичко от субекта, а от обекта на отражението, от реалния свят, от онова, което подлежи на обобщение. Реалният свят не само доставя материал на абстракцията. Той определя и границите на нейното приложение. Преминат ли се тези граници, няма вече образ, няма изкуство. Абстракционистите обаче в името на свободната изява и творческата роля на субекта прекрочват тези

граница. Поради това в своето пълно развитие абстракционизмът е най-радикалното отричане на реалната действителност като предмет на изкуството. За художниците абстракционисти не може да съществува друг „предмет“ на изкуството освен чистият дух. В основата на абстрактното изкуство следователно лежи идеалистическият мироглед с неговите реакционни корени и последици. Впрочем това признават и самите абстракционисти. „Духът определя материята, а не обратно“, заявява Кандински. (В. Н. Прокофиев. Абстракционизм и его историческая „миссия“, В сб. Против ревизионизма в искусстве и искусствознании. М., 1959 г., стр: 127.) „Формите на материалния свят произлизат от интуитивната енергия, която преодолява безкрайността“ — добавя един от най-изтъкнатите абстракционисти — Ма-левич. (Пак там.) „Всичко — продължава той, — което ние наричаме природа, представлява чисто творение на фантазията.“ (Пак там стр. 129.) „Абстрактното изкуство — пише френският абстракционист Шнайдер — това е състояние на пълно освобождаване от всякакво външно въздействие.“ (Пак там, стр. 131.) Към това не може нищо да се добави. Като изчистват от жизнения опит вътрешния мир на човека, художниците абстракционисти, свеждат изкуството до нулева величина. Абстракционизмът издига върху пиедестала на художественото творчество. несъзнателните прояви на хората, „психическия автоматизъм“, инстинктивните движения и неуравновесените състояния на нервната система. Тези прояви, според абстракционистите, най-дълбоко и най-непосредствено изразявали човешката същност. Пътят на всеки субективизъм е показан от абстракционизма най-добре. Всеки субективизъм, в каквато и да е форма, има в основата си бягството от действителността, безпредметност в изкуството. Примерът с абстракционизма в буржоазната живопис и скулптура ясно показва това.

Както изтъква съветският автор Прокофиев, като изкуство абстракционизмът не е нищо, но като средство за разлагане на художниците и масите — много нещо. Той приучава художника да счита естественото за абсурд, хаоса за хармония, а долните инстинкти и болнавите емоции за същност на човека. Никак не е чудно поради това, че в капиталистическия свят твърде често се уреждат изложби на творби, създадени от психично болни хора. За една от тези изложби, организирана от психиатричния център „Св. Ана“ в Париж, френският публицист М. Рагон пише, че много критици открили в работите на лудите нови възможности в развитието на изкуството. „След 100 години интелектуализъм — казва той — ние отново възхождаме към инстинктивното, при-ветствайки по пътя и... лудите.“ (В. Н. Прокофиев. Абстракционизм и его историческая миссия. В сб. Против ревизионизма в искусствге и искусствознании. М., 1959 г., стр. 135.)

Тези и много други примери от съвременното буржоазно изкуство

подтвърждават най-добре разложителното влияние на буржоазната идеология върху художниците.

Разложението на духа — резултат от влиянието на съвременната буржоазия, разрушава и самото изкуство. Буржоазната индивидуалистична идеология води неизбежно до субективизъм, а той до разрушаване на художествения образ — основната клетка на всяко изкуство.

Упадъчното влияние на буржоазната, идеология обаче не засяга само съдържанието на изкуството. Чрез съдържанието то се разпростира и върху формата, върху езика на изкуството. Състоянието на буржоазното изкуство по недвусмислен, начин показва, че субективизмът, т. е. отричането на жизнената правда и разрушаването на художествения образ винаги и неизбежно води до разрушаването на формата в изкуството. И това е напълно закономерно. При липса на предметно съдържание на художника не остава нищо друго, освен да проявява своя талант и оригиналност само в областта на изразните средства. Поради това субективизмът в изкуството неизбежно ражда формализъм. Пренебрегнал реалната действителност — единствения източник на изкуството, художникът субективист започва да търси материал за творчеството в себе си. Но субективизмът го е опустошил. В такъв случай остават само изразните средства, наследени от миналото, които той започва да разглежда като самоцелни неща. Формалистите в поезията например възвеличават музиката на стиха. Но без смислово съдържание няма и не може да съществува поетична музика. Онзи, който знае буквите, но не познава съдържанието на думите, не е в състояние да чуе и музиката на езика. Така е и с езика на живописца, на киното и всички останали изкуства. Няма и не може да има изразно средство, без да има нещо, което да се изразява. Самите изразни средства са се появили като необходимост за изразяване на някакво съдържание. Когато отсъства съдържанието, изразните средства престават да съществуват, също така както и думата престава да е средство за общуване, ако не носи в себе си някаква мисъл. Поради това формализмът по същество, не възвеличава, а разрушава формата. В живописца той доведе до разрушаването на рисунъка — скелетът на всяка живописна творба. Формализмът доведе и до разрушаване на колорита, на композицията, на пластичността и на много други съществени елементи на формата в изобразителните изкуства. В това отношение днес има такива крайности, които изобщо не могат да се нарекат творчество. В т. н. „информализъм“ в живописца ние виждаме пълно безразличие, даже и към цветовете. „Да се обича тестото от бои заради самото него, да не се превръща боята в цвят“ — такива са принципите на това течение в буржоазната живопис, В тази насока показателни са също така и признанията на Малевич, според когото живописца отдавна е изживяна, а самият художник, е предразсъдък на миналото. Мнозина от съвременните абстракционисти

провеждат на дело призива, който на времето отправи към писателите декадентът Маларме: „Да се отстъпи инициативата на думите!“ Следвайки този призив, художниците, според френския абстракционист Атлан, трябва „да отстъпят инициативата на формата, цветовете и светлината, без да изхождат от каквото и да е предварително установен сюжет.“ (В. Н. Прокофиев. Абстракционизм и его историческая миссия. В сб. Против ревизионизма искусство и искусство-внешняя. М., 1959 г. стр. 139.)

В театралното изкуство особено разлагащо действие върху формата оказва експресионизмът. Експресионизмът разрушава драматургичната цялост на театралната творба. В една от творбите на експресионистите „Игра на сънищата“ на сцената се появяват, без каквато и да е връзка и логическа последователност, най-различни и произволно струпани явления. Не са малко формалистичните прояви и в сферата на киното. Триковете, метафорите, творческата роля на камерата и редица други елементи от езика на киното се превръщат в самоцел.

„Чистата“ музика доведе до разрушаването на основните елементи на музикалния език. Додекафонията и атоналната музика са красноречив пример за това. Изобщо примерите за разложението на формата като резултат от влиянието на буржоазната идеология в изкуството днес е много,

Изниква въпрос, може ли и трябва ли появата на многобройните формалистични и субективистични течения в съвременното буржоазно изкуство да се обясни само с идеологическото влияние на буржоазията? Няма ли предпоставки за тяхното съществуване и в художественото развитие на човечеството?

Наистина такива предпоставки за появата на субективизма и формализма в действителност съществуват. Но те са съществували и в миналото, а субективизмът и формализмът се появиха като исторически течения в изкуството в епохата на империализма и по-точно в началото на ХХ век. Именно това идва да подсказва тяхната идеологическа същност и произход. Основата за появата на съществуването на многобройните упадъчни течения в буржоазното изкуство е кризата на капиталистическия строй, реакционният характер на съвременната буржоазна идеология. Показателни са в това отношение появата и развитието на абстракционизма. Както вече посочихме, възможности за появата на абстракционизма съществуват в самия творчески процес. Формирането на художествения образ е дейност, която зависи от психологическото състояние на художника, от неговата професионална подготовка, от таланта и от много други, често пъти случайни фактори. Всичко това може в известни случаи да доведе до присъщото на абстракционизма абсолютизиране на обобщението. Обаче сами по себе си тези възможности не могат да предизвикат появата на цяло историческо течение в художествения

живот на обществото. Те са били постоянен спътник на художественото творчество и в миналото, а стремежът към безпредметност получи формата на направление в изкуството едва в началото на XX в,. Не друго а социалните условия на живот в капиталистическия свят създадоха предпоставките за неговата поява. Този краен израз на субективизъм е плод на непосредственото идеологическо влияние на буржоазната идеология. Не случайно абстракционизмът се появи като направление в изкуството най-напред в царска Русия, в периода след 1905—1907 г., т. е. в, този период, в който след поражението на революцията в голяма част от интелигенцията настъпи пълна деморализация. Този период, който трая до победата на Великата октомврийска социалистическа революции и гражданската война, създаде хаос, анархия душевна пустота и сред буржоазните художници в царскаРусия.

Както и в Русия, абстракционизъм в Германия се появи също след поражението на революцията от 1918 г., т. е. при аналогична обстановка и при същата идейна безпътица сред интелигенцията по онова време.

Подобна е социалната основа на развитието на абстракционизма и във Франция. Най-голям разцвет на абстрактното изкуство във Франция е имало в периодите на най-голямо влияние на упадъчната буржоазна идеология. И обратно, в периодите на духовен подем абстрактното изкуство във Франция е западнало. Такива са периодите, свързани с победата на народния фронт през 30-те години, и периодът на съпротивителното движение против нацизма. Днес абстрактното изкуство във Франция, в сравнение с другите капиталистически страни е най-развито. Но вярно е също така, че именно във Франция днес интернационалната реакция е струпала най-много идеологически сили.

Подобно явление виждаме и в развитието на „чистата" музика. Както е известно, Игор Стравински в началото на своя творчески път създаде значителни творби, някои от които („Петрушка") носят даже печата на съзнателно проявен национален дух. Уплашен от революционните събития в Русия обаче, той емигрира на Запад и затъва в съществуващото идейно разложение сред значителна част от емигриралата интелигенция. Духовната пустота иалага своя печат и върху неговото творчество.

Изобщо, макар и не единствена, влиянието на буржоазната съвременна идеология е най-дълбоката причина за упадъка и разложението, настъпили през последните десетилетия в Съвременното буржоазно изкуство. Буржоазната индивидуалистична идеология неизбежно поражда субективизъм и формализъм в изкуството. И не може да бъде другояче. Отношението на художника към обществото или към определени социални групи се осъществява преди всичко чрез творбите, които той създава. Лишаването на изкуството от обективно и високо хуманно идейно съдържание по същество е равнозначно на пренебрежение към онези, за които е предназначено то — широките

обществени слоеве. Поради това изолирането «а художниците субективисти и формалисти от обществото не е случайно явление, а закономерен резултат от характера на тяхното творчество. Хората не могат да уважават, да подкрепят и да обичат творчество, което е чуждо и противоположно на техните интереси и разбирания. Колкото по-силно е проявен субективизмът в дадено творчество, толкова по-голям става разрывът между художника и обществото. Когато художникът стигне до крайност в субективизма, той остава сам. Съзнават или не съзнават това, субективистите отричат себе си не само като художници, но и като личности. Но и това разложение на личността на художника, за което още Горки на времето предупреждаваше, не плаши представителите на, упадъчното изкуство.

Даже мнозина от тях считат своята изолация от обществото като най-висша добродетел за художника. Арнолд Шьонберг например смята, че тези, които пишат музика и мислят при това за слушателя, не са истински художници. „Публиката — това е абстракция“ — допълня Игор Стравински. Изобщо няма субективист в изкуството, който открито да не изразява своето аристократично отношение към публиката, да не подчертава своето „превъзходство“ над „тълпата“, да не питае чувството, че е избран от съдбата или бога за „велики“ дела. И в това направление индивидуалистите в изкуството имат пълната подкрепа на буржоазните идеолози. За художника субективист публиката в действителност е абстракция. Но за буржоазията тя е реален факт. Затова тя мобилизира всички свои идеологически и теоретически сили, за да доведе до краен предел разложението на изкуството, да го обезвреди като „огледало на живота“.

Още Маркс посочи, че в основата си капитализмът е враждебен на изкуството. Той лишава изкуството от неговата естествена социална основа, разлага го идеологически и подтиска таланта и художествените способности на хората. Тази антихудожествена същност на буржоазния строй особено ярко се проявява днес в периода на неговия упадък и разложение. В наши дни обаче върху човешката култура въздействат не само капиталистическите обществени отношения и идеология. Социализмът, носител на свободата и духовния разцвет, стана световна обществена система. Неговото съществуване, непрекъснатите му победи и процъфтяващата социалистическа култура не само сочат пътя за спасението на изкуството от разлагащото влияние на буржоазната идеология, но и активно помагат на хората на изкуството от капиталистическите страни в борбата против това влияние. На това именно се дължи преди всичко обстоятелството, че и днес, в епохата на най-голяма духовна реакция от страна на съвременната буржоазия, наред с упадъчното изкуство в капиталистическия свят съществуват и здрави реалистични и хуманистични прояви. Тук не става дума само за творчеството на пролетарските

художници, на художниците комунисти в много от капиталистическите страни, които съзнателно, от партийни позиции разкриват противоречията и недъзите на буржоазния строй, борят се за обновяване на обществото, за свобода и щастие на народите. В капиталистическия свят има и други течения, като неореализма в литературата и изкуството, които макар и да не са проникнати от пролетарска, социалистическа идейност, се борят активно срещу влиянието на буржоазната идеология в изкуството. Италианският неореализъм в киното, който, разбира се, има своите корени и в историческите условия в Италия, възникна под влияние на реалистичните принципи на съветското киноизкуство. Съветското киноизкуство оказва огромно влияние върху кинодейците в много други капиталистически страни. Не случайно днес съветските кинотворци Айзенщайн, Пудовкин, Вертов и Довженко се оценяват като едни от най-големите теоретици и практики на световното кино. Подобно е влиянието на социалистическото изкуство сред писателите, театралните дейци, хората на музиката и т. н. Друга важна причина, която в значителна степен, ограничава разложителното влияние на буржоазната идеология върху изкуството в капиталистическите страни е хуманизмът на мнозина представители на художествената интелигенция. Оплоден с идеите на борбата за мир и човешко щастие, които обединяват милиони хора, днес хуманизмът на тези художници е устойчив щит против влиянието на буржоазната идеология.

В много отношения съпротива на това влияние оказва и самата хуманистична природа на изкуството. Това се отнася даже и за киното в капиталистическия свят, въпреки че икономически то изцяло е в ръцете на буржоазията. Киното, както е известно, се появи като художествено явление в началото на настоящия век, т. е. тогава, когато капитализмът, навлязъл в империалистическия си стадий, окончателно се превърна във враждебна сила на изкуството и културата изобщо. Поради това развитието на киноизкуството се осъществяваше главно от пролетарските творци и от прогресивно настроените или непоколебими от буржоазната идеология художници. Действителното развитие на всяко изкуство, в това число и на киноизкуството, означава преди всичко усъвършенстване и развитие на средствата за вярно отразяване на действителността. Такова развитие обаче реакционната буржоазна идеология не може да стимулира. Отрицателното отношение на буржоазията към действителността е в противоречие с изкуството, а следователно и с развитието на киноизкуството. Поради това киното като изкуство в известен смисъл се роди и започна да се развива независимо от буржоазията. Най-значителните филми на световното кино, които ние наричаме етапни в историята на киноизкуството, са в същото време блестяща критика на буржоазната действителност. Да споменем само филмите „Броненосецът Потемкин“ на Айзенщайн, „Модерни времена“ и „Треска за злато“ на Чарли

Чаплин. Същото може да се каже и за развитието на българското киноизкуство, което въпреки техническите слабости и несъвършенство в общи линии се развиваше като прогресивно изкуство. Към това трябва да се прибави и актуалният характер на киноизкуството, което разчита на реална, съвременна, а не на бъдеща публика. Докато в областта на другите видове изкуства, например в живописа, буржоазията поощрява всячески творчеството за „хората след 100 години“, независимо от това, дали съвременниците непочтително обръщат гръб на това творчество, то в областта на киноизкуството буржоазията рядко си позволява този лукс. Защото една картина може да бъде купена от един купувач, а филмът не може да разчита на един зрител.

Най-сетне киното в известен смисъл може да се окачестви като създаване на образи от реални образи. Всичко това спъва до известна степен крайните фокусничества в киното. Разбира се, тези особености не бива да се абсолютизират. Те не са непревземаема крепост за буржоазното идеологическо влияние.

Съществуват и други фактори, като националните особености, историческите условия, определени черти на националната . обществена психология, традициите на народното творчество, на класическото изкуство и пр., които са сериозна защита на изкуството от духовната реакция на съвременната буржоазия. Но във връзка с интересувания ни въпрос трябва да се подчертае преди всичко фактът, че доколкото в капиталистическия срят има и здраво, жизнено реалистично изкуство съществуването му се дължи главно на активната борба, която водят .не-говителпредржавители срещу упадъчната съвременна буржоазна идеология.

В осъществяване на реакционните интереси на империалистическата буржоазия в областта на изкуството значително място заемат буржоазната естетика и художествената критика. Може с пълно основание да се каже, че всички съвременни буржоазни естетически учения са насочени към теоретическата защита и обосноваване-на субективизма и формализма. Такъв е смисълът и на иеотомистичната естетика, и на екзистенциалистичните естетически учения, и на много други социологични, прагматични, позитивистични школи в съвременната буржоазна естетическа мисъл.

Сред въпросите, чрез които съвременната буржоазна естетика и художествена критика засилват индивидуалистичните настроения на художниците–декаденти, важно място заемат въпросът за новаторството, за достъпността на художествените творби за широките народни маси и въпросът за свободата на художественото творчество.

Няма художник формалист, който да не оправдава своя произвол в областта на формата с мнимия стремеж към новаторство. Затова разглеждането на въпроса за новаторството, макар само, в най-общи линии, е от съществено

значение за характеристиката на индивидуалистичните влияния върху изкуството.

Според марксизма-ленинизма, новаторството в изкуството само тогава е действително, когато разкрива пред обществото и самите художници нови явления от живота, когато художникът, използвайки достигнатото от художественото развитие преди него, открива нови художествени истини. Откриването на нови художествени истини е свързано и с появата на нови изразни средства, на нови черти на формата в изкуството. Историята на изкуството убедително показва, че новата форма никога не се е появявала сама, независимо от новото съдържание в изкуството. От друга страна, новото и в съдържанието, и във формата на изкуството органически е свързано с художественото наследство, е онова, което обикновено в естетиката се нарича художествена традиция. Самото понятие, „ново“ предполага тясна връзка с достигнатото. То е ново в сравнение със съществуващия дотогава уровень на развитие. Поради това истинският художник трябва да държи сметка за целия изминат път от човечеството. Само тогава,, когато той е усвоил миналото, може успешно да „изследва“ настоящето и да говори с разбираем език на бъдещето.

За такова, новаторство ли обаче става дума в съвременната буржоазна, естетика? Не, новаторството, което буржоазната естетика препоръчва, няма нищо общо с това. За да разберем по-конкретно истинския смисъл на това. „новаторство“, нека се обърнем към музиката, тъй като именно в сферата на музикалното творчество формализмът най-често се-оправдава с необходимостта от развитие и обогатяване на изразните средства. Какво виждаме в музиката?

С векове представителите на музиката са обогатявали музикалния език, усъвършенствали са изразните средства. Това усъвършенстване обаче винаги е било в зависимост от развитието на обществото и идеите, които музиката е отразявала. Всяка истинска новост в музикалния език е имала за източник стремежа за по-съвършено и по-пълно отразяване на действителността. От това гледище законите и правилата на музикалния език са закони за отразяване на действителността. Затова при всеки индивидуален творчески процес те изпъкват като граница, условия или сфера, в която единствено може да кристализира отделният музикален образ. Новаторството, за което се говори особено много в съвременната буржоазна музика, обаче отхвърля тези граници и стига дотам, че отрича всякакви традиции на музиката, които тя е установила в своето многовековно развитие.

„Традиции?!“ Нима е достойнство да се придържаме към старото? Нима законът за развитието не важи за музиката? Такова е едно от най-разпространените оправдания на буржоазното „новаторство“ в областта на

музиката.

Наистина, развитието на музиката никога не може да бъде спряно. Независимо от различните пречки, които изникват в някои исторически епохи, тя винаги се е обновявала и усъвършенствала. Но музиката се развива не на празно място. Новото израства върху постигнатото. Затова композитор, който отрича постигнатото и в същото време шуми за новаторство, всъщност прикрива други, чужди на изкуството цели. Новаторството само тогава е истинско, когато е продиктувано от необходимостта да се изрази по-пълно новото, в действителността, за което съществуващите средства са недостатъчни. Такава е причината за появата например на монументалната сила на оркестъра у Бетовен, с която той се стремеше да изрази по-вярно духа на своето време. Всяко друго новаторство, което не е усъвършенстване на достигнатото, което е откъснато от новото в живота, е празно фокусничество, абсолютизиране на формата, откъсване на изразните средства от тяхната основна задача и цел да изразяват. А тъкмо такава новаторство препоръчват съвременните формалисти в областта на музикалната практика, когато обявяват за отживелица вековното развитие на музиката.

Шостакович е признат за истински съвременен композитор от всички. Но отрича ли той традициите на музиката? Не. Шостакович е един от онези съвременни композитори, в творчеството на когото традициите на световната музика намират най-ярко проявление. Знаменателно е, че даже буржоазните музиковеди признават това. Френският музиковед А. Голеа например пише: „Да наподоава Бетовен, да призовава Бетовен като форма, като почерк, като етил сто години след неговата смърт, това би ни напомнило за един ловък епигон, това би могло да изключи музиката на един Шостакович от нейната жива еволюция“. Но... „когато се слушат без полемичен дух неговите „Бетовенови“ симфонии, не е възможно да не бъдеш обхванат от тяхното въображение, сила, лиризм, да не бъдеш фрапиран от тяхната оригиналност.“ * (А. Goléa., *Esthétique de la musique contemporaine*, PUF. 1954, p, 149.) Макар че Голеа съвсем не безпристрастно определя мястото на Шостакович в съвременната музика, неговите думи са твърде показателни. Творчеството на Шостакович е едно блестящо опровержение на фалшивата революция, с която се хвалят съвременните буржоазни композитори.

А какви са резултатите от тази „революция?“ Това най-добре показва състоянието на буржоазната музика днес. Като новост и развитие на музиката се изтъкват такива прояви, които оскъряват не само музикалната публика, но и самите творци. Какво например представляват получените особено разпространение в последно време „конкретна“ и „електронна музика“? Техниците (именно техниците, а не композиторите) на конкретната музика записват върху магнетофоина лента различни, произволно избрани звукове и

шум от всякакъв източник. Този шум и тези звуци се обработват и се представят за музикална творба. При това трайностите се измерват в сантиметри и милиметри, а цялата „творба“ с дължината на магнетофонна лента. Процесът на „творчеството“ при електронната музика е различава от този при конкретната по това, че звуковете, се получават не направо от природата, а чрез модулация на електронните трептения в звукови вълни. От получените звукове се подбират онези, които авторът смята за подходящи за своята творба. Както при едната, така и при другата творецът се превръща в обикновен регистратор на произволно записаните звуци и шум. А що се отнася пък до художествената стойност на „творбите“ на електронната и конкретна музика, то тя е от такова естество, че здравият слух не е в състояние в никакъв случай да ги изслуша докрай. В една от творбите на конкретната музика „Воалът на Орфей“ се чува шум от падащ самолет, удари по релси, скърцане на железни предмети, звукове, подобни на тези, които се получават от бързата смяна на радиовълните в приемниците, удари, механични звуци, сърцераздирателни писъци, и т. н. Изобщо различните форми на модернизма в буржоазната музика, като пуантализма, брюитизма, електронната музика, конкретната музика и др., по своята същност са от такъв характер, че оскърбяват не само възприемащия, но в пълна сила унижават и самите художници — толкова пагубни и силни са последиците от индивидуализма в тази област. Не напразно някои от композиторите на тази музика мечтаят за времето, когато тяхното място ще се заеме от машината робот. Този ирационализъм, който не е нищо друго освен доведен до своя логически завършек индивидуализъм, намира своето естествено допълнение в анимизма в музиката. Един от „новаторите“ в съвременната музика съобщава, че пише концерт за пиано и оркестър („Събуждането на птиците“), който, според неговите думи, „не ще съдържа нито една нота, която да не се съдържа в птичата песен“. Такива са някои от „революционните“ резултати на новаторството и борбата срещу „консерватизма“, с които шуми музикалната критика на Запад. И макар че тези новости се считат само за новости в метода, тяхната идейна основа и същност не може да се скрие.

Друг въпрос, който буржоазните естети и критици използват в защита на субективизма и формализма, е въпросът за достъпността на художествените творби. Защитниците на упадъчното изкуство разглеждат недостъпността на художествените творби за широките народни маси като главен белег на гениалността на техните създатели. Позовавайки се на редица исторически факти на противоречия между гениалните художници от миналото и официалната публика, съвременната буржоазна критика и естетика се опитват да превърнат недостъпността в основен израз на величие в изкуството. „Геният трябва да бъде неразбран и неразбираем“ — ето един от изводите, които съвременната буржоазна естетика прави от своя исторически „анализ“.

Не-какво вярно има в това?

Понеже става дума за гениалност, нека се обърнем към мнението на самите гении. П. И. Чайковски казва: „Аз бих желал с всички сили на душата си моята музика да се разпространява, да се увеличи числото на хората, които я обичат и намират в нея утешение, и опора". * (Дм. Кабалевски. Изкуството и човекът. Сп. Българска музика, бр. 8., 1959 г., стр. 39.) Изкуството, отправено към милионите — това беше идеалът и на Бетовен. Като разглежда този идеал на великия музикант, Р. Ролан пише: „Повечето днешни, аристократи ... биха счели за недостатък израза „слово за широката публика". Мисля, че ако първото условие за величие е да имаш велика душа, то тази alma- sdegnosa (надменна душа), която скъпернически се пази за себе си и за посветените — Нарцис и Коридон, е осъдена на безплодие. Най-великите: Хендел, Бах и Бетовен, са мислили за себе си, а са говорили за всички. Техните истински творби са отправени към широките обществени слоеве." (Р. Ролан. Бетовен. Н. Култура. 1957 г., стр. 95.)

Особено категорично се изказва по въпроса Л. Н. Толстой. Той пише: „Произведението на изкуството само тогава е истинско произведение, когато е разбираемо..." (Л. Н. Толстой. О литература. М., 1956 г., стр. 276.)

И още: „Не е правилно да се казва за произведението на изкуството: вие още не го разбирате. Ако не го разбират, значи то не е добро (Пак там, стр. 66—67. У Л. Н. Толстой се срещат много мисли от този характер. Така- например във връзка с оценката на гениалността той пише: „Колко обикновено стана да се слуша: . . . , че за разбирането на прекрасното е нужна известна подготовка — кой е казал това, защо; с какво е доказано това? Това е само хитрост, отворена вратичка, за да се излезе от безизходното положение, до което ни е довела лъжливостта на направлението, изключителната принадлежност на нашето изкуство на една класа. Защо красотата на слънцето, красотата на човешкото лице, красотата на звуците на народната песен, красотата на любовта и самоотвержеността са достъпни за всички и не изискват подготовка?...) Цитираните мисли намирам не в „Що е изкуство?", а в дневника на Л. Н. Толстой. Те не носят печата на теоретическата и християнската претенциозност, характерни за някои от възгледите, изложени в „Що е изкуство?", а са в най-тясна връзка с практическата писателска дейност на великия художник, с трудностите и вълненията, които придружават всяко художествено творчество. И може би тъкмо затова посочените мисли представляват по-голям интерес, отколкото неговата естетическа теория.

Гениалният руски писател именно защото е гениален, художник не е могъл да не съзре в процеса на собствената си писателска дейност, че за изкуството може да се говори само тогава, когато художественото творчество е свързано с художественото усвояване, че художественото творчество не е

самоцел, а индивидуална дейност с определено обществено предназначение. Ето защо предварителното условие за съществуването на художествената творба като продукт за другите е тя да бъде разбираема..

„Разбираема?“ Но за кого? За всички?“ — такъв е вероятният вид на възражението, което може да бъде противопоставено от аристократите в изкуството. Но отговорът на тези въпроси се съдържа в самия извод: художествената творба трябва да бъде разбираема за тези, за които е предназначена.

Разсъжденията, с които буржоазните идеолози подкрепят аристократизма на художниците формалисти, са обикновено следните: Бетовен или Чайковски са достигнали върховете на музиката. Но масите не са ги разбирали. Следователно понятията народни маси и естетически ценности, според тях, се изключват едно друго.

Разбира се, въпросът за достъпността на изкуството за широките народни маси трябва да се разглежда конкретно историческа. Много от творбите на великите музиканти от миналото не са били понятни за трудещите се. Но това е зависело не от изкуството, а от социалните условия, в които са били поставени работниците, селяните и другите слоеве на народа, Мизерните условия на съществуване, експлоатацията и идеологическата обработка от страна на господстващите класи не позволяват на трудещите се да достигнат онзи минимум от обща и естетическа култура, без които не само гениалните, но и обикновените творби на изкуството не могат да бъдат усвоени. Неграмотността например изключва усвояването на литературните художествени творби. Същото важи и за възприятието на инструменталната музика, за която е нужен известен минимум музикална култура.

Въпросът има и друга страна. Самото развитие на изкуството в много случаи изпреварва способностите на хората да го усвояват. Поради това и в наши дни има много случаи, когато съвършени творби на изкуството са недостъпни даже и за хора с развита обща култура. Новото съдържание, новата и непривична форма, в която се появява пред обществото това съдържание, в известна степен противоречат на господстващия вкус. Но нали една от основните задачи на изкуството е да формира вкусовете на хората. Както казва Маркс, предметът на изкуството създава и своя публика, развива способността да се усвоява неговата красота. Затова рано или късно всяка истинска художествена творба става достояние на обществото. И не може да не стане. Изкуството по своята природа е насочено към нуждите на обществото. Тогава, когато художествената творба е достъпна само за нейния създател, тя не е и не може да бъде предмет на изкуството. Причините за съществуващите противоречия между гения и масата следователно трябва да се търсят не в изключителността на художествения гений, а в социалните условия, в които са

поставени както художниците» така и народът.

И въпреки това историята показва, че независимо от социалните ограничения и пречки повечето от гениалните творби се характеризират с обществената значимост на идеите, вложени в тях. Достатъчно е само да бъде посочен за пример Бетовен в музиката или Горки в художествената литература, за да се убедим в това. А не означава ли това, че гениалната творба предполага масовия читател, слушател, зрител и т. н. Не означава ли това, че гениалната художествена творба даже и в класовото общество потенциално е отправена не към естетическата аристокрация, а към народа? Апатията към някои велики творци от страна на народа показва само, че върху. обществото действат външни и враждебни на изкуството сили, които се намират в най-тясна връзка с експлоататорския характер на досега съществуващите обществено-икономически формации.

Буржоазните идеолози дразнят самолюбието на художниците индивидуалисти и с въпроса за свободата на художественото творчество.

Стремежът към свободата е велик стремеж на хората. Не губи своето величие той и в областта на художествената практика. Когато художникът е ограничен в из-пълнението на своя дълг към обществото, стремежът му към свобода не само че е напълно оправдан, но в същото време представлява едно от най-важните условия за развитието на изкуството. Обаче не за такава свобода говорят буржоазните идеолози и техните последователи в изкуството. Когато буржоазните идеолози говорят за свободата, те имат предвид буржоазната свобода, т. е. възможността на индивида да подчинява всичко на своя собствен интерес. Такъв е мотивът на буржоазната свобода във всички сфери на практическата и идеологическата дейност в обществото. При капиталистическия строй под думата свобода се разбира свободата на собственика. За буржоазията и нейните идеолози свободата е равнозначна на капиталистическите отношения. Безпрепятственото и нерегулирано отношение на индивидите, което няма друга отличителна особеност освен тази, че всеки може да бъде или купувач, или продавач, такова е икономическото съдържание на „свободата“ при капиталистическия строй. Защитата на свободата се отъждествява със защитата на капитализма. Разбере ли се това, става ясно колко фалш и лицемерие лъха от всеки призив за свобода, излязъл от устата на буржоазните идеолози. Свободата на индивида в буржоазното общество носи чисто формален характер. „В обществото, казва В. И. Ленин, основано върху властта на парите, в общество, в което трудещите се маси мизерстват, а шепа богаташи паразитстват, не може да има реална и действителна „свобода“. Независими ли сте вие от вашия буржоазен издател, господин писателю? От вашата буржоазна публика, която изисква от вас порнография в рамки и картини, проституция под формата на „допълнение“ към „светото“ сценично

изкуство? Та тази абсолютна свобода е буржоазна или анархическа фраза (защото като мироглед анархизмът е обърната наопаки буржоазност). Да живееш в общество и да си независим от обществото е невъзможно. Независимостта на буржоазния писател, художник, актриса е само, замаскирана (или лицемерно маскирваиа) зависимост от паричната кесия, от подкупа, от издръжката". (В. И. Ленин. Партийна организация и партийна литература. В сборник-ика Партията и- литературата. БКП, 1961 г., с. 11.)

Капиталистическото общество премахва всякакви илюзии за свободна проява на творческия талант. Художникът и резултатите от неговия труд — художествените творби, са превърнати в стока. Капризните закони на пазара с желязна необходимост подчиняват „производителя" на купувача. Поради това пред страха да изостане от нуждите на пазара художникът е принуден непрекъснато да търси разнообразие, да работи денонощно, за да изкарва все по-нови и нови образци за нуждите на купувача буржоа. Тези нужди обаче са такива, че карат художника да твори не изкуство, а лъжеизкуство. „Тук — казва Кл. Цеткин — трябва да се търсят причините за това, че в съвременното изкуство така бързо се сменят едно с друго теченията и. школите, за това, че така бързо се изхабяват великите художествени „знаменитости" — едnodневки. Това, което днес се превъзнася до небесата като висше откровение на гениалния художник, след десетина години е вече забравено и предизвиква само исторически интерес." (Кл. Цеткин. О литературе и искусстве. М., 1958, стр. 101.) Капитализмът дава свобода на художника само в едно направление: да нарушава законите на изкуството, да заменя хуманизма с антихуманизъм, жизнената правда с фалшификация на истината. Свободата, която искат буржоазните идеолози за художественото творчество е абстрактна свобода. Тя е словесно прикритие на крайния индивидуализъм сред художниците, който по своята същност не е нищо друго освен пренебрежение към естетическите нужди на широките обществени слоеве и оръжие в борбата против съзнателното и организирано настъпление на трудещите се против капиталистическия строй. Искането на свобода крие в себе си страх от суровия съд на обществото, изразява желанието на художника индивидуалист да бъде напълно независим в произвола, който извършва по отношение на изкуството. Свободата на художника индивидуалист е интелектуална анархия, пълен произвол както по отношение на законите на изкуството, така и по отношение на онези искания, които обществото предявява към него. Но „кулата от слонова кост", в която художниците индивидуалисти се ограждат от обществото, е тюрма и за самите тях. Изоляцията от обществото в името на мнимата свобода разлага личността на художника по простата причина, че самата личност като „съвкупност от обществени отношения" е немислима извън обществото. Художникът е преди всичко гражданин на своето общество и само като такъв той е и художник.

Същата участ постига и таланта на художника, когото не могат да спасят нито виртуозността, нито умението, нито съвършеното владение на „занаята“. Самият талант е обществено обусловено явление. Художникът не е само талант, проникателно око, виртуозна ръка. Той е същество, което живее и твори в определени обществени условия и активно участва в обществените отношения. Уместно е в тази насока да се цитират думите на Пикасо, който най-малко би могъл да се упрекне в художественото дилетантство и закостенялост. „Какво мислите, че е художникът — пита Пикасо. — Един глупак, който има само очи, ако е художник, уши, ако е музикант, или една лира във всички кътове на сърцето, ако е поет?. Точно обратното, той е в същото време едно политическо същество... Как тогава той би могъл да не се интересува от другите хора? ... Не, живописиста не служи за украса на апартаментите. Тя е оръдие за настъпателна и отбранителна война против врага.“ Вж. *La Nouvelle critique* № 87, 88, 1957. р. 225.). Това, което Пикасо казва за живописиста, напълно важи за всички останали области на изкуството. Най-великите художници в миналото и днес са в същото време активни борци за щастието на хората, борци против всичко, което спъва неговото съществуване.

В най-тясна връзка с безсъдържателния лозунг за свобода на художественото творчество, който буржоазните идеолози издигат, е и разпространяваният от съвременните ревизионисти призив за свобода от партийното ръководство.

Партийното ръководство, според полския кинокритик Ержи Пложевски, давало възможност на държавните и партийните органи да се вмесват по всякакъв повод в такава тънка и сложна област, каквато е творчеството на художника." (В. Юренев. О влиянии ревизионизма на киноискусстве Польши. В. об. Против ревизионизма в искусстве и искусствознании. М., 1959 р., стр. 87). Тя, партийната линия в изкуството благоприятствала развитието на академизма, убивала „правдата“, „искреността“ и свободата на твореца. От рода на тези „бисери“ на съвременния ревизионизъм в изкуството и естетиката могат да се посочат много. Реакцията на попадналите под влиянието на буржоазния индивидуализъм художници спрямо партийното ръководство навсякъде си прилича. По-важно е да се изтъкнат причините и целите, които буржоазията преследва с поощряването на тази сравнително нова форма на индивидуализъм в изкуството.

Социалистическият реализъм, идейната основа на който е марксистко-ленинската идеология, спаси изкуството от гибелното влияние на буржоазната реакция. Социализмът и неговото изкуство показаха на художниците от капиталистическия свят истинския път към свободата и разцвета на творчеството, посочиха изхода от задънената улица, в която тласна изкуството съвременната буржоазна идеология. В резултат на това сред много честни

художници на Запад започна движението за възраждане на реализма. Именно с това обаятелно влияние на социалистическия реализъм можем да си обясним интереса, който проявяват към партийното ръководство идеолозите на буржоазията. Спекулациите с партийното ръководства трябва да дискредитират социалистическото изкуство в очите на трезвите и верни на реализма художници от капиталистическия свят.

От друга страна, буржоазните естети и **ревизионистите** много добре знаят, че главната сила на социалистическото изкуство е в неговата дълбока партийност. Като изопачават същността на партийното ръководство на изкуството, те се стремят да подкопаят силата на социалистическия реализъм и създадат теоретическо оправдание на онези художници от социалистическите страни, които все още не са се отърсили от влиянието на буржоазната идеология или са податливи на това влияние. И в единия, и в другия случай целта им е една — да се откъсне изкуството от живота, от интересите и възжеленията на трудещите се маси. Защото партийността и партийното ръководство не са нещо временно и случайно за съвременната художествена практика. Те са закономерно явление, жизнена необходимост, която е продиктувана от самото развитие на обществото и изкуството. „Народът и партията— заявява Н. С. Хрущов — в нашите социалистически условия са единно, неразривно цяло." (В. С. Хрущов. Воля народов всех стран — Обеспечить мир во асем мире. В сб. О литературе и искусстве. М., (1960 г. стр. 102.) Партийното ръководство изразява мислите, волята и желанието на милионите. Затова всяко пренебрегване на партийното ръководство в съвременните условия неизбежно разлага изкуството, което по своята най-дълбока същност е народностно. Качествата на всяка творба зависят преди всичко от правдивото и талантливо отражение на народния живот, А тъкмо партийното ръководство посочва на творците основните насоки (в развитието, помага им да осмислят от позициите на най-напредничавата теория процесите в живота, да вървят в крак с нуждите на своето време. В този смисъл партийността, партийното ръководство на изкуството изпъква като жизнена необходимост за неговия разцвет. Въпросът не е дали изкуството трябва да бъде .партийно. Партийността е исторически факт, който представлява историческа необходимост за изкуството. Тя е главното условие за разцвета на изкуството днес, а заедно с това могъщ и непробиваем щит против разложителното влияние на буржоазната индивидуалистична идеология. Разбере ли се това, става напълно ясно каква голяма грижа за нашето изкуство и развитието на творческия талант представлява призивът на партията за тясна връзка на художниците с живота, с народа, какво могъщо оръжие представлява той в борбата против буржоазната идеология и нейното влияние в нашето социалистическо изкуство. Този призив е реалният път за осъществяването на

великия завет за истински народно, достъпно за масите и вълнуващо изкуство, което да обединява чувствата, мислите и волята на милионите трудещи се маси в борбата им за социализъм и комунизъм.

Елит Николов
ХУДОЖНИК, ПУБЛИКА, НАРОД
Редактор: Петър Димитров - Рудар
Корица Петко Бенчев
Художествен редактор Иван Стоилов
Технически редактор Лазар Христов
Коректор Ана Ацева

Дадена за печатна 13. IX. 1961 г
Излязла от печат на 30., XI. 1961 г.
Поръчка 182.
Тираж 2 000
Формат 1/16 59/84
Печатни коли 6.75
Издателство на ЦК на ДКМС — „Народна младеж“
Държавен (Полиграфическа комбинат „Димитър Благоев“
София 1961