



АТАНАС НАТЕВ

ЗА ИЗХОДНАТА ТОЧКА НА ДНЕСНАТА ЕСТЕТИКА

Изразът „днешната естетика“ създава известно неудобство. Буквално взет, той включва примерно последния учебник на австрийския професор Каинц, макар че авторът не е почувствувал нужда от нова изходна точка в естетиката, а се е постарал само да представи вкупом плодовете на идеалистическата мисъл. Ала когато в заглавието на тази статия се споменава за „днешната естетика“, има се предвид нещо друго.

От две хилядолетия насам теорията е сторила извънредно много, за да изпъкнат особеностите на изкуството. Може да се каже, че представители на различни теоретически направления са вниквали и в най-нежните капилляри на творчеството. Но колкото и парадоксално да звучи това, до ден днешен за естетиката е все още спорен въпросът: що е изкуство?

За представителите на домарксовата естетика не беше голяма трудност да установят една или друга „тънкость“ на художествения образ. Най-често едностранчивостта и идеализмът започваха тъкмо от стремежа да се подчертае било „вживяването“, било „играта на чувствата“, било някоя друга действителна особеност на изкуството. Поради това констатирането на художественото своеобразие е още твърде недостатъчно за изграждане на научната естетика. Крайностите ще могат да се избегнат само когато се намери правилната изходна точка за обясняване на различните особености в изкуството. Липсва ли такава изходна точка, ще съществува винаги опасност една от особеностите да бъде доведена до крайност, а естетиката да бъде спъната от едностранчивостта.

Класиците на марксизма-ленинизма направиха изключително много, за да разсеят мистичната мъгла, с която столетия наред се обвиваше природата на „художественото“. Те обясниха обществената същност на изкуството. Посочиха основата, заложена дълбоко във всички прояви на човешкото съзнание. Същевременно те поставиха пред бъдещите си следовници високото задължение да проучат причините, които обуславят качественото своеобразие на различните обществени явления, тяхната, според израза на Маркс, „*diferentia specifica*“.

Предстоеше да се заеме онази изходна точка, от която ще се навлезе най-сигурно в безкрайно сложното своеобразие на изкуството. Това обаче се оказа не така лесно. Годици наред автори, които желаят да се придържат към указанията на класиците, се насочват или по различен начин към художествената специфика, или пък се задоволяват с нейното констатиране. Всички си спомняме колко оживено се спореше върху надстроечния или ненадстроечния характер на изкуството. Не след дълго типизацията стана „дежурна тема“ на естетическите обсъждания.

А най-новите трудове на съветските другари изостриха вниманието към проблема за предмета на художественото отражение. При това едни от другарите изобщо отричат възможността чрез отразяването (особения предмет на опознаване) да се обясни спецификата на изкуството. Тези, които приемат обратното, се разделят на свой ред, когато трябва да кажат кое в отразяването (предмета) е породило особеностите на художествения образ. С други думи, днес все още не е постигнато съгласие за изходната точка на естетическите издирвания. Защото изходната точка на една наука предполага винаги да се открие коренът, качественото своеобразие на изследваните явления.

Тази статия е съобразена тъкмо с посоченото положение в днешната ни естетика.

1

Нека най-напред си припомним на какви условия трябва да отговаря изходната точка на естетиката.

Първото, най-елементарното, но и най-важното от тях е „изходната точка“ да се уповава на такава особеност, която присъствува **в и н а г и** в изкуството. Известно е например, че художникът е придобил правото да не копира подробностите в живота. И това е характерна особеност на изкуството. Но от нея никак не следва, че ако творческата личност предаде „огледално“ отделни житейски подробности, няма да създаде художествен образ. Редица блестящи творби на ренесансовата живопис и на някои по-късни френски майстори доказват, че и при известно „копиране“ на случайностите може да се постигне естетическо внушение. Остава открит въпросът: защо? Изходната точка на теорията не може да се опира на подобни явления, които тепърва трябва да се обясняват с нейна помощ.

Второто изискване е естетиката да изходи от такава особеност в творчеството, която ще е в състояние да обхване всички негови компоненти. Тук не става дума само за онези своеобразности, които отделят изкуството от науката, религията или политиката. Разбира се, „изходната точка“ ще има задължението да ни отправи първо към тях. Но не по-малко важно е чрез нея да си обясним и онези страни на изкуството, които го сродяват с останалите форми на общественото съзнание. В миналото художествените образи съжителствуваха често с религиозни представи. Днес Брехт и неговите ученици говорят за включване на „научното“ в художествената литература. Въпросът е да се каже не само как в това съдружие се запазва „суверенитетът“ на изкуството, но и защо е възможно подобно „кръстосване“ на образите.

Изходната точка на естетиката не трябва да се опира на такова явление, което може да бъде и друго, освен художествено. Срещат се особености, които присъствуват винаги в изкуството, хвърлят известна светлина и върху останалото своеобразие на творбата, но не са „сами по себе си“ художествени, а **п р и д о б и в а т** художественост. Ярък пример за това е индивидуализацията, „неповторимата характеристика на образа“, както може би по-точно се изразяваше Дидро. Вярно е, че без нея всеки образ се лишава от художествената си „заразителност“. И все пак да се даде „индивидуална характеристика“ на един човек в живота още не е художествена проява. Дори ако тази „индивидуална характеристика“ е съпроводена от известно обобщаване. Потвърждение за това могат да

ни дадат стотиците страници, които някои представители на немската експериментална психология изписват, за да документират кажи-речи целия „неповторим живот“ на някой интересен човек. Подобни дневници на „индивидуалните прояви“ (те се водят особено старателно за даровити хора) са доста далече от художественото внушение, макар че в изкуството „заразителността“ идва най-вече тъкмо от „индивидуалната характеристика“. Според мен трябва да се направи заключението, че индивидуализацията не е сама по себе си художествена, а придобива художественост, когато се включва в творческия процес. Ясно е, че не бихме могли да приемем подобно явление за изходна точка на естетиката, макар че то присъствува задължително в художествения образ, тъй като тепърва ще трябва да си изясним как и с какво то става художествена особеност.

Изходната точка на естетиката трябва да се опира на такава особеност на изкуството, която „сама по себе си“ е художествена и това е нейното обективно оправдание. Участието на субекта (на талантиливата личност) е фактор, чието влияние може да се установи и в орнамента, и в творбата, обхващаща най-широко епохата. Но достатъчно е да пренесем изходната точка на естетиката от онези особености, които отговарят на определени обективни нужди, към онези особености, които се внасят от личния вкус или прищевките на въображението, за да обречем теорията на произволи.

Най-сетне всички тези изисквания ще доведат естетиката до въпроса: От какво произтича спецификата на изкуството? Това ще рече изходната точка на теорията да се облекне върху корена на художественото своеобразие.

Но как ще го открием? Къде ще намерим онази особеност на изкуството, която присъствува винаги в творчеството, обхваща всички негови компоненти, „сама по себе си“ е художествена и това е нейното обективно определение?

За сега се забелязват четири примамливи възможности. Едната от тях ни насочва към предмета на художественото познание, другата ни кара да се вгледаме в обяснението на творческия процес, което ни дава или ще ни даде материалистическата психология, третата предлага да се изучат закономерностите на художествената творба, а четвъртата — особената обществена функция на изкуството. Да ги разгледаме последователно. Но нека преди това подчертаем: същественото засега не е дали ще се нарече известна особеност важна или маловажна. Тук става дума само за едно — коя е най-важната, основната. За степенуването на останалите спорът може и трябва да продължи след това. Първото условие за решаването на един въпрос е да не го смесваме с всичко нерешено.

2

Възгледът, че коренът на художествената специфика е заложен в особения предмет на отражението, има следните логически предпоставки: никой между нас не оспорва, че изкуството е своеобразно познание за действителността. Защо обаче то съществува редом с науката? — Сигурно, заявяват поддържниците на споменатия възглед, в обективния свят има такава „сфера“, която не е от „компетентност“ на науката и само изкуството може да я опознае. Който отричал тази „сфера“ всъщност се отказвал от опознавателната природа на изкуството и не можел да

обясни по обективен път художествената специфика. Именно обективната сфера, предопределена единствено за изкуството, някои наричат специфичен предмет. И оттук произтича едно много строго изискване, което напоследък често се повтаря: Или — ни казват — ще приемете, че изкуството опознава такива страни на действителността, които науката не може да опознае, или ще отречете специфичния предмет на художественото отражение. А второто вече означавало, че сме се отказвали от обективния корен на спецификата в изкуството.

Подобна постановка на въпроса за изходната точка на естетиката почива върху една предварителна аналогия между науката и изкуството. Както добре е известно, според марксизма причините за възникването и развитието на науката (включително и на нейните природно-математически разклонения) са в обществената действителност. Една назряла потребност на обществото — казваше Енгелс — е в състояние да потикне научната мисъл десеторно повече и от най-реномираните университети. Дори разделението на науките се дължи най-вече на нуждата да се обхванат колкото може повече страни на обективния свят. Ала освен обществено-историческите причини, развитието и диференцирането на науките има още едно основание: различието в предметите им. За да възникне една наука е нужно първо да са назрели съответните исторически условия и второ — да е налице такъв дял от единната обективна действителност, за който останалите науки не биха ни дали достатъчно знания. Очевидно, защитниците на възгледа за специфичната „сфера“ на изкуството като основа на цялото му своеобразие, се опират мълком на тази аналогия и то — на втората ѝ страна.

Пита се: наистина ли специфичното в предмета на изкуството трябва да се разбира в смисъл, че има прояви на живота, за които науката не е, а изкуството е в състояние да ни даде достатъчно знания? Следвали, че главно от този своеобразен предмет произтичат останалите особености в художественото творчество?

Да започнем с най-характерното, което се хвърля на очи в предмета на художественото отражение. А това е несъмнено обстоятелството, че при изкуството отразявано по своеобразен (при все и относителен) начин се раздвоява на *изобразявано* и *опознавано*. Термините са сякаш несполучливо подбрани. Ще видим защо. Но че някои явления в света придобиват за изкуството значение на материал за изображение, а други са предмет на опознаване — това е било отколе известно в естетиката и не бива да се подминава без внимание.

У поета намираме образа:

Ден и нощ бръшлян пресяга
към тополина снага,
вейки гъвкави протяга
с умилителна тъга.

И топола се навежда
щом кат' вятър полъхти
нежно към бръшлян поглежда
и приветно му шепти.

Очевидно, обвиването на бръшляна „по тополина снага“ обхваща един кръг от наблюдения, които са послужили на художника да по-

стигне онова изображение, чрез което ще разпознаем „умилителната тъга“ на човека, неговия любовен копнеж. Към колкото по-широки картини от живота прибъгваме, толкова повече ще се натъкваме на факта, че значителна част от пресъздадените случки, обстоятелства и пейзажи не са били в центъра на художественото опознаване, а са представлявали материал за изобразяване. Най-ярко доказателство за съществуването на подобен „предмет на изобразеното“ е, че случките, които художникът възприема, не подлежат на задължително адекватно отразяване. Посредством въображението между някои обективни свойства или действителни събития художникът може да изтъкне такива връзки, каквито в живота привидно липсват. За да ни внуши своята вяра в силата на разума, Гойя ни е показал как някакви страшни чудовища са разперили крила над човека, приспал своя разум. Но в случая са важни не примерите, а обстоятелството, че на изкуството е свойствено по н а ч а л о едно „свободно“ отношение към изобразяваното, дори когато художникът не си е поставил за цел да се възползува от предимствата на фантастиката. И тази особеност бе забелязана още от първите представители на естетиката.

Тук изпъква една от най-ярките разлики между научното и художественото отражение на действителността. За да бъде изразена, научната истина не се нуждае от изкуствено създадени или свободно подбрани от живота фабули, състояния. Иначе казано, науката има с а м о предмет на опознаване. А за изкуството в живота има винаги и нещо, което се изобразява. Най-напред прави впечатление, че изобразяваното може да бъде вещ, група от сродни явления или почти несродни явления и вещи. От тях художникът подбира изобразителните съставки на своя бъдещ образ. Съгласуването между изобразеното и изобразяваното не е задължително, но все пак художникът винаги се съобразява с природата на нещата, които е използвал за изображението. Крилат кон няма в живота, но връзката между крилата (летенето, най-бързото движение, познато от човека) и бързоходството на коня не е напълно своеволна.

Разбира се, художникът не може да не познава в известна степен онези явления, от които ще черпи изобразителен материал за творбата си. Но това познание е странично за творбата, както за един труд по физика е странично задължение познаването на граматическите закони. Особеното за изкуството е, че тези „отразени странично“ явления влизат в художествения образ, за да ни дават не преки знания, а изображения. Следователно, немалко свойства и явления на действителността остават пряко или косвено изобразени, но не и опознати в художествената творба.¹

Във връзка с тази особеност възникват цяла редица от интересни по-интересни въпроси, които тук няма възможност да разглеждаме.

¹ Под „опознаване“ се разбира една по-висша степен на отражението, когато нещата се обхващат не главно откъм тяхното външно сходство или различие, откъм тяхната нагледност, но и откъм съществената им страна. Опознаването предполага винаги а д е к в а т н о с т между образа и обекта. Очевидно е, че когато поетът говори за бръшляна, „протегнал вейки“, той не си е поставил целта да ни даде знания за бръшляновите вейки (каквато е целта на ботаника), а ги е взел само поради пригодността им за „изображението“. Термините „изобразявано“ и „опознавано“ не бива да се схващат в смисъл, че първият изключва всякакво познание (отражение), а вторият предполага пълна липса на нагледност. Както изобразителната страна на художествената творба се предхожда от познаване на свойствата на нещата и тяхното сходство, така и научното опознаване започва и завършва с външните проявления на същественото. Разграничението на „изобразяване“ от „опознаване“ е условно и важи само за изкуството, доколкото при него това, което се изобразява, най-често не съвпада с онова, което се опознава.

Струва ми се, че не ще е пресилено да се каже: отношението между изображение и знание разкрива основното диалектическо противоречие в художествения образ. В случая обаче ни интересува дали изобразяването (предмета на изображението) е обективната основа на художественото своеобразие и — следователно, дали може да бъде изходна точка на естетиката. Наистина, по изобразеното изкуството се отличава от всички форми на съзнанието. Ала въпреки това предметът на изображение не може да бъде изходна точка на естетиката, поради следното:

а. Ако изобразяването беше основа, обясняваща изкуството, и причина, оправдаваща съществуването му, художественото изображение трябваше да бъде всякога фотографически точно. В действителността нещата са твърждествени на себе си и не могат да бъдат причина за едно изображение, което не съвпада точно с техните състояния и промени.

б. Обстоятелството, че в изкуството изобразеното често не съответствува на изобразяването както фотографския позитив на вещите, ни поставя пред въпроса: защо?

в. Фантазно-комбинативните елементи на изкуството могат само в ограничена степен да се обяснят със сходството, съдържащо се в изобразените вещи и явления. Бързоходният кон дава известно основание да бъде съпоставен с летенето на птиците. Ала нуждата, необходимостта конят да стане „хвърковат“ („крилат“) не се корени нито у птиците, нито у коня. Иначе в самия живот, а не в образите щяха да се осъществят тези съчетания (аглутинацията — кон с крила). Следователно художественото изображение предстои да бъде обяснено не с отделните предпоставки за сравнения, съдържащи се в изобразяваните вещи и явления, а с някаква друга потребност. Каква?

г. Обстоятелството, че нуждата да се създава комбинативно и з о б р а ж е н и е на нещата (става дума за изображение, а не изобщо за фантазията) се осъществява от изкуството и подобните нему дейности, но не и от науката и останалите форми на общественото съзнание, ни подсеща, че споменатата потребност има художествена или приблизително художествена природа.

д. Ако самото художествено изображение предстои да бъде обяснено с друга потребност, която има художествена или приблизително художествена природа, то изключено е изобразеното или изобразяването да бъде основата на художествената специфика.¹

Каква е в такъв случай причината художествените образи да бъдат цялостни, синтетични? Този въпрос ни довежда до едно друго предположение, което преди години правеха някои от школата на Брюсов, а днес мнозина преповтарят. Разликата между науката и изкуството била в това, че единият вид познание анализирал, а другият синтезирал. Нещата трябвало да бъдат отразявани и цялостно, т. е. „в такъв вид, в какъвто те съществуват в самата действителност, без да се разчленяват“.

Безусловно вярно е, че ако вещите в самата действителност не бяха „цялостни“, нямаше да бъде възможен синтезът. Но дали това е основата на художествената специфика? Следва ли, че синтетичността в изкуството произтича от обгръщането на явленията „цялостно, в такъв вид, в какъвто те съществуват в действителността, без да ги разчленява“?

¹ Не случайно А. Буров, който е най-последователен поддръжник на възгледа за предмета на отражение като източник на художествената специфика, многократно подчертава, че подразбира предмета на о п о з н а в а н е.

Естествено, изкуството отправя поглед към нещата, които винаги представляват някакво „цяло“. Но съвсем същото правят и науките. Нещо повече — ученият също е задължен да синтезира. Ако неговите анализи не можеха да доведат в края на краищата до синтез, нямаше да е възможно тяхното практическо използване. Да се приложат практически известни знания означава те да се синтезират, за да изменят или възпроизведат явлението, което не е механичен сбор от накъсани части, а е винаги „цялостно и единно“. Ето защо логически е възможно да се направи с а м о е д н о р а з г р а н и ч е н и е: да се каже, че докато научното познание разглежда единството на обекта, но чрез и след изучаване на отделните му страни, то изкуството има винаги за обект цялостността на явленията, тяхната неразчлененост.

И тази логическа възможност обаче не помага на естетиката. Ако изкуството би имало за непосредствен предмет на отражение явленията като неразчленени, то нямаше да има нужда от синтез. Човешкото познание се нуждае от синтезиране само доколкото предварително е вникнало в отделни страни на обективното цяло, доколкото е разчленило своя предмет.

А изкуството има нужда от синтез, защото неговите образи не са копие на „явлението, без да се разчленява“, а са резултат на един предварителен дълъг и сложен анализ. Затова ни говорят най-напред стотиците образи на кентаври, сатири, сирени, сфинксове и пр., всеки от които е „цялостен и синтетичен“, но това е добито чрез разчленяване дори на такива свойства, които не принадлежат към един и същ дял на света. Без анализа изкуството не само че не би могло да разграничи причинните от случайните връзки, но не би могло да постигне дори единността на своя образ.

Драмата например почива върху едно цялостно действие, което чертае кривата от завръзката до развързката. И ако тази цялостност е възможна, то е само защото авторът е анализирал събитията, послужили му за житейски материал, като е отхвърлил редица действия, за да предпочете едно. Тъкмо поради този своеобразен анализ драмата не може да бъде идентифицирана дори с най-сходното ѝ явление в живота. Изкуството не може да избегне анализа и когато си позволява повече от обикновеното. Индийската богиня на танца се изобразява в скулптурата с три чифта ръце. Това са шест момента от движението на ръката при танца. Дори да си беше позволил двойно повече, художникът нямаше да повтори движението на ръката. Затова и от гледище на формата той е трябвало да анализира движението, за да създаде синтетичен образ.

Наличието на анализ в изкуството е елементарен факт. Всеизвестното обстоятелство, че вследствие на този анализ се получават особени образи, трябва да бъде някак обяснено. Но в случая за нас е важно да подчертаем, че никаква помощ няма да окаже твърдението: предмет на изкуството са „явленията като цяло, в такъв вид, в какъвто те съществуват в действителността, без да се разчленяват“. Още по-малко подобно определение би могло да ни обясни онези синтетични образи в изкуството, които не съответствуват на явленията във „вида, в който те съществуват в действителността“.

Ако изходната точка на естетиката не бива да се търси нито в предмета на художественото изображение, нито пък в някаква особена синтетичност на предмета, то остава открита още една възможност — да се

приеме, че изкуството **о п о з н а в а** такива страни на живота, каквито науката не може да обхване.

Най-напред да се попитаме: към какви страни на действителността е насочено най-вече художественото познание? Не е трудно да си отговорим по приетия вече начин: главно към човека. Но какво е тук специфичното, след като и науката се интересува живо от човешкото съществуване?

Разбира се, изкуството проявява особено предпочитание към редица страни на човешкия живот — нравствените, политическите, интимното светоусещане и пр. Но въпросът очевидно не е в споменатото предпочитание, защото тези страни на човешкия живот могат да се разгледат и от науката. Трябва да се потърси такава сфера, по отношение на която науката е „некомпетентна“. Иначе не бихме могли да приемем предмета на отражение като корен на художественото своеобразие.

Единственият смислен отговор е: **и н д и в и д у а л н о т о**. Науката е по принцип способна да ни даде знание по всички въпроси, които се докосват до човешкия живот. Тя не се интересува само от онези белези, които създават неповторимостта на явленията. Следва ли, че те са предмет на опознаване за изкуството?

Вярно е, че в образите на изкуството често се срещаме с характери, които действуват „като живи хора“; вярно е, че когато отсъствуват такива характери (в лиричните, камерните и др. п. жанрове) те се заменят от живия лиричен герой; вярно е най-сетне, че в изкуството придобива изключителна важност „собствената логика“ на героя, за която говорят и Гьоте, и Хегел, и Ленин. Заблуждават се обаче онези, които мислят, че това решава спецификата на изкуството. Защото въпросът е дали тази особеност е „сама по себе си“ художествена, дали индивидуалното е предмет на опознаване за изкуството.

Надали някой ще се наеме да оспорва, че индивидуалните образи в изкуството се добиват не само чрез наблюдаване на това как различните хора живеят, но често и чрез пряко възпроизвеждане на прототипове, модели и пр. Винаги обаче художникът е принуден да подбира — било отделните белези на своя бъдещ образ, било пък неговия прототип. Ако изкуството е предопределено да опознае „индивидуалното“, какво налага подбора — нали всеки човек е нещо индивидуално-неповторимо?

На този въпрос може да се отговори от три аспекта. Единият е така наречената „вътрешна тема“ на автора, т. е. неговата лична склонност към едни или други страни в живота. Вторият е изобразителните и изразителните възможности, които някои хора предоставят на художника. Но тези два аспекта в случая не са тъй интересни за нас, понеже от тях не може да се открие дали художникът пристъпва към индивидуалното в света с намерение да ни даде знания за него. Остава третият аспект. Казва се: изкуството има за предмет не просто индивидуалното, а това как чрез индивидуалното се проявява същественото (типичното, универсалното и пр. — тук думата не е толкова важна). А тъй като хората се различават по това, че у едни същественото (типичното) се проявява по-ярко, а у други се долавя по-трудно — то изкуството ще предпочете естествено да отразява онези индивиди, които са „по-типични“.

На пръв поглед тук се открива нещо приемливо. Особено като се прибави, че изкуството има извънредно голям афинитет към онези проявления на индивидуалното в живота, които изразяват същественото тъкмо защото са „изключения“, защото са ярки и необикновени. По този повод

Аристотел казваше: „Трябва да се предпочита невъзможното, което изглежда вероятно, пред възможното, което се струва не вероятно“ („Поетика“, гл. 24).

И все пак, ако изкуството имаше за задача да ни дава знания за това как индивидуалното в живота проявява същественото, то трябваше да се стреми винаги към добиване на адекватност за индивидуалното. А забелязваме друго. Художникът си позволява голяма свобода да видоизменя индивидуалния облик на живия човек. Това той не би си позволил при положение, че се стремеше да ни даде знания за конкретно-индивидуалното. Обстоятелството, че художникът съкращава, изменя и заменя чертите, присъщи на индивида в действителността, като стига до такива техни съчетания, които са търпими единствено в изкуството — може да означава само едно: че той е задължен да ни дава знания не за индивидуалното, а за същественото. Възниква обаче въпросът: нима чрез художествената творба не разпознаваме същественото в индивидуалното? И това е безспорно така. Ала трябва да различаваме основно две неща.

Едно е изкуството да ни дава знания за конкретно-индивидуалното, изразяващо същественото в живота, а друго — стремежът да се покаже същественото чрез индивидуализиран сетивно-възприемаем образ. В първия случай художникът би бил длъжен да отразява адекватно индивидуалното, а във втория — само да го наподобява. Не е трудно да се докаже, че изкуството е предразположено по-скоро към наподобително отражение на индивидуалното. Затова собствено, когато четем роман или гледаме картина, за нас не е важно дали творбата ни дава вярно, точно знание за случката или събитието, дали литературният характер е съществувал наистина в живота и дали (ако е историческа личност) е вършел всичко точно тъй, както ни го представя авторът. Отделните подробности и случайности в изкуството могат да бъдат приемани или отхвърляни не според автентичността им, а съгласно същественото, отразено в творбата. Понеже става дума за разграничаване на изкуството от науката, следва да се каже, че понякога тъкмо ученият е длъжен да дава знания за конкретното, индивидуалното и това, как чрез тях прозира необходимостта. Още Аристотел казваше:

„Ясно е от казаното, че задачата на поета е не да говори за действително станали събития, но за такива, които биха могли да станат и то — възможни по вероятност или необходимост. Така щото историкът и поетът се различават не по това, че единият говори в стихове, а другият — в немерена реч. Защото би могло и съчиненията на Херодот да се сложат в стихове и въпреки това те биха си останали точно такава история в стихове, каквато са и не в стихове. Съществената разлика обаче се състои в това, че единият говори за действително станали събития, а другият — за такива, които биха могли да станат. Вследствие на това поезията съдържа повече философски и сериозен елемент, отколкото историята, понеже поезията изразява предимно общото, а историята — частното. Общо е това кой да е човек да говори или върши едни или други неща по вероятност или необходимост. Към това се стреми поезията, въпреки че дава имена на действащите лица. А частно е например извършеното от Алкивиад или случилото се с него“ (гл. 9).

Нужно е, разбира се, да се припомни, че Аристотел е имал предвид историята в люлчения ѝ период. Освен туй цялата „Поетика“ ни доказва,

че нейният автор не бива да бъде подозиран в неразбиране на художествената индивидуализация. Тъкмо обратното — цитираният пасаж се отнася и до онези случаи на индивидуализация, когато художествените образи не се съгласуват с живите човешки индивиди. Работата е там, че както в античността, така и днес индивидуализацията в изкуството има предназначението по един особен, присъщ само на художествения образ начин да разкрие това, което „би могло да стане“. Тази цел художникът не измества дори когато използва действително станали събития или копира белези и на действително съществуващи хора. Ето защо, конкретното и индивидуалното в живота е предмет на изображение, но не и предмет на опознаване за изкуството.

Към този извод може да се прибави и казаното в предходната глава: индивидуализацията (т. е. отразяването на индивидуалните черти и прояви от живота във връзка със същественото им съдържание) не е „сама по себе си“ художествена. Тя придобива художественост. И това е според мен достатъчно, за да се подчертае категорично, че индивидуалното в живота и неговото отражение от изкуството не е основата за обясняване на художествената специфика.

А защо все пак в изкуството се създават образи, които напомнят живия човек? Защо художествените образи са „във формата на самия живот“, а историческите знания — не? Как изобщо да разбираме израза, дошъл от Хегел: „във формата на самия живот“?

Тези въпроси, които собствено са производни на въпроса, — защо отразяването от изкуството се разполовява на изобразявано и опознавано — трябва да намерят някаква друга основа за обясняване.

Каза се вече — по принцип всички съществени страни на човешкия живот могат да бъдат опознати и от науката. Оказва се, че тъкмо същественото в живота, а не неговите конкретно-индивидуални прояви, е предмет на опознаване и за изкуството. Ала има място и за още едно предположение. У Бертолд Брехт се намира и такова изказване:

„Задачите на науката и изкуството съвпадат по това, че са призвани да облекчат живота на човека; науката се занимава с източниците на неговото съществуване, а изкуството — с източниците на неговото развлечение“.¹

Не следва ли от това, че има известна разлика в „сферата на познавателна компетентност“ за науката и за изкуството? Тук може да се прибави и твърдението на някои автори, че единствено изкуството можело да ни даде познания за човешкия живот и окръжаващата го природа като носител „и на определени естетически качества“.²

Позволено е засега да не се впускаме по определението на тези „естетически качества“. Всеизвестно е, че те засягат красивото, грозното, трагичното, комичното и други подобни страни на живота. Тъкмо тези страни са свързани и с удоволствието или развлечението, за което намеква Брехт. Истина ли е, че изкуството има някаква особена познавателна компетентност по отношение на тях? На такова запитване и без затруднение ще се отвърне, че доколкото става дума за добиване на знания —

¹ Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, „Sinn und Form“, I Brecht-Sonderheft, Berlin, 1954. § 20.

² Срв. напр. В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве, изд. „Искусство“, Москва, 1956 г., гл. 1.

какво наричаме комично или трагично, в каква зависимост всяко от тях влиза в останалите явления на действителността и т. н. — естетиката и психологията никак не отстъпват на изкуството. Ако Ванслов и др. твърдят, че е д и н с т в е н о изкуството отразявало така наречените „естетически качества на действителността“, те вероятно мислят една друга страна на въпроса, която съвсем произволно пренасят върху познавателния предмет на изкуството. Наистина, докато естетиката е в състояние да ни докаже „к а к в о е красотата“, а психологията — какви преживявания тя събужда у човека, то произведенията на изкуството ни показват „к о е е красиво“. Един естетически или психологически труд също може да изисква наблюдаване и изучаване до най-тънки подробности на комичното в живота, но ако самото съчинение, неговите теоретически изводи (не, разбира се, примерите) ни „напушват на смях“ това значи, че те са престанали да бъдат наука. При изкуството забелязваме тъкмо обратното — там не ни се разкриват „тайните“ на комичното или „причините на смеха“, но творбата ни кара да се смеем. Колкото и важна да е тази особеност обаче, тя не ни дава право да „монополизираме“ естетическите качества на нещата за предмета на художественото опознаване.

Според мен, Брехтовата мисъл, че науката се отправя към корените на човешкото съществуване, докато изкуството — към корените на удоволствието, не бива в никакъв случай да се схваща буквално — иначе тя би станала невярна. И изкуството си поставя въпроса „защо и как“ съществува човек, и науката се запитва на какво се дължи развлечението, което запълва част от живота на човека. Ако се очертава някаква разлика между изкуството и науката, тя не е в разделянето на тяхната познавателна компетентност, а в нещо друго. Науката наистина се стреми да облекчи човешкото съществуване чрез пряка помощ при промяната на неговите условия. Изкуството пък съдействува на човешкия живот, като придружава образите си с насладата, с удоволствието. Резонно е да се попита: как да си го обясним? И ако успеем да си го обясним, то във всеки случай няма да е чрез откриването на такава сфера, която би била от п о з н а в а т е л н а компетентност е д и н с т в е н о на изкуството.

Това, което художникът се стреми да о п о з н а е, не може да не бъде достъпно и на научното познание. Бихме рискували да омаловажим несправедливо науката, ако обявим някои страни на същественото в човешкия живот „недостъпни“ за нея. Вярно е, че при конкретен етап от развитието на научното познание не могат да се обхванат всички страни на човешкото съществуване. Но по принцип за науката са достъпни в с и ч к и въпроси, засягащи различните същностни степени на света (включително и на изкуството и на останалите идеологически форми). Що се отнася до единството между лично и обществено, до индивидуалната проява на социално-човешката същност — и тя се опознава от науката, стига да представлява по-траен интерес. Доказателство са многото научни летописи и биографии за различни исторически личности. От друга страна, когато изкуството и з о б р а з я в а личното и индивидуалното, въпросът за автентичността загубва значението, което му се отдава в науката.

Съображенията, които бяха изказани, както и други, които нямах възможност да изложа, ме доведоха до извода, че изкуството не притежава в действителността такава сфера на о п о з н а в а н е, спрямо която науката да е „некомпетентна“. Следва, според мен, да се отхвърли решително и твърдението, че за специфичност в предмета на художест-

веното отражение можело да се говори само доколкото се простира върху някаква сфера, вън от познавателната компетентност на науката. Предметът на изкуството има своеобразие, макар да не се разпростира върху такива явления или страни на света, за които науката не можела да ни даде знания.

За това свидетелствува най-напред обстоятелството, че единствено при изкуството откриваме различие между изобразявано и опознавано. Наличието на предмет за изображение трябва да бъде „с нещо“ обяснено. Очевидно е, че логиката не позволява това „нещо“ да бъде самият предмет. По-нататък може да се забележи, че изкуството се стреми да опознае не всички страни на човешкото съществуване. Елементарен факт е, че поетът не ни дава знания за причините и последиците на действителния порок в сърцето, а с особено старание се рови в причините, които предизвикват „сърдечните“ болки в преносния смисъл на думата. Този факт, тъкмо защото е елементарен и може да се илюстрира със стотици томовете мерена реч, налага да бъде „с нещо“ обяснен. Но това „нещо“ и този път няма да е предмета на отражението, тъй като за цялостния жив човек е много по-съществено здравето на сърцето от настроението на любимата. Най-сетне дори в онези произведения, които обхващат епохата на по-широко платно, се забелязва, че вниманието на художника по принцип се задържа най-вече от емоционално-нравствените проблеми. За художника е недостатъчно да отрази един или друг материален фактор на живота. Той ще може да „внесе“ този фактор в творбата си само когато опознае неговите последици в нравите, политиката, вярванията и чувствата на хората. В противен случай знанията за материалния фактор (да речем — закона за принадлежната стойност) ще бъдат чуждо тяло в изкуството, излишни за него. Вярно е, че от художествените творби се черпят познания и за материалните условия на живота (примерът с Балзак, посочен от Маркс и Енгелс). Но също тъй вярно е, че икономическата природа на капитализма се разпознава по косвен път — чрез знания за нравствеността (историята на Сезар Бирото), за човешка страст (Гобсек) или за двете едновременно (братовчедката Бета). Тук несъмнено се разкрива една друга особеност на предмета на художественото отражение. Но и тя не предполага опознаването на недостъпни за науката страни на живота. Следователно трябва да се обясни пак „с нещо друго“. Този пасаж може да завърши, като се изрази известно съмнение дали изобщо е удобно да се употребява понятието „предмет“ за изкуството в такъв смисъл, в какъвто се употребява за науката. Но за това ще стане дума пак.

До тук стои все още открит въпросът: защо имаме два рода познание (научно и художествено)? И въпросът се сякаш усложнява от това, че изкуството не притежава никаква собствена (в смисъл недостъпна за науката) сфера на опознаване. Иначе би било много по-лесно на теоретиците. Биха спестили споровете си. Та кой днес би се затруднил да каже защо съществуват поотделно анатомията и физиологията? Но различията между наука и изкуство са изглежда не така прости. Естетиката няма да спечели нищо, ако се потруди за „опростяването“ им. Ала за сега — заключението:

Своеобразието на изкуството не може да се обясни с предмета на художественото отражение, тъй като особеностите на самия предмет

трябва да се обяснят с нещо друго. Следователно отразяването не може да бъде изходна точка на естетиката. Дали не бихме открили изходната точка в отразяването (процеса на отражението)?

3

Столетия наред в теорията се разисква върху понятието „катарзис“, оставено от древността. Ако преди три-четири десетилетия се ширеше тъй наречената теория на „вчувствуването“, то днес все повече си пробива път учението на Б. Брехт за отчуждаващата роля на театъра (*Verfremdung-Effekt*). С други думи, твърде често естетиката се е натъквала на въпросите около възприятията на художника или на публиката (сиреч на въпросите около отразяването), като в тях е търсила опора за обясняване на спецификата на изкуството.

Вярно е, че подобен стремеж се съпътствуваше от известна психологизация на естетиката. С особеностите на отразяването мнозина (например добре известният у нас Йоанес Фолкелт) се опитваха да „опровергават“ познавателната природа на изкуството, да се опълчат срещу „теорията на подражанието“. Но подобни опити си остават в неприключилата сметка на идеалистическата психология. Как обаче стои въпросът с нашата, с марксистическата психология? Тя, подобно на естетиката, се намира в особен етап на развитие, когато се търсят пътища за материалистическото преосмисляне на натрупания материал. Няма никакво съмнение, че и тази задача ще бъде осъществена. Не означава ли това, че рано или късно ще съумеем с нейна помощ да открием основата на художественото своеобразие в отразяването (т. е. в художественото възприемане на действителността)? И не се ли забелязват първите обнадеждаващи признаци в свързването на изследванията върху изкуството например с учението на И. П. Павлов за двете сигнални системи?

Както е известно, видният руски физиолог разкри материалната обусловеност на сетивното и на мисловното познание у човека като стигна дори до там, че раздели хората на два типа — един, при който преобладава първосигналната дейност, наречен условно „художествен“, и друг, при който взема връх мисловната дейност, наречен „научен“. Тези термини дадоха основание на някои да възродят учението на Баумгартен, според което изкуството се отличавало от науката, защото имало чувствен (сетивен) характер. Този път възгледът бе преоблечен в терминология, заимствувана от материалистическата психология, респективно физиология на висшата нервна дейност. Но работата по същество не се промени. Както преди време съвсем основателно забеляза Г. Т. Фехнер, възгледът за чувствената (а според сегашната терминология — „първосигнална“) природа на изкуството дава неограничени пълномощия на психологията да търси и „обяснява“ художествената специфика. . .

Трябва да се подчертае дебело: който приема първосигналната дейност за изходна точка, обясняваща художественото своеобразие, трябва по необходимост да обяви мисленето за чуждо тяло в художествения процес. А това би значило да се постави под съмнение познавателната пълноценност на изкуството, тъй като разполовяването на човешкото познание на две сигнални системи се дължи както на непосредствената близост на първата до обективните явления, така и на нейната огранич е н о с т. Сигналните системи са две, защото първата от тях не може да проникне „зад границите на емпиричния факт“, макар да предполага непосредствен допир с него.

Художественото творчество ни убеждава, че при него „сетивните данни“ (чувственото) имат изключително голямо значение, без обаче от това да следва, че и мисловното познание няма също такова голямо значение за образа. Съществува например „логика“ на сетивните данни в изкуството. И това е специфичен момент. С останалите неща в живота работата стои съвсем другояче. Там сетивните данни се получават от обективни свойства на предметите, които не са предварително „подготвени“ за окото или ухото на човека. При приложените и особено при изящните изкуства обаче обективните свойства на „предметите“, на „вещите“ (скулптурна работа, картина, изпълнение и т. н.) са по-скоро о б е к т и в и р а н и, те са „подготвени“ от творческата личност и са предназначени за едно или друго п р е д в а р и т е л н о п р о е к т и р а н о в ъ з д е й с т в и е.

Художникът е длъжен да създаде образ, който ще започне въздействието си върху зрителя или читателя чрез чувственото (първосигналното). Но това не значи, че „проектирането“ на въздействието се извършва само по първосигнален (сетивен) път.

Отдавна е известен изразът: „Майсторът проличава най-първо в ограничаването“. Работата е там, че ограничаването на сетивните данни в творбата предполага и мисловната дейност на художника — съобразяването. Именно чрез съобразяването (а не само чрез „почувствуването“) художникът може да създаде такава възприемаемост на творбата си, която да постави пред читателя, зрителя или слушателя един съществен въпрос на „сърцето и ума“. Поетът не само чувства, но и мисли дори върху римата си. Драматургът не би могъл да мине без мисленето и когато разпределя материала си и изгражда композиционната цялост на творбата си. Ако мисленето съпровожда такива страни на творчеството, като създаване на възприемаемостта им, то какво остава до идейно-мисловното съдържание на образите в изкуството? Защото художествените творби не са сбор от сетивни данни, а единство от емоционално и мисловно. Разбира се, своеобразно единство, което бе особено сполучливо изразено в едно двустичие на Фонтан:

O l e r n e d e n k e n m i t d e m H e r z
U n d l e r n e f ü h l e n m i t d e m G e i s t¹

Това особено единство на емоционално и интелектуално в художествения образ не би могло да бъде обяснено, ако за изходна точка се вземе една от степените на човешкото познание — било сетивната, било рационалната. Не би могло да се обясни и с двете едновременно, ако не се открие онази основа, която причинява специфичното им съчетание в изкуството. Ясно е, че основата ще трябва да се потърси другаде.

Отразяването като „изходна точка“ или по-точно — намесата на психологията при обясняване на художествените явления разполага с три аспекта. Единият засяга психическата дейност на творческата личност; другият — психологическия разбор на характерите и настроенията, пресъздадени в творбата, и третият — преживяванията на читателя (зрителя, слушателя).

Вторият и третият аспект са предварително обречени на теоретическа несамостоятелност. Така психическото поведение на характерите (респек-

¹ Учи да мислиш със сърцето
и да чувствуваш с ума.

тивно вложеното настроение) в художествената творба не може да бъде обявено за основа на цялостната художествена специфика, тъй като то е в редица зависимости: от закономерностите на материала, от метода на художника, от „свърхзадачата“ (главната идея) на произведението и пр. Освен това поведението на характерите в изкуството е по същество аналогично на поведението (респективно настроенията) на реалните хора. В този пункт има своеобразност, но тя е свързана по-скоро с начина, по който е предадено поведението на характера, отколкото със самите му преживявания. Мъртвешките сенки на Лукулус и неговите съдии не се срещат в живота, но всяка от страните на поведението им е всъщност отражение на някоя от психическите прояви в действителността. Намесята на психологията в този случай помага само доколкото става дума за едно убедително или неубедително мотивиране на постъпките, но тя става безсилна, когато се постави въпросът: защо в изкуството се използват именно такива особени похвати и средства, чрез които се предават преживяванията на героите?

Психологията не може да отговори и на въпроса защо в изкуството не се мотивират често тъкмо най-необикновените прояви в поведението на героя. Нерядко писателят, когато ни поднася някакъв характер със странности в поведението му, просто ни изправя пред „свършен факт“, без да се чувства задължен да изясни основанията си. Островски има един герой (Мамаев), който обича да поучава хората и тази страст го е обзела до невероятна степен. Това става основа на множество комедийни недоразумения. С други думи, авторът мотивира постъпките на героя си с една страна от поведението му, която приема бездоказателствено и то в такава степен, в каквата тя не се среща. Тази особеност в изкуството не може да бъде обяснена с психологията.

Същото се отнася и до проблема за отсъствието на пряк психологически анализ в художествения образ. Напоследък се употребява пак терминът „пряк психологически анализ“, като се свързва с онези епизоди (главно в белетристиката), в които авторът остава „насаме с героите си“. Тогава писателят ни разказва какво и как мисли героят, какво чувства, предава неговата „вътрешна реч“ и пр. Но този термин е условен, тъй като в буквалния смисъл на думата пряк психологически анализ няма в изкуството. Художникът е задължен да анализира пряко своите прототипове (модели и пр.) в живота, но в художествената творба анализът се предава косвено. „Вътрешната реч“ се изразява „дословно“, а не се подлага на пълен разбор; ако трябва да предаде яда на героя си, белетристът не започва от определението на това чувство, а го свързва с някакъв жест (смачкване на хартия, удряне с юмрук по масата и т. н.) или някаква гримаса. Това важи в многократно по-голяма степен за другите изкуства (особено изобразителните). Съвсем очевидно е, че психологията няма да може да ни разясни тази своеобразност, тъй като тя се отнася не до преживяванията, а до художественото им пресъздаване.

Възприемането на художествената творба от зрителя (читателя, слушателя) също не може да бъде обявено за основа на художествената специфика по простата причина, че внушаването на идеи и чувства върви не от публиката към творбата, а обратно.¹ Освен туй всичко онова

1 Има се предвид непосредственото въздействие, при което наистина чувствата и идеите преминават от творбата към публиката. Тук не става дума за задължението на художника да се „учи“ от публиката си и да се „съобразява“ с нея. То е свързано с друга особеност.

„повече“, което зрителят припише на творбата, без тя да го притежава, остава за сметка на произволността и няма съществено значение за своеобразието на изкуството.

Психологията може да помогне, когато се изследва емоционално-мисловният резултат, постигнат от творбата. Но това още не означава, че тук прозира някаква „основа“ за спецификата на изкуството. Интересно е, че теорията на Бертолт Брехт за така наречения „отчуждаващ ефект“ е свързана тъкмо с тази страна на творчеството (с резултата). Но Брехт обосновава своята теза главно не по психологически път, а като се опира на общественото предназначение на изкуството. В своя бележит театрален „Органон“ той писа:

„Радост за нашето време е, че се осъществяват тъй много и разнообразни преобразувания на природата. . . Ние казваме: у човека е (зложено) много, но и много може да се направи от него. Той не трябва да остане такъв, какъвто е. Той трябва да се наблюдава не само такъв, какъвто е, но и какъвто би могъл да бъде. Ние трябва не само да изхождаме от него, но и да подхождаме към него. Това означава, че аз, представлявайки всички ни, не бива да се поставя просто в неговото положение, а трябва да му се противопоставя. Затова театърът трябва да ни отчуждава от това, което показва“¹.

Както и да се отнесем към този възглед, остава безспорно, че той не е психологизиране на теорията. Напротив, недвусмислено ни се подсказва, че самият психически ефект на „отчуждаването“ подлежи на обяснение с „нещо друго“ — със задачите на изкуството в наше време.

Що се отнася до споменатия първи аспект на психологическата намеса — да се потърси основата на художествената специфика в работата на творческата личност — той търпи редица възражения. Ще посоча онова от тях, което ми изглежда по-характерно.

Художествените преживявания на творческата личност не могат да бъдат принципиално различни от преживяванията на останалите хора. Иначе изкуството щеше да е недостъпно за другите, освен за собствените си създатели. Ако в творческата работа по необходимост се проявяват в по-засилена или в по-слаба степен някои психически дейности (въображение, емоционална памет и пр.), причината за това са изискванията на творчеството, а не особеностите на личността. Не изкуството се пригажда към таланта, а обратно — талантът към изкуството.

Следователно, макар намесата на психологията да е понякога необходима за доизясняване на странични въпроси на творчеството, тя не е в състояние да проникне до корена на художествената специфика. Иначе казано, отразяването не ни предлага изходна точка за естетиката, доколкото неговата художественост предстои да бъде „с нещо друго“ обяснена.

4

Художественото своеобразие на различните психологически дейности зависи главно от това дали те са впрегнати за направата или възприемането на някакво художествено произведение. Ала създаденият образ (картина, изпълнение, стих и пр.) не е просто проводник между преживя-

¹ Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, § 46.

ванията на художника и съзнанието на зрителя (читателя). Какво точно е мислил и чувствувал творецът, когато е правил творбата си, е въпрос, интересуващ обикновено само специалистите и пристрастените любители. За публиката самото произведение е единственият достоверен носител на мисли, чувства и идеи.

Границите между различните изкуства, както и качественото различие между изящното творчество и останалите обществени явления се забелязват също не чрез изразените чувства, мисли и преживявания, а чрез израза (творбата). Идейното съдържание на едно стихотворение може да се открие и другаде. Затова собствено казваме, че изкуството е отражение на живота. Своеобразието е свързано с туй, че идеите са вложени в особена творба, която разполага с възможност да ги пренесе по-нататък, да „заразява“ с тях читателите.

Разбира се, особеностите на изкуството не са свързани само с това, че е създадено произведение, „заразяващо“ публиката с чувства и мисли. Аналогична функция могат да имат и някои други прояви (вестникарска статия, обикновен разговор, личен пример и пр.). Работата е там, че самото произведение съдържа своеобразие, което се транспонира както върху психическата дейност на този, който го създава, така и върху настроенията и мислите на онзи, който го възприема.

С други думи, изследването на художествената специфика ни задължава да не останем до психиката на твореца или читателя (зрителя, слушателя), а да обърнем внимание главно на художествената творба, в която или във връзка с която се преплитат всички своеобразности на изкуството.

Този извод е от методологическо значение, макар че е още недостатъчен. Недостатъчен е, понеже основата на художественото своеобразие трябва да се дири фактически от тук насетне.

Особеностите на художествената творба не могат да бъдат дори изредени в статия като настоящата. Но тук могат да се разгледат някои от тези особености, които най-определено ще ни подскажат дали между тях трябва да се търси изходната точка на естетиката. Разбира се, на първо място са особеностите, свързани с познавателното значение на художествената творба. Към тях се отнася и типизацията, която е една от най-ярко различимите закономерности на художествения образ.

До тук нито за миг не поставихме под съмнение познавателната роля на изкуството. Пък и в нашата естетическа дискусия би било излишно да се връщаме към безспорното за марксизма положение, че изкуството е „субективно отражение на обективната действителност“. Но трябва да се възрази решително на мнозина автори, които се боят да направят разграничение между познавателната роля на научното понятие и на художествения образ.

Ако изкуството може да поставя същите въпроси, каквито възникват в обществените науки, без да се накърнява неговата самостоятелност, то е защото има друго познавателно предназначение. Ако дори най-изчерпателното научно изследване на художествената творба (респективно на това, което е отразила от живота) не може да я замени, то е защото изкуството се обляга не толкова на изследване на въпросите, колкото на тяхното възплъщаване. Ще се родеем с опростителството винаги, когато говорим за „значение“, „система“, „предмет“ и пр. в изкуството и под това разбираме същото, каквото тези понятия означават за науката. В художествената творба откриваме някои ярки своеобразности на отра-

зеното, които трябва открито да изтъкнем, макар че те нарушават някои стеснени представи за изкуството, от които ни е трудно до ден днешен да отвикнем.

Във връзка с предмета на изображението вече се спомена, че художествената творба не преследва установяване на фактите и добиване на уточнени знания за тях. С други думи това, без което науката не може да съществува, не е задължение за изкуството. Никоя художествена творба не става по-добра от увеличаване на нейната документалност, докато научното съждение винаги губи почва при нейното намаляване или отстраняване.

Освен това знанията в изкуството придобиват винаги ко с в е н а истинност. Това ще рече — главната грижа на изкуството не е да ни научи „кое, как и къде е станало“, а да ни покаже вероятното в живота и неговите последици. Художникът се опира на вероятното в живота и при две, тъй да се каже, полюсни прояви на изкуството: когато се твори съобразно жанровете с по-голяма близост до документалността и когато се прибегва към намесата на фантазно скроени образи.

При сродните с научните знания жанрове на изкуството (романизираната биография, игрален филм върху определени събития, творба върху научни открития и пр.) се забелязва, че художествената яркост е често свързана с по-малко или по-голямо пожертвуване на документалността заради вероятността. Романистът не би могъл да ни представи историческата личност художествено, ако не навлезе чрез п р е д п о л о ж е н и е в неустановени и неустановими „факти“. За отбелязване е, че тъкмо подобни „факти“ по вероятност задържат най-много вниманието на възприемащия. Няма да е пресилено да се каже, че на тях се опира до голяма степен художественото въздействие на творбата. Когато искаме да си дадем сметка какво у х у д о ж н и к а Стефан Цвайг ни е харесало при неговия биографичен опит върху Жозеф Фуше, неволно ще си спомним не грижливо документираните събития, а ярко обрисуваната уродлива особа, злъчността, удивителната хитрост, изобщо психическото поведение на героя, свързано с нечистите политически сделки. Предполага се, че Цвайг е положил много усилия да събере и автентичен материал. Но х у д о ж е с т в е н а и с т и н н о с т за нас си остава онова вероятно поведение на Фуше, което писателят не е могъл документално да установи, но е могъл по аналогичен път житейски да изучи.

Същото е и с коренно различните жанрове в изкуството, свързани с фантазните приумици. На пръв поглед там преобладава н е в е р о я т н о т о. Героинята на подобен разказ може например да получи някакви капки за очи и изведнъж да започне да вижда „като през особен ренгенов апарат“. Нищо от нея няма да остане скрито. И тя ще наблюдава „празните глави“ на франтовете от своята компания. Подобен разказ наистина бе написан (Св. Минков). Но в случая е важно, че в него и стотиците подобни произведения невероятното е само привлекателен изказ на вероятното, чрез което започва и художественото въздействие. Ако фантазните приумици на художника се радваха на пълен произвол, ако не бяха в последна сметка правдиво отражение на вероятното в живота, тогава щеше да се прекъсне въздействената сила на творбата. Споменатата сатира придобива художествена стойност не само и съвсем не главно затова, че авторът се е „досетил“ за нещо

невероятно (това би могъл да направи всеки човек с нормално въображение). Творческият елемент започва от свързването на необикновеното и фантазното с действителното съществуване на високопоставени глави със съмнителна вместимост и с вероятното поведение на бившата кривогледа госпожица, за която доходите на Жан компенсират липсата на мозък. Така и тук художествените знания проявяват твърде голяма своеобразност в сравнение с научните — проявяват своя косвен характер.

Важно е, че познавателното значение на художествения образ с течение на времето разширява своя обseg, докато научните знания обикновено го стесняват. При науката винаги съществува стремеж да се запълнят празнотите, дължащи се на ограничеността на конкретната степен от човешкото познание. И това става най-често като се „разширява“ значението, което имат достигнатите научни открития. За да се извлекат всички възможни изводи от едно научно определение, обикновено то се разпростира (повече хипотетично) върху още непознатото. Впоследствие, когато бъдат открити нови истини, познавателното приложение на старите обикновено стеснява своя обseg.

В изкуството, напротив, с течение на времето истината за човешките отношения и преживявания добива по-широк смисъл, често неподозирани от самия автор. Франсоа Рабле навярно не е предполагал, че някои епизоди от неговата художествена книга „Гаргантюа и Пантагрюел“ ще послужат и по-късно за „напомняне“ срещу схоластическата тъпота, която с други средства и форми прониква и след изкореняването на феодализма. Тази особеност на творбите е свързана с богатството от асоциации, която всяка нагледна художествена истина подбужда. Така се разкрива и една „съседна особеност“.

При пресъздаване на историческата действителност художествената творба може да потърси по-скоро истината за сегашното, отколкото за миналото. Подобно нещо за историческата наука е вредно. Известна съдбата на школата, създадена от академик Покровски. Като си служеше с марксистическа фразеология, тази школа подчертаваше, че историята трябва да преценява събитията от миналото, като ги сравнява и преценява съобразно по-късните явления, съобразно съвременността. Доведена до логическия си край, подобна теза правеше историята ненаучна, тъй като явление, което — измерено със сегашна мярка — е безсмислено и ненужно, за своето време е могло да бъде много полезно. А ето че художникът често използва историческите мотиви, за да вложи в тях моралната и естетическата мярка на своето време. Това се забелязва и в миналото (таблата на Давид, драмите на Волтер), откриваме го и в съвременното творчество (например „историческите“ творби на прогресивния писател Фойхтвагнер). . .

Биха могли да се посочат още редица своеобразности на творбата, свързани с нейното познавателно значение. Интересно е да се установи как изкуството поддържа известна система в образите си, след като му липсва систематизираността, присъща на науката. За естетиката представлява немалък интерес и обстоятелството, че от една страна, изкуството не отстъпва на науката по дълбочината на проблемите, които поставя, а от друга — в него се забелязват творби с твърде неопределена познавателна насока (орнаменти, капители, приложни резби и пр.). Но изложението ни няма за цел да се спира върху тези прояви на художествената

специфика. Изброените до тук особености ни позволяват да стигнем до търсеното заключение.

Най-напред от казаното забелязваме, че има различие в познавателното предназначение на науката и изкуството. И проявите на това различие ще има тепърва да бъдат констатирани все повече и повече. Бихме ли могли обаче с някоя от тях да започнем изследването на художествената специфика? Ще открием ли сред тях желаната изходна точка?

Колкото и да удължаваме списъка на споменатите особености, до каквито и тънкости да стигнем при тяхното изследване, все ще си остане обстоятелството, че разглеждаме в какво се състои, а не на какво се дължи познавателното своеобразие на изкуството. Разбира се, това е също една от грижите на естетиката. Но както вече няколкократно се отбеляза, сега от теорията се иска да открие причината, преди да се обхванат подробностите на последицата.

Казваме, че знанията в изкуството придобиват косвена истинност или пък че познанието в художествената творба не е подредено в такава система (от знания, изводи, аргументи), каквито то по необходимост притежава в научното съчинение. Но естетиката ще изпадне в едностранчивост и ненаучност, ако побърза да каже: „Своеобразието на изкуството произтича от това, че неговите знания притежават „косвена истинност“ или че неговите произведения нямат систематизираността на научните“. Веднага подобно твърдение ще бъде присрещнато с въпроса: как и защо се е получило така? Може да се „допълни“: самата действителност предлага известни основания за косвеното предаване на знанията. Вярно е, но това не ни помага. В обективната действителност има и такива страни, които е достатъчно да се изобразят точно, за да се получи порнографски образ. В обкръжаващия го свят художникът намира повече материал за натуралистическо копиране, отколкото за творческо пресъздаване. Защо все пак това не влиза в кръга на художествената специфика, а по-скоро ни отдалечава от нея? Ясно е, че ако не се подирим някакво друго основание, което би обяснило и самите тези особености на художествената творба, естетиката би влязла пак в познатия омагьосан кръг, от който бе изтръгната.

Това заключение се отнася и до една такава съществена особеност на художествената творба като типизацията. Някои съвременни естетически (напр. Валтер Безенбрух)¹ направиха вече опит да подчертаят типичното като основа, която могла да свърже всички категории на естетиката, т. е. да обясни своеобразието на изкуството. Но според мен подобен опит ще завърши с неуспех, поради следните обстоятелства:

а. Типизацията е наистина особеност, присъща на всяко художествено произведение. Една от основните причини за това е, че без типичното е невъзможен контактът между художника и публиката. Ако вземем нарочно за пример едно интимно стихотворение, ще забележим, че то е написано по твърде конкретен повод — очите на любимата, раздялата, срещата при лунна нощ и пр. Поетът споделя с нас тъгата, навеяна от раздялата. От своята раздяла със своето момиче. Но ние не сме виждали никога очите на възлюбената на Хайне, нямаме никакви основания да смятаме уместна или не неговата скръб. Защо четем стиховете му? Ако

¹ Walter Besenbruch, Zum Problem des Typischen in der Kunst. Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Aesthetik, Weimar 1956.

поетът дори в тези строго „лични“ стихове би изразил с а м о, е д и н-
с т в е н о с а м о своето чувство, ако той не бе докоснал и разкрил
неговата общочовечност и характерност, тогава творбата му щеше да
се окаже ненужна. В живота на отделния човек съвсем дребни неща
придобиват особено голям емоционален смисъл. Когато поетът се докосне
до тези „дребни неща“ в собствения си живот, той е задължен да обобщи
породените чувства. Иначе не би могъл да повлияе на читателя си, за
когото сами по себе си, без обобщителния си подтекст, тези „дребни неща“
нямат същото емоционално значение. Ролята на обобщението като „мост“
между художника и публиката е същевременно първо негово основание.
Но то не ни обяснява защо изкуството предпочита такъв особен контакт
с публиката. Както е известно, обобщението се извършва не по-малко
резултатно и чрез научното „отскачане (отдръпване) от единичното“. На
какво се дължат предпочитанията на изкуството към типизацията?

б. Вярно е, че типизацията прониква в почти всички други особе-
ности на художествената творба. Ала връзката ѝ с останалите особености
не е достатъчно доказателство, че тя е изворът на търсената специфика.
В изкуството не се типизират всички явления, които позволяват това.
Материал за типизиране може да представлява и засаждането на карто-
фите по нов метод. Ала дори когато черпи материал от селското стопан-
ство, художникът не типизира непосредствения селскостопански опит
на хората. Иначе романът му щеше да се превърне в агротехническо по-
собие. В този случай да се приеме типизацията като о с н о в а за обясня-
ване на своеобразностите е най-малкото прибързано и недостатъчно.
Очевидно, има такива страни на художествената специфика (например
— че не се типизира всичко, поддаващо се „по начало“ на подобно обоб-
щение), които не произтичат от самата типизация.

в. Типизирането придобива художественост. Само по себе си то не
е художествено. Доколкото типичното за човешките характери, отноше-
ния и преживявания е нещо р е а л н о, то може да бъде възприемано
не само посредством изкуството. В науката е отколе известно, че типизи-
рането присъствува във всяка човешка представа, а особено пък в тъй
наречените общи представи. Но съвсем очевидно е, че в типизираната
обща представа може да няма и помен от х у д о ж е с т в е н а типиза-
ция. От къде започва особеното за художественото типизиране? На този
въпрос не можем да отговорим, ако обявим самата типизация за основа
или източник и на останалите своеобразности в изкуството.

г. Индивидуализирането в изкуството е много тясно свързано с ти-
пизацията. В известен смисъл зависи от нея. Но не бива да поставяме
знак на равенство между тези две страни на образа. Факт е, че художникът
е в правото си да вмъкне цяла редица елементи, които няма да пома-
гат п р я к о на типизацията, няма да произтичат от нея, но ще направят
действието по-напрегнато, ще увеличат интереса към творбата. Много
често индивидуализирането подпомага типизацията не чрез непосред-
ственото пресъздаване на типичните черти, а по пътя на антитезата.
Така например киносценариите най-често започват с едно събитие, което
е „нарушило обикновения ход на нещата“. Защо? — Защото то ще за-
държи по-сигурно вниманието на зрителя, отколкото безкрайните про-
яви във всекидневието, които може би са по-присъщи на нещата и поради
това — по-типични. Но художникът се стреми не просто да предаде ти-
пичното, а да го подчертае пред своята публика. Затова той най-често
предпочита да вземе някоя подробност, нарушила по очебиен начин

типичната подредба на нещата, и чрез нея да отрази пак типичното. Това предпочитание заслужава специално изследване. Тук то ни е потребно, за да изтъкнем, че ако се опираме само на типизацията и то — като „категория“ (основно понятие) в естетиката, не ще го обясним.

Типизацията е наистина важна, дори изключително важна страна на изкуството, ала тя не може да бъде приета за основа или за източник на художествената специфика.

... Едва ли на теорията някой е създал повече удобства от тъй наречения метод на непълната индукция. Вземем ли предвид него, нищо не налага да се споменават още особености на художествената творба — според мен и тези, които се засегнаха по-горе, са достатъчни, за да ни доведат до извода: своеобразностите в художествената творба са следствие, а не причина. Следователно, ако естетиката е задължена да обърне особено внимание на творбата (на обективирания образ), където се пречупват всички (и сетивни, и рационални, и технологически) особености на художественото, то десеторно повече тя е задължена да подири и звън отделните своеобразности изходната точка за тяхното обяснение.

5

Изкуството е част от обществената действителност. Социалният характер на изкуството и на неговата основна функция не подлежат на доказване, като всяка очевидна истина. Пък и сред представителите на нашата естетика още никой не се е одързостил да оспори това. Работата е там, че някои се помъчиха да издирят и обяснят самите обществени задачи на изкуството по обратен път — като поставиха в основата на изследването си гносеологически, психологически или дори физиологически съображения. Така например в книгата „Эстетическая сущность искусства“ А. Буров отделя специална глава, в която се присъединява към известното гледище за възпитателната функция на изкуството в обществото, но счита тази функция за следствие от особения предмет на художественото познание. На стр. 282 Буров изрично поставя въпроса дали да се приеме специфичната обществена функция на изкуството за изходна точка на естетиката и отговаря отрицателно, макар и не така изрично. И той не е могъл да отговори иначе, тъй като малко преди това е казал: „Именно от тук, от самия предмет на изкуството следва да се изведе спецификата на функцията на изкуството като функция естетическа“ (пак там, стр. 251). Вземем ли се предвид, че споменатият автор в цялата си книга говори за „предмета на изкуството“ като за „особена сфера на познавателна компетентност“, става ясно, че той иска да измести изходната точка на естетиката към гносеологията. Ако обаче поставим изходната точка на теорията в зависимост от обществената функция на изкуството, няма ли да лишим естетиката пак от собствена опора, макар този път за сметка на социологията? Да видим.

Ако марксизмът е прав, когато търси прехода от флогистоновото учение към научната химия не в някаква „съществена промяна“ на начина, по който ръждясва желязото, а в целокупните обществени условия и в особените условия на научното развитие, то още по-дебело трябва да се подчертае: никаква логика не може да попречи на естетиката да потърси своеобразието на изкуството, причината за неговото различие от научното познание и останалите идеологически форми (морал, право,

политика, религия) в сложните условия на обществения живот. Напротив, както историческият, тъй и теоретическият поглед върху дългогодишния художествен опит ни заставят да приемем това като най-сигурен изход на естетиката.

При историческия поглед се натъкваме на следните факти: първоначалната общност на човешкото познание, обособяване впоследствие на науката и изкуството, съжителство при определени условия на изкуството с религията, с нравственото учение, надделяването на политически тенденции в художествените творби, превесът на комизма или на трагичните мотиви в определена епоха и т. н. Тези факти биха намерили осветление само ако се изхожда не от психиката на твореца или от гносеологическата характеристика на изкуството като познание с някаква „присъща единствено нему сфера на компетентност“, а от обществената му функция.

Наистина, ако творбата на Бах, изпълнена дори на същия инструмент в църквата „Св. Тома“, от който старият органист се е обръщал към най-съкровени чувства на богобоязливите християни, може сега да окаже не по-малко трогателно въздействие и върху един атеист — това е твърде ярко доказателство, че творбата не е „просто религиозна“, а съдържа и „нещо друго“. По-общо казано, дори когато съжителствува с другите форми на общественото съзнание, изкуството запазва своята самостоятелност. Ала защо съжителствува? Кое кара религията да е толкова чувствителна в стремежа си да подчини изкуството на теологичната пропаганда? Какво заставя политиката или моралът да търсят съдействието на изкуството, за да внушат някакви политически или нравствени идеи на публиката?

Според мен, на този въпрос бихме си отговорили само по един начин — като посочим **н**якакво **о**с**о**б**е**н**о** **п**р**е**д**и**м**с**т**в**о във функцията на изкуството, от съучастието на което са заинтересовани понякога и останалите форми на общественото съзнание.

Теоретически погледнато, особената обществена функция на изкуството е най-вероятният източник на художествената специфика.

Изтъкнатото в предходната глава особено познавателно предназначение на художествената творба не може да има друго основание, освен някакви **о**с**о**б**е**н**и** обективни изисквания, поставени от обществената действителност пред изкуството. В противен случай трябва да обявим тези познавателни особености за продиктувани от „априорното аз“. А това ще рече да се откажем от всяко научно обяснение.

Споменатото по-горе предпочитание на изкуството към някои страни на човешкия живот (морално-психическите) пред други (организацията на производството, хигиената на храненето и т. н.) не се обяснява нито с „важността“ на предпочитаните или „маловажността“ на пренебрегнатите страни, нито пък с някакво „удобство“ за изобразяване, съдържащо се в обективните качества. (Какво пречи например хигиената на храненето да бъде описана с белетристични средства?!). Единствената възможност да бъде обяснено това предпочитание е пак особената обществена функция, предопределена за изкуството.

Ала до тук все още се намираме в кръга на логическите предположения. Те ни карат да изтъкнем, че изкуството нямаше да съществува като важен дял от обществения живот на човека, ако не изпълняваше функция, различна от тази на науката, морала, религията, политиката, правото. Нейното откриване минава през редица препятствия, дължащи се главно на това, че различните идеологически форми често се преплитат, намират се в из-

ключително сложна връзка помежду си. Така, изследването на обективните особености на изкуството неизбежно трябва да започне с наблюдаване на такива страни, които не само го отдалечават, но и го приближават към останалите идеологически форми. А на първо място се хвърля на очи възпитателната функция на изкуството.

6

Строго погледнато, от възпитателната функция не са лишени нито науката, нито пък другите форми на общественото съзнание. И все пак, без да бързаме да правим каквото и да е обобщение, не можем да не отбележим: в това отношение изкуството проявява известна характерност.

Като изключим някои страни на правната санкция и някои частни прояви на политическата пропаганда, почти всички идеологически форми осъществяват възпитателното си въздействие или с помощта на изкуството, или чрез странични средства. Така например всяка религия прибегва към изкуството (музика, поезия, архитектура, живопис и скулптура) или към изкуствоподобна дейност (риторика, преносна реч, символи и т. н.), за да осъществи пряко въздействие. Сами по себе си, без тази странична помощ, догмите на религията не биха могли да проникнат така дълбоко в чувствата и настроенията на хората.

Науката е непрекъснат процес на обновяване и усъвършенствуване на знанията, с оглед изменението на света. В този устрем науката дава материал за светогледа на хората, но в своя дефинитивен вид нейните знания имат твърде ограничено възпитателно въздействие върху цялостното светоотношение на човека. Въпреки че без икономическата теория на Маркс не бихме могли да си представим подема на работническото движение през последното столетие, все пак формулата за кръгообръщението на капитала няма за основно свое предназначение непосредственото възпитание на мислите, чувствата и настроенията на пролетариата. Понякога и с научните знания се търси възпитателно въздействие (чрез широкодостъпни лекции, кръжоци и пр.), но това вече не е научно изследване, а научна популяризация.

При изкуството напротив, забелязваме, че творбата преследва всякога непосредствено въздействие върху читателя, зрителя или слушателя. Изразът „непосредствено въздействие“ има тук само един смисъл: че се цели да се задържат настроенията, чувствата и мислите на човека колкото може по-трайно върху художествената творба, а самият човек да изпита нейното и сетивно, и рационално влияние. Разбира се, не винаги и не всяка художествена творба постига такъв резултат, но когато става дума за пълноценно възприемане на изкуството, не можем да разбирате това иначе.

Казано с други думи, изкуството разполага с известни по-големи възпитателни възможности, отколкото науката и останалите идеологически форми. Изкуството въздействува много по-сигурно и трайно дори от трудовете и учебниците по науката за възпитанието. Не случайно мнозина изтъкнати педагози (Русо, Макаренко и др.) излагаха, а навярно ще е по-точно да се каже — прилагаха теоретическите си възгледи в литературно-художествени опити. Така ще си обясним и стремежът на мнозина мислители да облекат в художествена форма своите основни възгледи (легендите за „страните“ Утопия и Атлантида, известното сравнение на Томас Хобс между обществото и митологическото същество Левиатан,

философските повести на Волтер и пр.). И тази особеност е свързана с диалектическо противоречие. От една страна, тя отдалечава, разграничава изкуството от останалите форми на общественото съзнание, а от друга — сближава го, сродява го отново с тях.

Изкуството започва да се разграничава от останалите форми на общественото съзнание преди всичко по това, че при него ударението пада не върху проверените и систематизирани факти (както при науката), не върху правилата за регулиране на човешкото поведение (както при морала и правото), най-сетне не и върху преките препоръки как точно да се преустрои или пък запази съществуващият строй (както при политиката), а върху непосредственото възпитателно въздействие, насочено към читателя, слушателя или зрителя. Всяка от споменатите форми на общественото съзнание се стреми в известен смисъл да остави също диря върху настроенията и мислите на хората. Но нито една от тях (с изключение на правната санкция) не постига това непосредствено и — което е особено важно — на нито една от тях това не е основната задача.

Ала с обстоятелството, че изкуството всякога преследва непосредствено възпитателно въздействие върху хората и, от друга страна, постига това много по-резултатно от останалите форми на общественото съзнание, е свързано и сближаването на изкуството с политиката, морала, религията и т. н. Останалите форми на общественото съзнание прибегват към предимствата на изкуството, за да добият контакт с цялостния психически живот на хората. На свой ред самото изкуство става носител и на някои знания, заимствувани от науката, и на политически идеи, и на морални или правни норми, и на религиозни предразсъдъци. Но къде е тук специфичното? В какво се състои различието между религиозното внушение и художественото въздействие в една такава творба например като бележитата „Света нощ“ от Кореджо?

Освен туй пораждат се и други сериозни възражения. Самият живот (съприкосновението с хората, делничните радости или несполуки и т. н.) възпитава много по-сигурно и трайно, отколкото и най-съвършеното изкуство. Най-сетне, човек обикновено отбягва „художествените“ произведения, които упорито и грубо преследват определени възпитателни цели. Зрителите не се нареждат пред театралната каса, за да си купят билет „за още малко възпитание“, а отиват с убеждението, че ще получат развлечение. В какъв смисъл тогава може да се говори за възпитателната функция на изкуството?

С този въпрос се изправяме пред най-трудната и още далече не преодоляна стръмнина на нашата научна естетика. Понякога се казва, че изкуството давало естетическо възпитание. Но този термин има и тесен смисъл — подразбира се само подготовката на публиката да възприеме художествената творба. Но такава подготовка се извършва и чрез странични (нехудожествени) методи, макар че най-сигурно се осъществява чрез съприкосновението с художествените образи (в края на краищата музиката възпитава „музикалното ухо“, живописиста — опитното око, умеещо да „вижда“ изобразеното). Този тесен смисъл на понятието „естетическо възпитание“ е съвсем недостатъчен, за да обгърне обществената функция на изкуството. Ето защо за естетиката е по-важен широкият смисъл на понятието — схващането на естетическото възпитание като способност на изкуството посредством творбите си да влияе по-цялостно върху съзнанието на възприемащия субект.

Споменатият малко по-горе непосредствен контакт с публиката не е присъщ само на изкуството, но трябва да се изтъкне, че при изкуството той е задължителен, докато при останалите похвати на възпитанието често отсъства. Навиците и възгледите, придобити от живота, често се дължат на дългото им повторение, на принудителното им внушение, на модно подражание и т. н. А всяка диря, оставена от изкуството върху съзнанието на човека, трябва да е минала предварително през едно искрено преживяване на образа, през едно възхищение или отвращение от поведението на героите, от чувствата и мислите на автора, през един възторг от постройката на художествената форма. Интимният контакт между зрителя (читателя) и художествения образ, от който започва естетическото възпитание, изключва всякаква неискреност, лицемерие и корист. Наистина човек може да каже от куртоазност, че му харесва изкуство, което не разбира. Но това са факти въвн от обсега на естетическото въздействие, предполагащо непосредствено (често неизказано и неподозирано от възприемащия субект) отношение към художествената творба.

Непосредственият контакт с публиката задължава художника предварително да има пред очи въздействието, което би могъл да окаже, — т. е. „да подготви“ за това образа. Но тази „подготовка“ още не е напълно специфична за изкуството, доколкото е присъща и на някои други похвати на възпитание. Особеното е, че художествената творба се опира на наслада, която не удовлетворява пряко материално-физиологически потребности. Планинският сонет на Ламар ни харесва не защото можем да се излегнем на описаната полянка, картината „Ручей“ — не защото разквасва устните ни, а натюрморта на Шарден с голямото парче шунка — не защото утолява глада ни.

И наистина, винаги, когато се постига едно повече или по-малко трайно възпитателно въздействие върху човешкия характер, като за това се използва специално създаден образ, предизвикващ наслада, без да удовлетворява пряко материално-физиологически нужди — винаги в такъв случай се натъкваме на една художествена или художествено подобна проява. (Това може да ни подсети защо например вкусването с езика не е похват на художествено въздействие).

Но от къде произтича тази особеност на естетическото възпитание, респективно на обществената функция на изкуството? Работата е там, че ако изкуството и изкуствоподобната дейност се стремяха да оказват възпитателно въздействие чрез удовлетворяване на материално-физиологически потребности на човека, те щяха да са ненужни. Материално-физиологическите потребности могат да се удовлетворяват само чрез производствените или битовите (разбирано в тесен смисъл, като материално-битови) връзки между хората. При това удовлетворяване човек наистина получава голяма част от възпитанието си, но там изкуството не може да се намеси, защото би се оказало безсилно или — в най-добрия случай — би се сляло с производството. С други думи, би престанало да бъде изкуство.

Както бе основно доказано от класиците на марксизма-ленинизма, в хода на общественото развитие човек е съумял не само да се пригоди към все по-ефикасно използване на материалните блага, но е придобил възможността да се наслаждава и на собствената си същност, придобил е човешко чувство и към човека, към неговия съзнателен живот. Или — според известното изказване на Маркс — „със собствения труд на човека се е създал човешки вкус към природата, човешко чувство за природата,

а значи и е с т е с т в е н о чувство за човека“. Усвършенствуването на характера при помощта на тази именно ч о в е ш к а н а с л а д а от трудовия и интелектуално-емоционалния живот на хората съставлява онази особена функция, която историята отрежда на художественото творчество. И тази функция то може да изпълнява без съперничеството на другите обществени форми. Ако разберем правилно това, лесно ще си обясним защо изкуството ни е нужно, въпреки че крушите в натюрморта не се ядат.

Но тук остава място за една предпазливост, която съвсем не е излишна. Не ще ли стигнем до концесия на Кантовия възглед за безкористността на изкуството?

7

Дълбока бразда в буржоазната естетика е прокарало схващането на Имануел Кант за отсъствие на полза в изкуството, за липса на цел в образа. Според Кант изкуството е своеобразно съчетание на гения с вкуса. А „вкусът е способност за преценка на предмета или начин за представянето му чрез удоволствие или неудоволствие б е з в с я к а к ъ в и н т е р е с. Предметът на подобно удоволствие се нарича красив“¹. С това обаче въпросът не е изчерпан. Кант по-нататък изрично подчертава, че „красотата е форма на целесъобразност на един предмет, доколкото тя бива възприемана в него (an ihm) б е з п р е д с т а в а з а ц е л“². Изобщо отсъствието на интерес и цел са за кантианската естетика най-видимите белези на красотата, а от там и на изкуството. Но в какъв смисъл следва да се разбира това? Що се отнася до безцелността на художествената творба, читателят на къонигсбергския мислител може да се натъкне и на едно привидно противоречие. Малко по-нататък, когато Кант трябваше да разграничи тъй нареченото от него „художествено изкуство“ (т. е. същинското), той не може да избегне обстоятелството, че изкуството има все пак някакво „предназначение“ (Absicht). А „непосредственото предназначение“ на „красивото изкуство“ било чувството-наслада. Макар художественото изкуство да било без всякаква цел, то „поощрява културата на душевните сили към психическо общуване“³. С други думи, когато Кант се обявява за „безцелността“ на изкуството, той подразбира това не като липса на всякакво предназначение за художествения образ, а като стремеж да се постигне „чисто“ духовно удоволствие, без то да преследва някакви определени резултати в общественния живот. Тъкмо затова Кант „прокуди“ и познанието от изкуството.

Известно е, че още навремето Хегел възразяваше срещу подобна „безцелност“. Той изрично отбелязваше, че художествената творба е по същество създадена за човека, затуй заимствува „от чувствената среда на човека“ и „обладава в себе си някаква ц е л“⁴. Но въпросът е: каква е тази цел и в какъв смисъл изкуството изразява определени интереси?

Отговор може да даде само материалистическата естетика. И тя според мен се доближи към него в блестящите „Писма без адрес“ на Г. В. Плеханов. Преди всичко, целите на изкуството не биха могли да са други, освен обществени. Но каза се вече, че обществените цели на изкуството

¹ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Berlin und Libau, 1790, S. 16 (цит. по изд., нагледено по ориг., разр. м. — А. Н.).

² Пак там, S. 60 (разр. м.).

³ Пак там, S. 176.

⁴ G. W. F. Hegel, Aesthetik, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 70, 84—96.

ще съвпадна с производството, ако се преследваше наслада, задоволяваща материално-физиологически потребности. Ясно е, че бихме заличили изкуството, ако искахме от него „полза“ в непосредствено-практическия смисъл на тази дума. Но от това не следва никаква концесия на Кант. Обществото е най-сложната форма на света и в него понятието за полза не би могло да се отъждествява само със задоволяването на материално-физиологически нужди.

Откриват се три аспекта за изследване на проблема: а) да се установи дали изкуството отразява явления, удовлетворяващи материалните нужди на човека и обществото; б) да се види дали образът оказва някакво полезно въздействие върху възприемащия субект и в) дали субектът осъзнава непосредствено тази полза.

Що се отнася до първия и третия аспект, те, според мен, бяха сполучливо разработени от Плеханов.

Изкуството произхожда от материалния труд на обществения човек. Това, което му доставя естетическа наслада, е трябвало да бъде по начало свързано с утилитарната наслада. Не е нужно да се преповтарят многото факти, които Плеханов привежда, за да докаже, че „трудът е по-стар от изкуството и че изобщо човекът отначало гледа на предметите от утилитарно гледище и едва впоследствие застава в отношението си към тях на естетическо гледище“¹. Това е за нас безспорно положение. Безспорно е, че изкуството може и трябва да отразява онези явления, които донасят непосредствена материална изгода на човека. И все пак, има ли възприемащият субект непосредствена полза от това изображение?

На този въпрос Плеханов отговаря отрицателно. И той е прав, ако се вземе предвид, че ползата за възприемащия субект във всеки случай не е аналогична на изгодата, получена от отразените явления. Посочените в „Писма без адрес“ бразилски танци на рибите са несъмнено тясно свързани с явленията, от които зависи животът на племето, но те не носят „никаква пряка полза нито на самите танцуващи, нито на тези, които ги гледат“. Под „пряка полза“ тук очевидно се разбира изгодата, която човек би имал от консумиране на рибата. „Тук — продължава Плеханов — както и всякога, прекрасното се нрави на хората, независимо от каквито и да било полезни съображения. Но и н д и в и д ъ т може съвсем безкористно да се наслаждава от това, което е много полезно за р о д а (обществото)“. И по-нататък: „Следователно, насладата от художественото произведение е н а с л а д а от изобразяването на това (предмет, явление или настроение на духа), което е полезно за рода, независимо от каквито и да било съзнателни пресмятания за ползата“².

Цитираното гледище може да има само един смисъл: че субектът няма „пряка полза“ от изобразяваните явления. И когато все пак тези явления са тясно свързани с материалните потребности на обществото, естетическата наслада не предполага някакво „съзнателно (по-надолу Плеханов пояснява: логическо) пресмятане“ на ползата, която те допринасят. Тук, разбира се, се налага известно уточняване. Когато се възхищаваме от подвига на героя, ние си съставяме твърде определена представа и за обществено благо, за което той воюва. Но и в този случай не може да става дума за „съзнателно пресмятане“ на материалната изгода, получена от неговия подвиг. В това отношение Плеханов има безспорно право.

¹ Г. Плеханов, Изкуство и литература, изд. БКП, София, 1952 г., стр. 100.

² Пак там, стр. 111.

За съжаление обаче, в неговите трудове не е засегната така подробно непосредствената цел на изкуството и „изгодата“ (в кавички, защото не е материално-физиологическа), която в края на краищата и субектът, и обществото получават от изкуството. Вярно е, че въ з п р и е м а щ и я т с у б е к т н я м а с ъ з н а н и е з а т а з и и з г о д а. Както вече се каза, хората не четат романи и не ходят на театър, за да получат „още малко възпитание“. Ала въпреки това или, по-точно, тъкмо затова изкуството е специфично възпитание на човешкия характер. А то съдържа немалка изгода за обществения развой.

Целта и обществената полза на изкуството е у с ъ в ъ р ш е н с т в у в а н е н а ч о в е ш к о т о с в е т о о т н о ш е н и е. Специфичното средство — насладата, която не донася пряка материално-физиологическа полза. Поддържането на подобно схващане е в пълна противоположност на кантианството, което се стремеше да използва липсата на материална изгода в изкуството, за да отрече неговата общественно-възпитателна цел, а то ще рече — и неговата историческа полза.

Употребих термина „светоотношение“. Този термин е удобен доколкото включва и светогледа, и светоусещането на човека. А изкуството има за цел да усъвършенствува и едното, и другото. Своеобразната наслада, свързана с художествения образ, създава едно особено положение. Въздействието на изкуството започва със светоусещането на човека и чрез него се добира и до светогледа му. Тъкмо влиянието на изкуството върху светоусещането разкрива едно от най-големите му предимства.

Вярно е, че материалната действителност е по-силна и от най-възвишените чувства, внушени от художествената творба. Нуждата на човек да се храни, инстинктът му за самосъхранение могат да срутят и най-благородното светоусещане, внушено от изкуството. Но и в такива случаи се забелязва голямата устойчивост на чувствата, възпитани по художествен път. Видният немски художник Ото Дикс е схванал доста вярно това в един свой портрет на поет, изобразен в мрачния интериор на някаква мансарда. Дрипав, бледен и измършавял до кости, поетът е изправен пред изкривен стол. На седалката лимонадено шише, взето може би от шахта за смет. А в шишето — малко нежно цвете. Да — това е несъмнено поет, па макар той и да не е писал стихове. Особеното светоусещане, което изкуството може да внуши на човека повече от която и да било друга форма на общественото съзнание, се е запазило — устойчиво и неубито — дори при тази нищета. . .

Разбира се, бихме стеснили неоправдано много възпитателните възможности на изкуството, ако искахме от него да внушава единствено подобни чувства. Нека повторим — от тях само з а п о ч в а художественото внушение, за да докосне и най-съкровените, най-дълбоките въпроси на човешкото съществуване.

Възпитателните възможности на изкуството обаче не са неограничени. Затова вместо термина възпитание, по-горе предложихме понятието „усъвършенствуване на човешкото светоотношение“. Безспорно е, че изкуството, чието предимство е насладата, неудовлетворяваща пряко материални нужди, не е в състояние да възпита у човека например трудови навици, колкото и важни да са те за живота. Става дума за трудови навици (н а в и ц и как да се произвежда), а не за отношение към труда. Отношението към труда лежи в основата на човешкото светоотношение и затова е главен обект на художественото въздействие, особено днес, когато са

премахнати условията за „отчуждаване“ на човека от труда. Във връзка с това може да се посочи доста категорично влиянието на изкуството и характера на художествената наслада.

Така днес с право се тревожим дали и доколко сполучливо темата на труда е заела централно място в нашето съвременно изкуство. Не е трудно да се обясни тази загриженост. Столетията, през които експлоатацията тегнеше върху човешкия живот, насаждаха системно и упорито схващането, че трудът е бreme, че не е източник на радост. Както много подробно разясниха това класиците на марксизма-ленинизма, една от първостепенните грижи на социалистическото общество е да се заеме с възпитаването на ново отношение към труда. Обективните предпоставки са налице — трудът е освободен от експлоатацията. Но психическата ръжда е още по-лепнала върху отношението на човека към труда, а следователно и към смисъла на човешкия живот. Доколкото тази задача е свързана с революционното изменение на човешкото светоотношение, тя е насъщна задача и на изкуството. Но от това никак не следва че изкуството има за цел да създаде у хората навици как да организират съревнованието, как да строят нефтопроводи, как да планират труда, какви нови методи да внедряват в производството и т. н. Възпитанието на подобни качества е непосилна и ненужна задача за изкуството. Иначе казано — и з к у с т в о т о и м а за цел не да удовлетворява пряко трудови нужди, а да съдействува за изграждане на ново светоотношение.

Съветската изкуствоведка Н. Димитриева отбелязва, че много често художествените произведения могат да окажат благоприятно въздействие върху непосредствения трудов процес. Изкуството — казва тя — „присъствува в труда и науката като закваска, като вечно търсец творчески стремеж, като онази нестихваща „бродеща сила“, която олицетворява у Гьоте „деятелния дух“, изправил се пред Фауст“¹. Изкуството наистина може да присъствува по този начин („като закваска“) в труда и науката. Но това не значи, че то задоволява п р я к о трудови нужди (навици, методи, организация и т. н.). „Закваската“ трябва да се разбира в смисъл, че светоотношението изобщо и светоусещането в частност, възпитани от изкуството, се „включват“ благотворно в труда, както и в останалите дейности на обществения човек. Такова разграничение следва да се направи в интерес на научната точност. „Като закваска“ изкуството прониква във всички страни от поведението на характера. Но тази „закваска“ се осъществява винаги по определен проводник — промяната на човешкото светоотношение, която е с ъ щ и н с к а т а цел на художественото въздействие. Очевидно, тази цел има предвид известният израз, че художниците са „инженери на човешките души“.

Поменатата цел е по начало свойствена на изкуството, съпътствува го винаги. Ала и с т о р и ч е с к и погледнато, постоянната цел на творчеството (въздействие върху човешкото светоотношение чрез особена наслада) е изпълвана с различно съдържание, осъществявана е като променлива от насоката си функция. И образите на сантименталистичното изкуство са били предназначени да въздействуват художествено на човешкото светоотношение, както и творбите на реалистите от барбизонската група. Но съвсем очевидно е, че въздействието е преследвало различни

¹ Н. Димитриева, Вопросы эстетического воспитания, изд. „Искусство“, Москва, 1956 г., стр. 40.

конкретни резултати, що се отнася до насоката, в която се възпитава светоотношението. Иначе казано, по природата си функцията на изкуството е исторически определена. Не е нужно да се доказва, че в класовите общества тя е класово насочена. Като своеобразно средство за общуване и взаимно въздействие между хората, изкуството лесно се превръща и в средство за борба между тях. Тук нямаме възможност да разгледаме този въпрос, заслужаващ специално внимание. Трябва обаче дебело да подчертаем, че въпросът за класово-партийния характер на изкуството може да бъде разработван само ако теорията държи сметка за особеното предимство на изкуството да въздействува на човешкото светоотношение.

Сега се налага да видим дали особената функция на художественото творчество обяснява неговия специфично познавателен характер.

8

Ако се признае за основна цел на изкуството усъвършенствуването на човешкото светоотношение, то в същото време се приема, че художественият образ отразява света и човешкото отношение към него. Отхвърлили се познавателната компетентност на изкуството (както правят кантианците) не само че не ще се обясни откъде черпят материал художествените образи, но и логично ще се „отхвърли“ всяка цел на въздействието. От тук произтича неделимото единство между възпитателната цел и функция на творчеството и неговата отразителна способност. Това се разбираше отлично още от Аристотел, за когото „пречистването на душата“ (катарзиса) и „подражанието на действителността“ (мимезиса) се подразбираха едно от друго.

Взаимната връзка между познавателната компетентност на изкуството и неговите особени възпитателни възможности представлява твърде изкушителна тема на естетическите изследвания. Трудно е да си представим, че въздействието на образ като Вотрен би могло да се запази, ако се намалеше неговата познавателна дълбочина. Но в настоящето изложение тази взаимна връзка ни интересува само с една своя страна. Въпреки че влиянието на художественото произведение върху човешкото светоотношение е безспорно, все пак не е изяснено какво е художественото в това познание и — което в случая е особено съществено — на какво се дължи то.

Според мен, специфичното в познавателното отношение на изкуството към действителността произтича от особената му цел и функция. Преди всичко особената наслада, неудовлетворяваща пряко материални и трудови нужди, налага художествената творба да бъде чувствено-възприемаема. А това може да се осъществи само посредством особено изображение. С други думи, тъкмо с особената цел и функция на изкуството се обяснява разполовяването на неговия предмет на изобразявано и опознавано. Ако обаче изкуството изобразяваше предметите с документална точност, насладата от неговите образи нямаше да бъде повъздействена, отколкото при обикновеното съзерцание на обикновените вещи. Затова на художествения образ е предоставена особена широта на изображението, по начало нарушаваща документалната точност. Както много основателно отбелязваше Луначарски, изкуството преследва винаги „сгъстяване на насладата“¹.

¹ Вж. А. Луначарский, Этюды, Государственное издательство, Москва — Петербург 1922, стр. 38 и др.

Своеобразието на художественото изображение не е нищо повече от стремежа на изкуството към образа-наслада, несъвпадащ с непосредствено-утилитарното предназначение на вещите. Съобразно този стремеж художникът си позволява и аглутинацията (съчетаване на части от нееднородни предмети), и съзнателното пренебрегване на **п р е к и я** досег с някои външни, „по-утилитарни“ дразнители (мирис, тежина, гладкост-грапавост, студено-топло и т. н.).

С особения начин, по който изкуството цели усъвършенствуването на човешкото светоотношение, се обясняват и предпочитанията на художника към опознаване на едни или други страни от човешкия живот. Ако нивга изкуството не се е стремяло да опознае причините на бъбречната болест — обяснение за това ще ни даде обстоятелството, че разкриването на тези причини не е в пряка връзка с промяната на човешкото светоотношение. Изхождайки от целта и функцията на изкуството в определена историческа епоха, ще си изясним защо художниците са поставяли в центъра на вниманието си ту религиозните прояви (дори когато творбите са носили светски характер), ту пряко политически идеи (дори когато е съществувала теорията за пълната незаинтересованост на изкуството от обществения живот). Но има и нещо много по-съществено: обществената цел и функция на изкуството е единствена в състояние да ни обясни особения характер на опознатото в художествения образ.

Вече се присъединихме към догадката на Аристотел, че изкуството ни дава познание предимно **п о в е р о я т н о с т**. И това е може би засега най-характерното, което трябва да задържи вниманието ни.

Разбира се, в художественото произведение се съдържат често знания, заимствувани направо от науката. От друга страна, вероятното в живота е достъпно също и на научното изследване. Както вече се каза, не споделям схващането за някакво предметно разделяне в познавателната компетентност на учения и художника. Особено за художествената творба е обаче неотстъпният стремеж това, което се опознава, да бъде схванато в неговата **в е р о я т н о с т**. С друга реч, изкуството се стреми винаги да схване същественото в живота не само доколкото то е вече проявено, но и доколкото то „би могло“ или „би трябвало“ да се прояви. Докато за науката подобно познание е въпрос на логическо предположение, за изкуството то е източник на достоверност. Какво значи това?

Добродушният крал Лир разделя владенията си между неблагодарните си дъщери. И твърде скоро е отритнат. Човешката злоба и алчност са взели преднина, за да вгорчат последните дни на стария и могъщ преди господар. Лишен от властта си, той се лишава и от своя щит срещу престъпленията на властолюбците. Било ли е това така? Дал ли ни е Шекспир някакво достоверно познание за живота? — Да, понеже това е било **в е р о я т н о** така. Защо вероятно?

Въпросът е там, че в своето гениално произведение драматургът е разкрил една съществена истина. Действително непостигнатата власт е пречката на властолюбците да проявят своята жестокост; попълзновенията към богатството действително преливат често в лицемерни излияния на „привързаност“. Може случката със стария крал да е от край до край измислена, но тя е била потребна на драматурга, за да ни разкрие онова, което „би могло“ и „би трябвало“ да произлезе от тази истина. С други думи, художникът е довел истината до нейната **в е р о я т н о с т**, с което е налегнал още повече върху същественото. Ако трябва да прибегнем към дефинитивния израз — твърде удобен, но и твърде труден за теорията —

ще кажем: вероятността е разкриване на истината чрез нещо, което може и да не е станало, но е могло или е трябвало да стане.

Познанието по вероятност присъствува всякога в художествения образ. Вероятното е звеното, което обединява опознатото с изобразеното. Вероятното е, което позволява на художника чрез особена наслада да постави пред публиката си и „най-философските“ въпроси на живота. Най-сетне чрез вероятното истините, дошли от стари произведения на изкуството, могат да добият и съвременно звучение. Доказателство за това е фактът, че за художествената достоверност и на творба, възпроизвеждаща съвсем известни и проверени събития, и на творба, построена върху фантастиката, ние съдим по вероятното в тях. Данко изважда сърцето си, за да свети на хората. И това съдържа истина по вероятност, защото ако можеше сърцето да пръска светлина, героят би могъл и щеше да го направи. И подобен фантазен израз на вероятността е за изкуството много по-нужен, отколкото „добросъвестното“ описване на житейско събитие, при което писателят е „пропуснал“ да разкрие истината в нейната вероятност.

Тази особеност на художественото познание има определена основа: усъвършенствуването на човешкото светоотношение чрез наслада, незадоволяваща пряко материални и трудови потребности, предполага да се опознае действителността чрез онова, което най-дълго би приковало „сърцето и ума“ на човека. А то е вероятното, т. е. значимостта на житейската истина и за онова, което може и да не е станало, но „би могло“ и „би трябвало“ да стане. По такъв начин истината „се продължава“ от житейските факти, които може и да не засягат пряко живота на възприемащия субект, до самия него. Изправен пред вероятното, той неволно го поставя във връзка и със себе си. Тази връзка може да е „вживяването“, на което залягат мнозина естети, може да е и „отчуждаването“, за което ни говори Брехт. Но и в единия и в другия случай тя ще бъде специфична за художественото въздействие.

9

Според мен, споменатата обществена цел и функция на изкуството е най-сигурната изходна точка на естетиката. Но при дискусия като нашата увереността на един автор не е никакъв аргумент. Да се докаже, че с помощта на тази изходна точка ще се обхванат и обяснят всички особености на изкуството, ще може едва когато те бъдат наистина обхванати и обяснени. Но тогава няма да ни е нужна изходна точка. Какво да се направи? Да се помъчим да обясним всички особености? Но това не е по силите на ни един отделен работник в областта на теорията. Тогава?

Изходната точка е нужна за автора когато започва да изследва кръг от проблеми. Поради това логическата убеденост в правотата на неговото гледище е сякаш единственият окуражаващ фактор. Но и тук за надеждата е оставено оскъдно местенце. Убеден съм, че споменатата изходна точка е в състояние да осветли поне своеобразностите, засегнати в изложението. Но особеностите на изкуството са толкова много и се роят тъй често, че човек трудно може да предугади кога ще се натъкне на „подводните камъни“, които ще разбият неговата увереност.

Предстои например да се види в какъв смисъл красивото, грозното, трагичното и т. н. вземат участие в насладата, доставяна от художествения образ. А безспорно е, че те представляват нейният „вътък“. Защото усъвършенствуването на човешкото светоотношение по пътя на разгледаната

наслада е „само по себе си“ художествено. Художественото, според мен, не може да се определи другояче, освен като исторически обусловена човешка дейност, доставяща наслада, незадоволяваща пряко материални и трудови нужди. Доколкото такава наслада може да бъде доставена и при липсата на специална творба, заангажираща основно човешкото светоотношение, тя не е присъща само на изящните изкуства. Но и никой не е казал, че художественото прозира само във „висшите изкуства“.

По-нататък естетиката ще се натъкне и на личния вкус — този таен проводник и на повърхностното развлечение, и на най-великите художествени идеи. Естетиката ще дойде и до „непълната илюзия“, без която творбата не ще бъде разбрана. Ще се наложи обширно изследване на въпроса какъв смисъл придобиват в изкуството понятията „предмет“, „знание“ и „система“. Винаги обаче ще останат две неща: че обществото е предопредило за изкуството особено право и задължение да усъвършенствува човешкото светоотношение чрез своеобразна наслада и че с оглед на това изкуството има способността да отразява по специфичен начин и най-дълбоките въпроси на човешкото съществуване, без да се бси от стърни-чеството на науката. . .

Желанието ми бе да споделя тези мисли върху изходната точка на естетиката, които няма да станат по-малко отегчителни със заключението:

Изкуството е обществено-исторически определена дейност за създаване на творба, отразяваща човека и неговата среда по вероятност, изразена или изобразена по чувствено-възприемаем начин и имаща за цел да усъвършенствува човешкото светоотношение чрез наслада, незадоволяваща пряко материални и трудови нужди.