

например е естетически предмет, доколкото художественият образ е опредметен от художника в материална, сетивно-възприемаема вещ — произведение на изкуството, доколкото е обективизирана: тя става предмет при създаването си. За феноменологиста, обратно — творбата става предмет при възприемането ѝ, тя добива реално битие доколкото и когато бъде конкретизирана в естетическия опит на зрителя — доколкото и когато бъде субективизирана. И ако за нас творец на творбата при всички условия си остава художникът, включително и при естетическото преживяване, за тях творец или най-малкото сътворец на творбата става възприемащият, при това на твърде неизяснена база.

От там иде и онази субективистична мъгла, с която е обгърнато самото понятие художествена творба в съобщението на Ингарден. „Художествената творба, казва той, е дело, чиято цел е да накара възприемащия да си създаде естетически предмет, свързан с определени естетически стойности в наблюдаваната даденост, за да предизвика оценка и разпознаване от страна на възприемащия“. Това е изцяло субективно-релятивистично определение, при това определение в кръг: творбата се определя чрез своята цел, която е задача на субекта, а целта пък зависи от „естетическите стойности в наблюдаваната даденост“ (т. е. пак в творбата), които на свой ред също зависят от субекта. Защото за Ингарден самите „естетически стойности“ представляват „опредметени естетически качества“, а знаем какво значи опредметяване в неговия смисъл: възприемане-творене от субекта на естетическия опит. По такъв начин творбата изхожда от субекта и се връща в него, т. е. крепи се сама на себе си, досъщ като Парейсбновата „инвенция“, с тази разлика, че докато „инвенцията“ клони към абсолютен в обективно-идеалистически смисъл, Ингарденовата художествена творба клони към абсолютен в субективно-идеалистически.

Въпросът — дали е обективно или субективно битието на художествената творба — е неразривно свързан с въпроса — определя ли или не определя творбата „естетическия предмет“, „естетическата оценка“, „естетическото съждение“, и ако да — как. Сам Ингарден признава, че „художествената творба не служи само за това, щото естетическото преживяване да доведе до конструиране на естетически предмет, но и за да го регулира“. Въпросът обаче е — да покаже как творбата „регулира“ естетическия опит? Каква е природата на емоционалната оценка, която единствена е пряко свързана с физическото основание и чрез него — с творбата, от какво се определя тя и каква роля играе за адекватното възприемане на изкуството? Тъкмо този е ключовият въпрос, гносеологическият въпрос по предимство, чиито отговор би трябвало да заеме централно място в един анализ на естетическия опит от гносеологично гледище. За съжаление тъкмо на тези въпроси Ингарден не отговаря. Той стига до тези въпроси едва в края на съобщението си, поставя ги — и с това завършва. Той се запитва „дали естетическата оценка е дълбоко субективна“ — следователно — неизразима и непредаваема по рационален път, — „или тя може да се изрази в съждение“? — и не отговаря. Задава си въпроса: „Дали оценката (емоционалното) и съждението (рационалното) се намират в адекватна връзка помежду си или не може да се говори за такава? Има ли някаква основна взаимозависимост между оценката и съждението, в смисъл, че оценката определя съждението в истинната му стойност или помежду им има само мотивационно отношение“ (просто казано — оценката да бъде само повод за съждението) и ако е така, от какъв вид е това мотивационно съждение? — и пак оставя въпроса без отговор. Изобщо връзките и зависимостите не са нито силното място, нито желаните въпроси за философи като Ингарден. За тях явлението си е явление: достатъчно само за себе си, затворено в своята „даденост“, то няма връзки и няма развитие, то подлежи на описание, не на обяснение.

А това значи, че обективно Ингарден подхвърля на съмнение познавателната стойност на естетическото възприятие, че се съмнява изобщо в рационалната основа и природа на естетическия опит — съмнява се тъкмо в неговата „гносеология“. И

това са напълно логични съмнения, като се имат предвид предпоставките, от които той излиза. За да отговори, без да измени на предпоставките си, той трябва да нагази в открития и красен субективизъм. Пак познавачите на съвременния феноменологизъм ще кажат дали Ингарден прави това. Ала и от предпоставките е ясно, че в своята естетика той оставя широко отворени вратите за субективизма, релативизма и агностицизма.

ЗА И ПРОТИВ АБСТРАКЦИОНИЗМА

Каза се в началото, че на конгреса липсваше научният спор, дискусията. Все пак, имаше една тема — „Понятие за класично и модерно изкуство“ — която явно бе задянала по-живо от останалите научния, пък и гражданския интерес на делегатите и затова събра най-голям брой изказвания, които, без да представляват дискусия, могат с известно пресиляване да се нарекат изказвания „за“ и изказвания „против“. Солта на тези изказвания не бе дефинирането на понятията „класика“ и „модернизъм“, макар че имаше съобщения изцяло посветени на този въпрос; а — отношението към т. н. модерно изкуство, стремежът да се обоснове или напротив (макар и по-рядко), да се опровергае неговата правомерност. Трябва да добавим, че под термина модерно изкуство на конгреса се разбираше съвременният западен модернизъм и преди всичко крайната му проява — абстракционизмът.

Принципиални и безрезервни поддръжници на абстракционизма се показаха психоаналитиците. При това поддръжката е взаимна: чрез своята „дълбинна психология“ както видяхме, психоаналитиците дават „научна“ основа на абстракционизма, „разкриват“ психологията на творческия процес у художника-абстракционист; чрез своите произведения и изказвания абстракционистите пък дават практическите доказателства за съществуването на „дълбинната психология“.

Докато фройдистите „обосноваваха“ правомерността на абстрактното изкуство психологически, други естетици се стремяха да я обосноват било с развитието на самото изкуство, било с характерни черти на нашата съвременност.

Така Пиеро Гуасталла (Италия) в изказването си „Съвременно изобразително изкуство и действителност“ свързва причинно възникването на абстрактното изкуство с появата на механичните средства за възсздаване на действителността, фотографията на първо място. (Характерно е, че техническите нововъведения поразяват въображението на буржоазния учен или философ: по правило той преувеличава значението им, убеден, че така трябва да мисли истинският учен, който държи на фактите, не на „мета-физиката“). Така за Гуасталла „революцията в съвременното изобразително изкуство (окачествяването на модернизма като революция, особено в живописата, се среща често в конгресните изказвания) не се състои във възникването на абстракционизма, но в изчезването на един съществен елемент на изобразителните изкуства в миналото: монополът в използването на видимата действителност“, тъй като този монопол става вече владение на фотографията. А щом е така, логично отпада необходимостта от изобразяване на действителността и следва необходимостта от все по-абстрактно изкуство, което и в бъдеще според Гуасталла ще се отличава с: „най-широка употреба на ирреалното, индивидуално, изтъкване на някои особености при боравене с видимото (конструкции, графизми, бои, материали и пр.), необразни произведения, които ще се приближават към декорацията или към творбата-ръкопис, чиито изразни и съобщителни възможности са най-разнообразни...“

Фриц Баумгарт (Западна Германия) смята модернизма закономерен завършек на един процес, започнал от първите десетилетия на миналия век: от Констабъл, Търнър, Жерико и Дьолакруа до съвременния ташизм методът на изобразяване природата се е изменял по посока на „незавършеността“ (т. н. „нон-финито“). Предметите се представяли „не в цялостните им и телесни форми, а като променливи явления.“ Неза-

вършеността и променливостта съдържаха проблема за времето и за не-обективното, а в цялост „нон-финито“ било израз на новото съвременно светоусещане.

Редките съобщения, които се стремят да свържат появата на абстрактното изкуство със съвременната епоха изпадат по правило в един наивен социологизъм, за който често стои пак удивлението пред техниката на нашето време. Н. Дракулидес например (Гърция), който започва с декларацията, че смята изкуството свързано с живота, най-сериозно заявява, че „модерното изкуство и особено абстрактното се намират в тясна връзка с разлагането на атома и ракетите, които завладяват пространството. Под влияние на тези факти формата отстъпва място на абстрактни композиции, чието съдържание отразява пространствената мъка на нашето време“. . . защото „съвременният художник се разкъсва между стремежа си да се затвори в света на своята мечта и противоположния стремеж да последва полета на ракетата в небосвода“. . . Валтер Бимел (Западна Германия) прави друга връзка с епохата — с философията ѝ. Според него „полиперспективността“ например в някои работи на Пикасо (разчленяването на човешкото лице на геометрични съставки в различни перспективи) изразявала една основна черта на нашето време, която пръв Нитче отбелязал — че волята става същественият белег на човека. За да се утвърди като воля, човек трябва да подчини съществуващото и да разкрие мощта си, като го насили. Това правел и Пикасо в картините си, изкълчвайки лицата на моделите си, и тъкмо това изкълчване обаявало съвременния зритель. Тезата, че в основата на съвременния естетически идеал стои силата, за разлика от античния идеал, намираме и у други делегати.

Д. Фатурос (Гърция) пък поставя модерното изобразително изкуство в зависимост от „елементарната правилност на формите на заобикалящите ни предмети, липсата на неопределеност и естественост, на нетехнологически форми в съвременния свят. Човек се чувствувал угнетен и отчужден сред това обкръжение и на помощ му идвало изкуството, което „осъществява във формата и съдържанието на нещата възможностите за д в у с м и с л и е, за неопределеност“. . .

Както виждаме, опитите да се обясни и обоснове появата на съвременния абстракционизъм са научно наивни. Те се опират на отделни, произволно избрани белези било на изкуството, било на епохата, от технологическо или идеологическо естество. Но подобни белези сами са следствие, а не причина, и то следствие доста далечно от причините. Те могат да обусловят някоя вторична отсянка или допълнителна подробност в генеалогията или характеристиката на модернизма. Но едно сериозно научно изследване не може да се гради върху тях.

Подобно водене по отделния, изолирано взет белег, показват и характеристиките на модернизма, които бяха направени на конгреса. Те се строят обикновено върху паралела между класика и съвременност, при който обаче се скъсва неисторично всяка връзка помежду им и съвременността се противопоставя на класиката. Карл Ашенбренер (САЩ) например вижда основната разлика в това, че класичното изкуство израствало върху естетиката на насладата, съответно красотата, а съвременното — върху „естетиката на силата и жизнеността“. Романтизмът коригирал класичните представи за естетическа ценност, като въвел критерия „възвишено“. Модерната естетика обаче не коригира старите теории, а изразява нови нужди и търсения, „по самото си същество различни от класическите“.

Върху катетрична съставка на белези, а не върху търсене на историко-причинни връзки е изградено и същещието на полския естетик Л. Татаркевич „Класическо и модерно схващане за изкуството“. Той изброява 14 отличителни белега на класичната концепция и 11 — на „специфично модерната“, точно противпосложни на първите, заключавайки че „модерното схващане за изкуството се различава от класичното най-вече със своя релативизъм, иррационализъм и либерализъм.“

В тези две контрастни характеристики има редица верни и интересни положения, а има и такива, чиято вярност може да бъде оспорена. Поразяват обаче други две особености на това съобщение. Първо — абсолютният неутралитет на автора: до такава степен безстрастно и равнодушно констатира той „релятивизма, ирационализма и либерализма“, щото логично е да се помисли, че те не са неприемливи за него. Второ — типичното, формално-логично мислене на автора, по ироничната формула на Енгелс: да е да и не е не, а което е в повече, то е от лукаваго. . . Когато четем човек двете успоредни характеристики, ясно вижда как живото тяло на изкуството се разсича на две половини и едната половина се обособява в един вид изкуство, втората — в друг. Между впрочем, това удивително по своята категоричност формално-логично мислене се е оказало само по себе си достатъчно — като оставим на страна другите по-основни причини — за да не позволи на автора да види едно друго „модерно“ схващане за изкуството, не по-малко специфично и не по-малко характерно за нашето време: марксисткото.

По-голям интерес представляват други съобщения, които разглеждат проблема за класика и модернизъм в културно-исторически план. Такива са съобщенията на Вера Ломбарди (Италия) — „Класическото понятие и модерното схващане за изкуството“ и на Рене Юиг (Франция) — „Гръцкото наследство и западната култура“. Изобщо, когато се снемем абстрактната постановка „модернизъм или класика“ и проблемът се разглежда така или иначе в исторически, а макар и само в културно-исторически аспект — нещата добиват по-реални очертания. Заговаря се за кризисни явления и за необходимост от преодоляването им, за преломна епоха, за нов синтез и нов естетически идеал в противовес на разпадането, безплодието и безпътността, характеризиращи изкуството на Запада днес. Трябва да се отбележи, че тревога за състоянието на съвременното буржоазно изкуство звучи в цяла редица иначе не особено задълбочени конгресни съобщения, интересни по-скоро като документ на времето.

В. Ломбарди набелязва широка периодизация на изкуството, като разделя историята му на четири периода: доисторически, античен, буржоазен и съвременен. Античното изкуство (VI—V в. пр. нашата ера) с център Атина се характеризира с идеала на равновесие и хармония между човека и неговия свят. Това равновесие се нарушава през Елинизма и Средновековието и се възражда в новата вяра на човека в себе си, която зрее през епохата на комуните и поражда индивидуализма на Ренесанса. Индустриалната революция предизвиква криза в отношението „човек-природа“: новите колективни форми на производство противоречат на индивидуализма, руши се традиционната система в науката и техниката. Оттук — криза както в „теоретичната“ област (философия и изкуство), така и в практическата (политика и морал). Скъсано е старото отношение между човека и действителността, търси се друг синтез, в който да се осъществи новото виждане на света.

В съобщението на Ломбарди има редица неясни моменти. Така например развоят на човешкото светоусещане, което според авторката намира израз в изкуството, е представен като успореден на материалния обществен развой. А там, където авторката ги засича, тя ги свързва пряко с производителните сили — с машинизирането, с индустриалната революция, а не с класовите, производствените отношения: пак уклон към техницизъм и оттам евентуално към социологизаторство. Не е ясно как изкуството изразява светоусещането чрез интуицията — може би това е интуиция в крочевски дух? Не е ясно и какво точно се разбира под понятието, което предадохме чрез българското „светоусещане“ и което в съобщението е определено като „начин на чувствуване, присъщ на квалификацията на съзнанието в неговото историческо развитие“. И най-после, периодизацията на изкуството се основава до голяма степен на естетическия идеал на дадена епоха — а това е субективен, макар и важен момент. И все пак, сред толкова произволни или формални построения, съобщението на Ломбарди се отделя с широ-

тата на историческите си обобщения и особено със стремежа да се опре на по-обективни критерии.

Съобщението на Р. Юнг търпи сериозна критика от марксистко гледище. Но има у него един хубав рационалистски патос, едно уважение към човешкия ум и вяра в силата на разумното познание, които ярко контрастират например с фройдистките „усои“ и „котли“, в които ферментират съмнителни „зародиши“, чиито изпарения са отровили поне половината западна естетика. И това — въпреки концесиите, които сам Юнг прави на фройдисти и изобщо на мистици от Плотин до конгреса включително.

Юнг различава в историческия развой на човешката мисъл два типа познание, два типа отношение към света. Първото е характерно за древния, догръцки свят — Египет, Месопотамия, Китай и др. То не отделя човека от света, не прави разлика между съществата и техните образи (оттам култът към двойника), между одушевено и неодушевено, — то е анимистично и предполага една универсална душа. Това примитивно мислене работи преди всичко по асоциация: то свързва явленията по прилики и симпатии и не познава логичното отношение между причина и следствие.

От гръцко време насам обаче отношението между причина и следствие става основно и изключително за човешкото мислене. Древна Гърция извършва велика революция — тя създава д и з ю н к т и в н о т о познание, което отделя чувстващия и мислещ субект от обекта на неговите наблюдения. Човек не е вече подчинен участник в играта на непознати сили, които го владеят и от които той се бои — той е разумният свидетел на нещата, който може да им въздействува, защото се е отделил от тях. За гърка и от Гърция насам човекът става мярката и майсторът на всички неща.

От това ново отношение между света и човека според Юнг водят потеклото си двете основни тълкувания на действителността в европейската култура: едното — основано върху вярата в данните на сетивата, подредени от ума и провъзгласени от Аристотел за основа на реализма в изкуството; и платоновското тълкуване, което „слага ударението върху структурите, епизодически възпътвяващи се във видимото“ и служи за основа на изкуството, устремено към идеалната красота. От тяхното комбиниране се ражда християнският дуализъм, в който се сливат дискурсивната богословска тенденция и мистичната тенденция, дошла от анимизма на Изтока. През Възраждането отново възтържествува познанието чрез отделяне на субекта от обекта, като дава най-богати плодове в картезианството и положителните науки. От XVIII в. започва реакция, която се развива с романтизма през XIX в. и се разгръща през XX в. в модерното изкуство и философия, отново издигайки „неевропейските извори на Европа“. Това именно нарушаване на равновесието лежи в основата на кризата, чиито израз са съвременните модернистични тенденции.

И Юнг по своему точно описва духовните симптоми на тази криза на Запад: „Съвременният човек вижда как го заливат сили, които той не може да овладее нито вътре в себе си, нито във физическия свят, където той е отприщил ужасни стихии. Модерният човек е пленник на див страх; неговото изкуство отразява тъмното желание да потъне в спящата материя или в първичната енергия — досъщ като мъката на примитивния човек отпреди гръцкото просветление“. Изходът според Юнг е: да се отделим от заплахата, за да я разберем активно, вместо да я търпим пасивно; да изучим и превъзмогнем силите, които ни хвърлят в паника и да ги овладеем чрез светлината на разума, в който Гърция ни е научила да виждаме върховното достойнство на човека. И той завършва с гордите думи на Паскал, когото някои неточно (и това е правилна забележка) отнасят към преромантичното русло, но който си остава верен на гръцкия гений, когато казва: „Човек загива, но той е по-велик от онова, що го убива, защото той знае, че умира, докато вселената не знае нищо за своето надмощие над него“.

Разбира се, предлаганият изход е просветителски — тук също Юнг е останал верен на една западна и френска традиция. Но при всичките си принципиални различия от строго научното, материалистическо разбиране на човешката култура и мис-

лене, при все че само е повлияно от съвременната мистика, съобщението на Юнг по начало отрича тази мистика като болестно състояние, отрича съвременните ирационалистични тенденции във философията и изкуството като паническо връщане назад. И макар че този изход практически виси във въздуха като всяка просветителска рецепта, посоката му е явна: за разумното познание, срещу апологията на инстинкта и ирационалното. Съобщението на Юнг е свидетелство за незагасналата традиция на разума сред част от буржоазната наука — сред по-добрата ѝ част, и то твърде показателно допълня и отсена идейната картина на конгреса.

Любопитно е, че най-темпераментното отрицание и най-убийствената характеристика на абстракционизма идат от автор, който черпи вдъхновението си в последна сметка от религиозни източници. Всеки враг на абстракционизма с удоволствие би се подписал под характеристиката, която Жак Дюрон (Франция) му прави в своето съобщение „Класическият идеал и великото отрицание на съвременното изкуство“. За Дюрон абстракционизмът е „естетика на анархията, израсла върху такава концепция за човека, която сама по себе си руши ценностите, които представляват духовната спойка на живота му“. Съвременният модернизъм е враг на всяка школовка, норма и хармония, той е изкуство на изключените ценности, на грозотата, ужаса, долното, демоничното. „Нихилист, сюрреалист, фрейдист, омагьосан от черното слънце на отрицателните ценности, той (модернизмът) кани героя си да слезе заедно с него в ада“. . . Споменаването на ада обаче не е чиста метафора: тук-там е от съобщението се надига вълна на воинствуващо благочестие, което компрометира из основи тази страстна филипика. Отделни положения не са лишени от интерес, но главната теза е, че в края на краищата класиката представлявала светлото, градивното, положителното — божественото начало, в нея бил бог, както е във всяко съзидание; а съвременното изкуство било възлещение на разрушителното, демоничното, антибожественото начало — на отрицанието. . . Дюрон по същество напуска науката и минава в догматите на вярата. На места съобщението зазвучава като църковна анатема срещу еретици. От литературните герои най-много си изпаца Мефистофел — Фауст избягва на косъм анатемосването, тъй като при всичките му грехове, „душата му все пак се е отскубнала от духа, що вечно отрицава.“ Искан ли Дюрон или не, но зад филипиките срещу сюрреализма, абстракционизма и пр., зад екстазните химни в чест на светлото класическо начало се мърка железната ръка на църковния — или философски, все едно — догмат, стиснал за гущата „духа, що вечно отрицава“, т. е. духа, що вечно търси! Ние обаче — нека ни е позволено това лирично отстъпление — тъкмо от него никога няма да се откажем. Луцифер плаши еснафа и разпалва страстна ненавист у догматика. Но той е любим герой на всички революционери и вечно живият фермент на живота. Само оня се бои от отрицанието, който се бои от промяната, само оня се отказва да търси, който се страхува от това, което може да намери. За марксизма този страх е непознат. Вместо анатемите, които миршат на изгоряло месо, и химни, от които лъха на тамян, той спокойно и заинтересовано изследва това, което е: спокойно, защото не се бои от резултата, но заинтересовано и страстно, защото е готов да воюва, за да открие истината и да я утвърди.

СЪВЕТСКАТА НАУКА НА ТРИБУНАТА

Такава е, горе-долу завършена поне в най-едриите си линии, картината на конгреса. Къде е тук идейната борба? — пак ще се запита, и с право, читателят. Тя би могла да се разгърне и в рамките на западния свят — между Мьро и Михелис, Рийд и Ингарден, Дюрон и например японца Такеуци — ерудиран познавач и поддръжник на Аристотелевата реалистична линия в естетиката — има достатъчно различия, за да се подхрани една полемика. Каза се вече защо не се разгърна такава. И все пак имаше един случай, при който пъстрата, но дружна фамилия на западните естетици бе потрвожена от неприятната перспектива — на конгреса да се завърже се-

риозен научен спор: при изказването на водача на съветската делегация чл.-кор. А. О. Динник. От няколкото въпроса, които му бяха подхвърлени, и от раздраженото изказване, от което бяха последвани, ясно се почувствува как този благовъзпитан и спокоен естетски парламент нервно сгърчи кадифяната си ръкавица и показва няколко остри ноктенца. Леката схватка не се превърна в дискусия — конгрес с такъв характер и организация предварително изключва такава възможност. Отде идеше тогава това раздражение?

Изказването на водача на съветската делегация рязко се различаваше от всичко чуто на конгреса, то бе абсолютно чуждо на западните делегати по всички показатели: друга проблематика, друг метод, други насоки и акценти, друг философско-научен патос.

Първо — чл.-кор. Динник постави в своето изказване основните въпроси на естетиката като наука (така беше и озаглавено то: „Основни въпроси на научната естетика“), в ярък контраст с подчертаното незанимаване, почти бойкот към тия въпроси от страна на западните делегати. Последните предпочитат по правило частните въпроси, за да не се компрометират с „метафизика“. Още първия проблем, който засегна Динник — за предмета на естетиката — рязко го отдели от тях: това е дълбоко обективен въпрос, който заставя естетиката да облече работна престилка като всички науки и да очертае точните граници на своите търсения. Второ — Динник постави въпроса за главната закономерност, която изучава естетиката — отношението между художествено-естетичната дейност и действителността: въпрос, двойно чужд и неприятен, първо защото е „метафизика“, второ — защото е материалистически поставен. Трето — въпроса за метода на научното изследване — също нежелан въпрос, особено когато стане дума за материалистическа диалектика. Четвърто — въпросът за закономерния характер на изследваните явления, за това, че естетиката търси обективни закономерности, същностни отношения, а не отделни факти, прояви, белези — и пр. и пр. И най-после, Динник постави въпроса за научната естетика исторически: той проследи закономерното развитие на материалистическата линия в естетиката от Аристотел, през Леонардо, Дидро, Хегел, Чернишевски до Маркс. Така че съветската делегация излезе с едно основно и програмно изказване, с научна и методологическа платформа, единствената по рода си на конгреса. При това — последно по ред, но не и по важност — отредактирана в духа на максимална съдържаност, такт и зачитане възгледите на другите. Трябва да изтъкнем, че българските делегати със своите изказвания — Ат. Стойков за отношението между класика и съвременност и проф. Ал. Обретенков за връзката на изкуството с живота — отстояваха същата линия на научно-обективно и партийно-страстно разглеждане на изкуството, която намери най-ярката си проява в изказването на А. О. Динник.

Реакцията на аудиторията бе разделена на две: от една страна — стремеж да се реагира остро, грубо на чуждия, на „не нашия“, на болшевика, който се осмели да ни наруши идилгията, да се охули и компрометира неговото изказване; от друга страна — принципно нежелание да се влиза в спор, от който не се знае как ще се излезе, и още повече — да не се създава трибуна за съветската наука. . . Между тях можеше да се наблюдава трета реакция — непринуден интерес у едни да узнаят какво ще каже съветският естетик, да съпоставят неговите изводи със своите; и явна симпатия у други, която сгръщаше чисто научния интерес с топлината на други, не по-малко важни интереси.

Едва свърши Динник — и първата реакция вдигна ръка и зае трибуната (името на опонента не узнахме — имената на участниците в пренията не се съобщаваха). Главният тезис беше: няма марксистка естетика, не съществува такава наука — Маркс и Енгелс не били естетици, а икономисти и отчасти философи, които са споменавали тук-там по нещо за литературата в писмата си; това, което на конгреса се представяло

за марксистка естетика, било просто естетика на реализма — продължение на Аристотеловата теория за подражанието и пр. Динник с достойнство отговори, че незнанието не е аргумент: ако анонимният опонент не познава такава наука, той е готов да му даде препоръчителна библиография. Съветският учен удари с точно попадение и друга една плитка диверсия за Чернишевски, която целеше да покаже, че съветският учен не си знае материята, а я знае опонентът. . . На въпроса на друг делегат обаче, явно продиктуван от непредвзет научен интерес — как разбира съветският колега научната естетика, дали тя е програма или изследователски метод — Динник отговори изчерпателно и видимо убедително както за аудиторията, така и за запитвача.

С това разискванията приключиха: надделя неутрализиращата, париращата тенденция — да не почваме дискусия, да се правим, че не забелязваме хвърлената ръкавица. . . Още повече, че тази тенденция отговаряше на характера и организацията на конгреса, които могат да се изчерпят с думите: всеки да си каже какво е работил и да се разотидем по живо, по здраво.

Но ръкавицата остана хвърлена, макар и неподета. Марксистко-ленинската естетика съществува и се развива независимо от това, признават ли я за наука или не. Който се интересува, ще стигне до нея и без да чака библиография. Можеше да се предполага обаче, че не един делегат си е заминал с такава библиография в бележника, още повече, че в една съседна зала бе устроена изложба на литература по естетика от книгите, които делегатите бяха донесли със себе си (на нея бе добре представена и нашата естетическа книжнина).

Разбира се, IV конгрес по естетика в Атина не бе и не можеше да бъде XV сесия на ООН в Ню-Йорк: не изказванията на делегатите от социалистическите страни водеха разискванията на конгреса и не те му наложиха своя стил, метод, проблематика. При всичката ѝ пъстрота, буржоазната естетика се чувствуваше в Атина на свой терен, като една голяма духовна фамилия, макар доста западнала и проредяла. Изобщо, един свят, който те още можеха да нарекат свой, в който те още бяха домакините, а социалистическата наука — интересният, силният и малко страшен гостенин. Вече не могат да му затворят вратите — търпят го, поддържайки все още около него един пояс на вежливо и враждебно отчуждение. Но социалистическата наука не чака пасивно нейните противници сами да я поканят на идеен турнир. Да вика противниците си на спор, да ги вкарва в дискусия — тази най-ефикасна форма на научно общуване, да превръща международните срещи и конференции в арени на идеологическа и научна борба — това е важна задача на социалистическата естетика днес. Това чакат от нея не само идейните ни приятели от буржоазния Запад; това чака изобщо съвременната естетика, която не може да излезе от дълбоката криза, която я души, ако не се опрے на марксистката наука.



ИСКРА ПАНОВА

НА КОНГРЕСА ПО ЕСТЕТИКА В АТИНА

От 1 до 6 септември т. г. в Атина се състоя четвъртият по ред международен конгрес по естетика (първият е бил в Париж през 1937 г.). Присъствуваха към 220 делегати (от тях 120 представители на академии, научни дружества и висши учебни заведения) от 19 държави и почти толкова наблюдатели. От социалистическите страни взеха участие СССР (с делегация на Съветската академия на науките), Чехословакия, Полша и България. От балканските — Гърция, Югославия и България. Най-голям брой делегати от университети и научни дружества дадоха САЩ — 28, след тях Франция — 13, Западна Германия — 10, Англия — 9, Италия — 8, СССР — 8, Чехословакия — 6, Полша — 3 и т. н. Изобщо подавяващото мнозинство участници идеше от Запада. България изпрати двама делегати — проф. Ал. Обретенков и Атанас Стойков.

По заведена традиция международните конгреси по естетика се организират от Международен изпълнителен комитет със седалище в Париж. Дейна роля в подготовката на четвъртия конгрес са изиграли и редакциите на естетическите списания и естетическите дружества във Франция, САЩ, Италия, Англия и Япония и, разбира се, нашата съседка Гърция, която като домакин на конгреса изцяло бе поела неговата организация през последните месеци.

Работата на конгреса протече в три пленарни работни заседания и 18 секционни — заседаваха от 4 до 9 секции едновременно. Понастоящем организационният комитет в Атина подготвя издаването на книга с материалите от конгреса.

Човек търси мотото за статията. Не намира... Няма обединяваща дума, мисъл, фраза от и за този конгрес (ако се не смята дълбокомислената сентенция на Алевкий герой: „Свят широк — има ги всякакви“). Винаги не е в многотемията на конгреса, макар че такова имаше: за секционните заседания бяха оповестени седем теми¹. Наистина оповестена бе и една общоконгресна тема: „Състояние на естетическите проблеми днес“. Но както се вижда, тя само очертава граници на конгресната тематика. Тя не поставяше задача, която конгресът да се опита да реши. Пък и не можеше да постави. Целият ход на конгреса, духът на разискванията, стилът и организацията на заседанията му говореха съвършено ясно, че той не е от този тип научни конгреси, които имат за задача да решават проблеми. Т. е. да установяват кое е вярно и кое не е, кое е правилно и кое погрешно — да търсят с възможната за дадения момент на-

¹ Подборът им е доста характерен и заслужава да бъде приведен: 1) Понятието за класичното и съвременни схващания за изкуството; 2) Изкуството и свещеното (сиреч религията); 3) Функционална и художествена стойност; 4) Изкуство и съвременна техника; 5) Изкуство и психология на дълбочините (психоанализ); 6) „Нов финиш“ и завършване (на творбата), норми, стандарти и пр.; 7) Изследователски методи и нови схващания, теория на информацията, семантика и пр.

учна точност за кономерността на изследваното явление. Тази амбиция беше чужда на конгреса като цяло. Така, както очевидно са го замисляли и такъв, какъвто се осъществи той, целта му беше не да се придвижи към решението на проблемите, не дори да се блъска становищата, а — да ги покаже. Конгресът бе един пъстър форум на мнения, един многолюден базар на теории и хипотези, една изложба-демонстрация на днешното състояние на естетическата мисъл в света, която понякога и доскучаваше. И това е първият, така да се каже, лек шок, който изпитва научният работник от социалистическа страна, когато попадне на подобен конгрес. Това, което за нас, при всичката му трудност и сложна историческа относителност, е главна грижа, страст и дълг — а именно да се доберем, в шракането на идеите, до върната идея — за тях очевидно отива на втори и трети план. За нас един научен конгрес е борба за научна правда, за тях — възможност да се изкажат мнения. Зад първото стои дълбокото убеждение, че истината е постижима, ерго — задължителна; зад второто — че я няма или ако я има, непостижима е, пък и да е постижима — понякога и отчасти — не е задължителна. Патосът на научното търсене слабо гореше на четвъртия международен конгрес по естетика. И това не е за чудене, като се има предвид еkleктико-релятивистичната, обагрена с агностицизъм и дори мистика атмосфера на конгреса — повтаряме, на конгреса като цяло.

Втори лек „шок“: необичайно силно, оказа се, въздействувал фактът, че светът и в естетиката е разделен на две. . . За нас това е аксиома стара поне сто години, откак съществува марксизъм. Но всеки път, когато една аксиома оживее пред очите ти в хора, действия, събития, тя връща вкуса и цвета на привичните истини и с това възбува почти като откритие. Да, конгресът в Атина също бе разделен, строго погледнато, на не повече от две части: марксистка и немарксистка. Сложно лъкатушещият водораздел между естетиките на двата свята се очерта с класическа нагледност.

Това съвсем не означава, че различия имаше само между марксисти и немарксисти. Да беше това конгрес по марксистка естетика например, каква буйна полемика би лумнала моментално около изказванията на чехословаците Новак или Хватик, или Бакош, или поляка Моравски, или дори около писмото, което акад. Тодор Павлов изпрати до конгреса и което нашите читатели знаят вече от „Литературен фронт“¹.

Мирко Новак напр. в своето изказване върху „Проблема за прогреса в изкуството“ твърди, че „изкуството се ражда от една специфична реакция на човешкия дух спрямо действителността. Тази реакция представлява дълбоко ехо в нашето индивидуално и колективно съзнание на огромна сложност от неща и факти. Отзвук, който кара както нашите сетива, така и въображението, както емоциите, така и висшите ни способности за отвлечено мислене да затрептят хармонично в отговор“.

Традиция е у нас да се определя изкуството като отразение. Новак обаче, както виждаме, го определя като резонанс (отзвук), цялостна реакция на човека спрямо действителността. Наистина по-нататък той споменава на няколко пъти „отразение на действителността в нашето съзнание“. Ала явно е, че когато в принципното си определение той заменя познатия термин отражение с реакция и резонанс, това едва ли е случайно: тази замяна е израсла върху една малко по-друга концепция за изкуството, за чието изясняване, доказване или разнищване жадно биха се хванали поне половината от участниците на една предполагаема конференция по марксистка естетика. Спорът би бил изключително остър и изключително навременен: в нашата естетика зреят все по-явно редица процеси и редица проблеми, чието разрешаване, както се казва, настоячиво хлопа на вратата.

¹ Неспоменаването на съветските изказвания не е случайно: по силата на редица обективни обстоятелства и технически причини (тук влиза напр. и такъв фактор, като забавянето на добросъдската входна виза от страна на нашата южна съседка) кореспондентът на „Лит. мисъл“ можа да чуе само едно от тях, макар и най-важното — това на водача на съветската делегация чл.-кор. А. О. Динник. На него ще се спрем отделно по-нататък.

А ето и главната теза на Новак: в изкуството няма постоянен или вечен прогрес, а само относително исторически. За прогрес на изкуството може да се говори „в рамките на исторически дадено социално, политическо и икономическо цяло и по отношение на него. Обратно, твърде трудно, ако не и невъзможно е да се докаже вечният прогрес на изкуството, прогрес постоянен и без прекъсване от началото му до наши дни. Невъзможно е да се докаже, че изкуството на един Софокъл е по-малко напредничаво от това на Шекспир, че създателите на атинския Акропол като художници се нареждат след архитектите на италианския Ренесанс“ и т. н. Единственото, което можем с положителност да твърдим според Новак, е, че „Софокъл, Есхил и Еврипид представляват върха на гръцката трагедия през класическата епоха, че Микеланджело е един от главните майстори на Ренесанса. . .“

Нужно ли е да се изтъква тук колко бурна и разнолика реакция ще извика подобно схващане у естетиците-марксистите? Едни ще утвърдят като положителен стремеж да се разглежда развоят на изкуството в неговата историческа относителност. Други ще изтъкнат — добре де, прогресът наистина нито е непрекъснат, нито върви по идеална права линия, но къде остава връзката между различните епохи в изкуството, нима те са изолирани системи? И какво става с наследството? Трети ще запитат ехидно — „А какво разбира авторът, когато казва, че „като художници“ създателите на Акропола не стоели по-долу от архитектите на Ренесанса, и дали качеството им да стоят по-долу или по-горе един от друг „не като художници“ има отношение към качеството им „като художници“? И пр. и пр. Читателят навярно ще си спомни по асоциация и за дискусиата върху реализма в Москва преди три години: там аналогичният проблем за развоя на реализма, съответно на изкуството, повдигна големи спорове, които го предвижиха чувствително напред, макар да не го изсниха напълно и окончателно.

Понеже става дума за реализъм — интересното съобщение на Стефан Моравски, полски естетик, „Реализмът като естетическа категория“ също лежи на дискуссионна почва. Моравски изтъква, че „реализмът има богата традиция в европейската мисъл (Аристотел — Алберти — Леонардо — Дюрер — Дидро — Мерсие — Лесинг — Хердер — г-жа дьо Стал) и продължава развитието си в 19 век“. Още тук ще събуди възражение неспоменаването на руската революционно-демократична естетика, чийто принос надхвърля рамките на едно равномерно количествено продължаване на традицията през 19 век. Според Моравски реализмът „се отнася до познавателната функция на образните изкуства; а тази функция включва проникване до същината на изобразяваните предмети и явления. Тази същина може да бъде схващана както в индивидуален, така и в социален смисъл. Вторият аспект е въведен от Дидро, Лесинг, Мерсие и г-жа дьо Стал и продължен, вече в нова насока, от Маркс и Енгелс“. Моравски смята, че реализмът е естетическа категория „щом миметичните стойности, които реализмът изтъква, са вътрешно присъщи на художествената творба като автономно съществуващо цяло“. Против последното едва ли би възразил някой — иначе не би имало изкуство. Остават открити обаче редица други въпроси. Така например как стои въпросът с познавателната функция на изкуството — само в реализма ли я има или тя е присъща на изкуството изобщо? Ако е така, къде е специфичната разлика между реализма и другите методи? Моравски твърди по-нататък — и с това вече се съгласяват почти всички, — че реализмът „не установява стандарти, тъй като той допуска съществуването и на други естетически ценности“. Обаче Моравски добавя, че реализмът „не установява никакви определени формални характеристики“ (тия прословути формални характеристики продължават да бъдат слабото място на нашите разсъждения около реализма) — „и по този начин реализмът признава онези творби на кубизма, футуризма и сюрреализма, които проникват до същината на изобразяваните явления“. Тук вече ще избухнат възраженията и недоуменията. Първо, мнозина няма да се съгласят, че реализмът признава кубизма, футуризма и пр., тъй като ще оспорят възможностите им да проникват до същината на нещата. Второ, и далеч по-съществено възра-

жение: съвършено неясно става самото понятие „реализъм“. Щом кубизмът, сюрреализмът и пр. проникват до същината на нещата, значи ли това, че и те са реализъм? Изобщо всяко проникване до същината на нещата реализъм ли е? И как всъщност разбира Моравски съотношението между понятието „познавателни функции“ (които излизали на преден план при реализма) и понятието „проникване до същината на явленията“? Ако те са едно и също — тогава всяко изкуство е реализъм; ако не — каква е разликата? Ако пък „познавателни функции“ не означава „проникване до същината на нещата“, то логично е да се запитаме — що за познавателни функции са те тогава? Логиката задължава: щом реализмът се характеризира: а) с познание, б) не държи на „формални характеристики“, в) а познанието е равно на проникване до същината на нещата (или най-малкото Моравски не твърди противното) и е присъщо и на друг тип творби — ерго, реализмът е „вечна“ и порядъчно безлика категория, само че се проявява в различни исторически варианти. Но срецну подобна логика ще скокнат маса изследователи, както беше на дискусиите в Москва, и спортът ще заgorи с пълна сила.

В своето съобщение чехословакият естетик Кветослав Хватик воюва срещу откъсването на естетичната стойност на изкуството от неговата социална функция. Хватик подчертава обективния характер на оцеляния акт в изкуството — за него „естетичната стойност е обективна формация, която създава обективни условия за оценка“, а последната от своя страна е плод на диалектиката между субект и обект в практическата и социалната дейност на хората, и продължава: „Усвояването на действителността от човека придобива естетическа стойност от момента, когато то се отдели от непосредствената полза и стане носител на човешко значение и естетическо въздействие“.

По тези пределно лапидарни формули, с които почти се изчерпва съобщението (лаконизмът беше железният закон на конгреса!), би могла да се направи навярно не една бележка. Бихме привлекли вниманието само върху едно: върху липсата на необходима и органическа връзка между „естетично“ и „човешко“ в изкуството. Хватик пише, че изкуството се ражда, когато човешката дейност стане носителка на човешко значение и на естетическо въздействие. Но защо — „и“? Как да се обясни това механично присъединяване на „естетическото въздействие“ към „човешкото значение“? Защо и как присъествува естетичното в очовечаването на човека? Едно резюме от 20 реда, естествено, не може да обоснове дадено твърдение, но то може да му даде постановката. У Хватик тя липсва. А това значи, че един от най-важните за марксистката естетика въпроси — в последна сметка въпросът за спецификата на изкуството — е останал и тук открит.

И така, място за спор между привържениците на марксистката естетика има. Но в Атина този спор не се състоя. И едва ли би се състоял някога, дори ако подобен конгрес би бил организиран по принципа на научната дискусия, а не по принципа „демонстрация на мнения“. Неестествено и несериозно би било марксистите да спорят помежду си на международните идеологически конгреси, където на предно място естествено и властно излизат разликите им с немарксистите. И ако, грубо казано, помежду си ние спорим по изводите и конкретните пътища за постигането им, опрени на общи изходни позиции и на обща методология; с тях, обратното, големият спор е по изходните позиции и по методологията, другото е следствие.

КОНГРЕСНАТА ПАНОРАМА НА ЗАПАДНАТА ЕСТЕТИКА

Но този голям спор няма да се реши, ако сведем запознаването си с немарксисткия лагер до мирогледно-методологическите различия между нас и тях — до отговора на основния философски въпрос. Това би било груба грешка. Между другото то би значilo да си затворим очите пред фактите и да обявим немарксисткия лагер за монолитен. Нищо по-невярно от това. Панорамата на буржоазната естетика се оказа невороятно пестра, изменчива, вътрешно противоречива.

Фройдизъм, психоанализа, формализъм, феноменологизъм, спиритуализъм, сепантика, плурализъм, натурализъм. . . Широко неопозитивистко течение с много отсенки

и много еkleктика; все още силни струи от Крочевия извор и идеалистическата диалектика; умни и хитри, филигранно-изпипани анализи във феноменологистко-структуралистски дух. . . На единия полюс — самоуверена апология на „фактите“ и „научността“, на другия — „питийски“ вдъхновена мистика. Емпиризм — и абстрактно логицизиране, което превръща научното съобщение в ребус или теорема; университетско красноречие — и красноречива пощипа (и пащипа) с италиански падрети и американски калугеричи; интересни историко-философски обобщения — и глуповати пророчества за бъдещето: прости случаи — трудни случаи — сложни-противоречиви случаи. . .

Да почнем от „простите“ — т. е. случаите, от чиято кръгла научна и философска несъстоятелност отскачат всички опити да се изчопли някое рационално зрънце. В този смисъл те са сравнително най-малко интересните за нас. Безспорен образец (поне по наше убеждение) за тази категория е фройдизмът в съвременната естетика, при всичкото му грамадно разпространение и всепроникващо влияние на Запад, с първожрец на конгреса — сър Хербърт Рийд, председателят на Английското естетическо дружество. Смыслът на неговото изказване „Не о б р а з н и я т о б р а з в м о д е р н о т о и з к у с т в о“ бе да даде „психологическа“ обосновка на крайния абстракционизъм. Образите на абстрактната (или „спонтанна“, „действена“, „автоматична“) живопис според Рийд „се избълват в съзнанието от най-дълбоките пластове на подсъзнанието (сънищата напр. били съвсем банална работа, те идели къде-къде от по-плитко. . .), от онзи „хаос, котел, където ферментира възбудата (Фройд), от царството на „свободната от предметност природотелка на формите“ (А. Еренцвайг). Затова и тези образи „нямат никакво предстванно значение“, те „не са фигурални, а по-скоро аморфни, непредметни“. Те са „себе-създаване, себепределяне, себегрансценденция“ (Розенберг), но същевременно са „свърхлични“, заявява Рийд. Ето как работи според Рийд художникът-абстракционист, чийто белег е спонтанността: „Художникът търси смътните очертания на душевното си състояние с четка в ръка: той борави с боята докато не започне да се очертава някаква значима форма. Тя може да се роди почти мигновено, а може и бавно да се извлича от облака на незнанието, от усоните на мисълта.“ Но как художникът ще разпознае коя форма е „значима“? — „На този въпрос аз мисля — сериозно заявява Рийд — че за сега можем да отговорим само едно: когато бъдат открити, тези форми имат мощ — те упражняват своята власт най-напред над художника, а после, когато бъдат изложени, и над зрителя“.

Няма да привеждаме повече автентични образци от „психологията на дълбочините“. Ще прибавим само, че ако се върва на конгресните материали, в една от секциите на два пъти са били прожектирани рисунки, чиито автори са болни, лекувани чрез психоанализ — рисунки на „сънища, изпълнени с архетипни символи“, които носели „облекчаване и дори освобождаване“ и стоели „на границата на изкуството и творчеството“ (съобщения на Ани Тейар и на Маргарет Наумбург). За съжаление, най-малко една десета от съобщенията на конгреса бяха фройдистки по тема и по методология — да не говорим за фройдистките елементи и влияния, които се срещат в половината, ако не и в повечето изказвания.

На конгреса имаше и образци от друга, така да се каже, „поетична“ естетическа мистика, с много фантазия и много символика, волна като птица в обобщенията си — зер, не ѝ тежат особени задължения към науката. Ярък неин представител беше самият домакин на конгреса, председателят на Организационния комитет проф. П. Михелис. За него изкуството е по начало „пророческо“: то „веще чрез един вид апокалиптично вдъхновение, то минава чрез екстаз или чрез платоновски реминисценции отвъд познанието и разкрива неизразимото“. Само че исторически изкуството бива ту „прозрение“, „разгадка“, ту „пророчество“ в собственния смисъл на думата, в зависимост от това — кое начало надделява у художниците, дали питийско-дионисиевското или аполоновското. . . Класическото изкуство, според Михелис, е пророческо-аполоновско, там „вдъхновението се подчинява на поетическия разум и откровението се оформя в идея“. Обратно, съ-

временното изкуство е изкуство на нечленоразделното пророчество, на „загадката, която трябва да бъде почувствувана; това са почти нечленоразделни викове, в тях владееят антисинтаксизмът и двусмислието. . . Съвременното изкуство в този смисъл е не само антиобрази, но и антисоциално, почти антиизкуство, то е субективно и тайно като магия! Единственият му сюжет е да няма сюжет, което също е сюжет, но смътен и загадъчен и това кара художника да изразява душевното си състояние в мига на изпълнението или да търси на sluка обективни структури“ . . . Като оставим настрана философията на автора, характеристиката, която той прави на т. н. модерно изкуство, е доста убедителна. . . Изказването на проф. Михелис е типично за оня научно-фантастичен жанр в съвременната буржоазна естетика, при който философската фантазия на автора свободно бродира „вариации на зададена тема“ — и около зрънцето истина изтъква цяла поема в романтико-окултен дух.

У Михелис обаче има една вътрешна мекота, толерантност, такт (характерни и за държането му като организатор на конгреса), които липсват на мнозина по-войнствено настроени субективисти. Това важи особено за някои негови съотечественици, като например проф. И. Теодоракопулос от Атинската академия. Докато Михелис дава все пак тълкуване на факти, макар в напълно мистифицирана форма, Теодоракопулос категорично, бездоказателствено и самоуверено постановява един след друг тезисите на своето доволно неоригинално естетическо верую (реч при откриването на тема „И з к у с т в о и к р а с о т а“) . . . Формите-образи, които изкуството създава, са изцяло създавания на въображението на душата, което лежи между сетивата и разсъдъка. . . Художествената творба е особена, една и неповторима, с нея животът се издига над-преходното и се обезсмъртява в един навеки спрял миг, в който човекът също постига безсмъртието. Крайното в художествената творба включва в себе си безкрайното“. (Защо и как стават всички тия обезсмъртjвания академикът не обяснява — това не му е в принципите. . .). Първичният двигател на изкуството е страстта — тази ирационална сила, която създава форми, докато първичният двигател на науката е теорията. . . Всяко велико изкуство е свободно и от знание и от действие, т. е. не е свързано нито със законите на логиката, нито с целите на моралното действие. . . Изкуството не признава „идеологии“ и представя красотата на живота свободна от всякакви задължения. Докато идеологията е система от мисли с оглед една предварително дадена цел, изкуството не признава нито край, нито цел, нито определена посока, нито пресметната мисъл. . . “Естествено, че при това положение коварните „последователи на социални теории не вярват искрено в изкуството или най-много гледат на него като на средство. Тяхната цел лежи другде — да си прокарат теорията. Но няма по-голям враг на изкуството от теорията, з а щ о т о (?)! единичният извор на изкуството е въображението“ . . . И при и пр., докато авторът не накара изкуството „да ни покаже лицето на бога“ и същевременно не заключи, че то е „свободно от всякакви цели — морални, политически, научни или религиозни. Художествената творба сама по себе си е „ентелехия“, нещо, което само на себе си е цел“.

Тази твърде позната субективистко-мистична микстура, в която дори кантианската подкваса е изветряла от много предъкване (единственото оригинално в нея е авторовият тон на Моисей-законодател), няма нужда от коментар. Приведохме я за пълнота на конгресната характеристика.

Далеч по-сериозни противници на научната естетика са ония субективисти, които, вместо да законодателствуват, взимат някой отделен въпрос и не пренебрегват, а си служат с фактите и логиката, за да го изтъкуват по своему. Ето напр. съобщението на Джон Белов (Ирландия) „Н я к о и п а р а д о к с и н а ж и в о п и с т а“. Мисълта му се движи от верния факт, през трудния или недоизяснен проблем, към неверния извод. Фактът е действителният стремеж на европейския реализъм в живописата вярно да рисува околния свят, стремежът към правдоподобие; а трудният проблем — съотношението между правдоподобие и реализъм. Белов играе с това съотношение. Характерно е, че той говори не за правдоподобие и т. п., а за „илюзия“, после направо за „фокус на зри-

телната измама“, внушавайки на читателя все по-отрицателно отношение към тях. Целта на художниците-реалисти, твърди той, е била постигането тъкмо на тази илюзия. Но, пита се Белоф, „ако реализмът предполага поне опит от страна на художника да прокоментира живота или да разшири по някакъв начин нашето съзнание за него — как може да се примири той с фокуса на зрителната измама?“ Тук се крие, според Белоф, фаталният парадокс на реализма в живописа.

Би могло да се възрази, между другото, че на никой голям реалист от „Алберти и Леонардо до 19 век“ „зрителната илюзия“ не е пречела да прокоментира живота — тъкмо обратното, в случая помагала му е. Парадоксът, с който ни плаши Белоф, е лъжепарадокс, защото съвсем не е неразрешим: художествената практика го разрешава от памтивека, тъкмо затова има и изкуство на този свят. Трудността е в неговото теоретично обяснение, но за нея най-малко реализмът е виновен. Белоф сам си създава парадокса. Когато той пише, че правдоподобието („илюзията“) било целта на реализма, естествено е, че тази цел ще глътне без остатък „коментара“ и ще се отъждестви с реализма изобщо. Ала тук няма тъждество — между правдоподобие и осъзнаване на света (в правдоподобието и чрез него) винаги е имало и доста широко, и доста динамично обединително поле, заредено с исторически сили, чиято игра обуславя различното им съотношение и оттам различните методи, стилове и творби, без да свежда до един тези два полюса и без да къса единството им. Претърпял фиаско с отъждествяването на правдоподобие и реализъм, Белоф потърсва изход в откъсването им: необходимо е да се разграничи ясно, пише той, „вярност“ от „реализъм“. И той ги различава: „вярност е психофизично свойство на картината, свързано с приликата между образ и оригинал, а реализъм — „понятие, което принадлежи по право на психологията на зрителното общуване“... Камъчето, както казват, е изплюто: проблемът е пренесен изцяло върху субективно-психологическа плоскост. И тъкмо тук, в нейното субективизиране м п с и х о л о г и з и р а н е се крие разгадката (не разрешението) на парадокса. Оттук действително няма изход. Затова и сам авторът се задоволява да предупреди в заключението, че и при модерното изкуство парадоксът ще породи нови двусмисли (значи, не реализмът бил виновен)... А ние бихме казали — ще получи ново, адекватно за дадения период, разрешение. За естетиката, която оперира с един абсолютен субект, има вечно неразрешими парадокси. За марксистката естетика — вечно разрешаващи се реални противоречия.

Читателят сигурно няма да ни се сърди, ако му спестим запознанството с изказванията върху религиозното изкуство, въпреки големия им брой: стига му навярно субективният идеализъм, гарниран с „дълбинна психология“. Няма да се спираме и на курioзните тези „Платоновски размисления върху естетическото творчество в изкуството и индустрията; от архетип към прототип“, чиято начална фраза: „Всяка съществуваща форма, била тя произведение на природата или на изкуството, произтича от един божествено и предвечно предвиден тип“, говори достатъчно за цялото. Ще отбележим само, че някои от „религиозните“ съобщения бяха със своята логика, реакционен патос и целенасоченост по-издржани като последователен обективен идеализъм от капризите и претенциите на редица представители на субективизма. Любопитно е, че тук-там в апологията на религиозното изкуство прозвучаваше и критика на абстракционизма: църквата явно не желала да се лиши от действената сила на образа в изкуството...

Доскоро у нас, колчем ставаше дума за буржоазно изкуство или естетика, употребяваше се един „глобален“ термин — формализъм. Трудно би могло да се поддържа, че на конгреса формализмът беше представен като самостоятелно течение, като определена система от възгледи върху изкуството. По-точно би било, ако се каже, че изобилниадценяването на формалния момент и съответно страстното подценяване на идейнопознавателния момент бяха почти повсеместно явление, в разни форми, съчетания и степени. Може би само изказването на лиежкия професор А. Сорей „За понятието

литература“ да се покрива относително по-пълно с нашата представа за формализъм. Съставено в изискано-засукания стил на претенциозно философско есе, обнито с безброй намеци, асоциации, реминисценции, латински изрази, цитати от Валерий, Ренан, Барес, Ален, Хъксли и др. и др. и от малко известни — непременно малко известни! — поети от миналото, снабдено изобщо с целия реквизит на една сибокска и прашина естетика с претенции на литературна великосветскост — това изказване се обединяваше от една мисъл: литературата да си заеме мястото, да напусне чуждите територии и „да си влезе в собствените граници, които са и границите на нейното величие“. Т. е., да не решава проблеми, да не знае, да не мисли, а да се съгласи, че тя е „оформител и дори дължник на чужди мисли“. „Истината на литературата няма нищо общо с истината на сериозната мисъл“, нейната роля е „да организира видимостите в един свят, където идите се усещат само като хармонично свързани, с променен знак и като красота“. . . Или, както много по-членоразделно се е изразил авторът в резюмето на доклада си (тй като в доклада той явно прави литература, а не научно съобщение): „Естетиката трябва да признае, че истината на словото (словесно изразената истина) има две модалности — истина, която се отнася до обекта, и истина с напълно формален строеж. Последната истина се основава не върху измамата в изкуството (сравни с „иллюзията на живописиста“ у предходния автор), а върху красотата, чиито норми са извън истината и лъжата. . . изкуството тогава трябва да се определи не по съдържание и форма, но по материя и форма. . . а в литературата да се признае съществуването на една гама от комбинации на двете истини, като читателят ще може по своя воля да отива ту към единия, ту към другия полюс“. Литературата е „организиране и съгласуване на словесни форми, достатъчно гъвкави, смътни, неопределени, за да понесат операциите на стила. . .“ И професорът изразява увереността си, че такова едно разбиране на литературата ще предпази от „връщане към виталната неопределеност, хаотизма, анархията на съвременната парамистика“ — очевидно, той се смята за рационалист. . . В това делене на двете истини, в това отдаване „всекому своето“ и вкопчване във формата явно личат следите на кантовския дуализъм и агностицизъм — едно салонно литературно кантианство, една, така да се каже, уж скептична (по френски маниер и мащерност) мистика, за разлика от по-темпераментната мистика на други субективисти.

Както е известно, феноменологизмът, структурализмът и семантиката — три течения доста свързани помежду си — играят значителна роля в съвременната буржоазна естетика, са модерните естетически школи днес. На конгреса обаче липсваха, така да се каже, програмни изказвания, които да излагат по-цялостно основните им принципи — нещо, което би ни било полезно, тй като тези нашумели школи са по-слабо познати у нас. По-общи сведения за структурализма и семантиката и за връзката помежду им даде Пиеро Раффа (Италия). Той ги определя като две сравнително нови насоки в изследването на художествените творби. „Структуралният метод цели да подложи художествената творба на стратегически анализ (да проанализира пластове й), за да улесни нейното разбиране“. Семантизмът „разглежда изкуството като език в емпиричния смисъл на думата, т. е. като психознакова форма на общуване“. Двата метода са формално автономни, но и свързани помежду си, тй като „в естетичния опит наслада и тълкуване са взаимно-подразбиращи се процеси“. В последните двадесетина години двата метода се практикуват най-вече от емпиричната (англоамериканска) школа и от феноменологичната школа в Европа.

Че феноменологизъм, семантика и структурализъм са преплетени, свидетелствуват съобщения като това на англичанина Х. Морис-Джонс „Изкуството като език“, излагащо схващанията на един от авторитетните западни естетици — Колингууд. От това съобщение узнаваме един твърде характерен епизод: на каква трудност се е натъкнал Колингууд и как я е „превъзмогнал“. Изучавайки „феноменологията на художественото творчество“, той се сблъскал с въпроса — изкуството себизраз ли е (очевидно има се предвид себизраз в субективистко-солипсичен смисъл) или социално явление?

Ако приемел, че изкуството е себеизраз, трябвало е „да приеме и един дуализъм, който дели действителността на външен и вътрешен свят“, а това цяло да доведе до неразрешима трудност „що се отнася до общуването“ (между творба и зрител). Колингууд обаче „превъзмогнал затруднението, описвайки изкуството като език“. А езикът е социално явление и това е основата на неговата комуникативност“. Други семантици, като Витгенстен, схващали езика като игра, която се играе по определено правило. Но Колингууд го схващал по-широко и особено подчертавал творческата функция на художника в неговата еволюция — и това му давало основания да поддържа, че художникът е в състояние и да твори, и да бъде разбран.

Показателна е трудността — с нея се сблъсква всеки, който е попаднал в творения кръг на субективното. Но още по-показателен е начинът, по който семантиците „излизат“ от нея, приемайки изкуството за език, а езика — за социален. Този ход (защото това е наистина само философски ход) ги избавя от необходимостта да погледнат в очите действителната социална природа на изкуството. Защото той за държа, ограничава социалността на изкуството в ненадстрочната страна на човешкото общуване-мислене, а формата на човешкото мислене — в езика. Аналогията с езика (те мислят по аналогия — „описват“, както съвършено точно се изразяват сами, а не анализират причини връзки) им позволява да не търсят корените на социалността по-далеч от индивидуалното съзнание на художника като „даденост“ и механичния сбор от другите „дадени“ индивидуални съзнания — публиката. А това значи, че тяхната социалност е псевдосоциалност, общуването им — химерично, изкуствено конструирано общуване в реторта, уродливо увиснало във въздуха, защото са го отрязали от ония мощни обективни фактори, които превръщат механичния сбор от „дадености“ в обществено. Твърде повърхностно — не по-далеч от най-горния пласт — изследват семантици и структуралисти „феноменологията на художественото творчество“. Философският виновник за това е тъкмо феноменологизмът като метод, който не ги пуска да минат от явлението към причината му.

„Художествената творба отначало е „изказ“ (буквално нещо изречено, известно), творба на езика — казва Владимир Вейдле (Белгия), който в съобщението си „Художествена творба и естетически предмет“ извършва естествения преход между трите течения. „За да се реализира напълно като творба, като относително автономен „изказ“, тя придобива форма, става Gestalt и с това — естетически предмет за нас“. В подобна насока вървят и разсъжденията на Л. А. Рейд (Англия) върху „Чувствуването и естетическия опит“. „Да правиш изкуство означава да даваш тяло (плът) на дадена стойност, а стойност е чувствуване (усещане) на-обект или обектът-като-почувствуван (усетен) (тиретата са от Рейд!). Изкуството включва изразяване, но не е тъждествено с изразяване. Въплътяването предполага откриване на естетическо значение чрез боравене с материален медиум; естетическото значение съществува пълно само във въплътената творба като възприета и поради това не съществува пълно преди това като нещо, което предстои да бъде изразено. Стойностите се въплътяват буквално във феноменалния обект“ и т. н. Да оставим на нашите философи и естетици разгадката и коментара на горните формули, издържани в типичния „строг“ логицизиращ стил на това „строгено научно течение“, което се интересува само от „дадености“ и от никаква „метафизика“, особено ако тя иде от ляво. Обръщаме внимание само на мисълта, че докато не бъде възприета от зрителя, художествената творба не съществува напълно: характерно положение, с което ще се срещнем и по-нататък.

Екскурзията из трите гранични области ще завършим с патетичното „Собщение за една феноменологична наука за изкуството“ на Дино Формаджо (Италия), в което, след като се описва в мрачни тонове кризата на съвременната естетика, възвестява се, че от нея ще се роди новата наука за изкуството, феноменологията, която ще изгрее „от мъглите на своята философска и научна предистория“. И днес съществувало едно „строгено научно течение, което се потвърждавало най-вече от

философските резултати на неопозитивизма и феноменологията. . . Главният проблем на новата наука ще бъде — да усвои феноменологичния метод. В резултат (каква радост!) ще възникне наука, свободна от всякакъв субективизъм, психологизъм и натурализъм. . . Тази наука ще произлезе (превеждаме буквално!) направо от трансценденталната феноменологична естетика, разбрана като ейдетично описание на едно универсално прекогнитивно априори за всеки възможен свят. . . То ще постигне ново и радикално съзнаване на себе си и на своето собствено идеално освобождение, признавайки огромната си и сложна задача — да даде подредено феноменологично описание на естетическия и художествения опит, на всяко негово равнище на интенционалност и субинтенционализация. . . “

Превеждаме горните извадки само като бегла илюстрация — две-три моментални снимки на онова мислене, което е станало вече щамп за съответните естетични школи на Запад. Наложителна и вече неотложна задача на нашата философия и естетика е да ги разучат и разкритикуват конкретно от гледище на марксистката методология, за да се ориентира нашата естетика в реалната обстановка на Запад, да изостри собственото си оръжие и да отсее случайното зърно от закономерния плевел.

Бъв вътрешно сродство и в явен контакт с феноменологизма, структурализма и пр. се намира едно друго, твърде широко и разнообразно и твърде неопределено по очертавания течение или по-скоро група школи в съвременната буржоазна естетика. Тази група няма едно име — условно би могла да бъде наречена позитивистко-емпирическа или по-добре — еkleктическа. Външно погледнато, тя заема, така да се каже, „лявото“ крило в принципно дясната буржоазна естетика: тя гордо демонстрира антимистицизъм и антисубективизъм и проявява великодушно-либерално отношение към материализма и дори към марксизма понякога; неин патос е „научността“, целта ѝ — „научната естетика“, а неин бог — фактът.

Тук влиза известният „натурализъм“ в естетиката и философията, представен на конгреса с най-изтъкнатия си вожд, американският естетик Томас Мънро; тук се нареждат плурализъмът, експериментализмът, психологизмът и пр., все в една поредица, включително традиционната „здравомислеща“ университетска естетика. Както обикновено става, най-възторжена картина на учението дава ученикът. Ето например какво казва гръцкият „ученик“ Т. М. Мустоксиди в съобщението си „Пътят към субективната и научна естетика“: „Априористичната и нормативна естетика тъпче от векове на едно място. Само една обективна и научна естетика има известен шанс за успех в наши дни. Мина времето на метаестетиката“. Как да се изгради тази „обективна естетика“? — „Като се използват методите на всички положителни науки, наблюдението на фактите, класификацията на тези факти, анализът и накрая винаги провизорният синтез. . . “ „Естетиката трябва да се опира преди всичко на обективната психология и на научната социология. Тя не трябва да презира услугите на никоя съседна дисциплина. . . Една обективна естетика няма за цел да издигне ценности, но да изучава и класира тези ценности. . . Що се отнася до откриването на естетични закони (авторът казва „формулирането“) — то „това е твърде далечен идеал“, при това тези естетични закони ще бъдат и „универсални“. . . Налице са всички белези на една класически банална позитивистка програма — късогледният култ към „факта“, страхът от търсене на закономерности (защото те волю-неволю налагат излизане от единичния факт), емпирически плиткото, бихме казали, еснафски плиткото разбиране на „научността“, еkleктиката и антиисторизма.

Ф. М. Молнар (Франция) развива програмата, обогатявайки я с експериментална психология и със семантика, напълно в духа на позитивистката еkleктика („Нови перспективи за изучаване на изобразителното изкуство“). Нито историята на естетиката, нито коя и да е философска естетика можели да ни дадат по-годе ясни указания върху фактите. За да бъде полезна в близкото бъдеще, естетиката трябва да стане *fact-finding* наука“ (наука за намиране на фактите). Следва пре-

поръка — да се откажем до време от всичките си „философски, метафизически и пр. тревоги“ и първо: да припомним до услугите на експерименталната естетика на Фехнер, още повече, че „една абстрактна картина със своята простота е идеален тест за експериментална естетика“. Недостатъкът на експерименталната естетика обаче бил, че тя не давала обективен критерий за естетическо чувство. Тогава, второ — прибегна се до „математическата информация“. Трудността е — как да се отдели естетическата информация от семантичката? — Пак с помощта на експерименталната естетика. И трето — прибегна се до помощта на „микроестетиката“, по подобие на микролингвистиката: картината (особено абстрактната) можела да се разчлени вътрешно, да се правят статистики и пр.: А дали тази картина е художествена творба — критерий за това пак щяла да даде „експерименталната естетика“. . . . Както се вижда, твърде своеобразен вид взимат фактите и съвсем особена става обективността на тази „обективна наука“.

За „Емпиричен подход към естетичните проблеми в модерното изкуство“ ратува и П. Ходин (Англия): за него „естетиката не трябва да се основава върху спекулативното „традиционно мислене“, а трябва да бъде емпирична и да изследва това, което е, а не това, което би трябвало да бъде. Днес, поради непрекъснатите, динамични процеси в съвременното изкуство, не била възможна естетическа теория или система — можело да се предприемат „стъпка по стъпка само фактически и сравнителни изследвания, по аналогия с науките. . .“

Апология на плурализма — тази официално узаконена в метод еkleктика — прави В. Теджера (САЩ): естетиката трябвало да си служи с „многоперспективни съждения“, а методът ѝ да бъде „междунаучен“.

Типичен представител на една доста традиционна професорска еkleктика в позитивистки дух се оказа и председателят на Международния изпълнителен комитет по естетика — акад. проф. Етиен Сурио. Неговата реч „Ползата от естетиката“ провъзгласява тържествено, че „естетиката е и трябва да бъде наука“. Професорът е оптимист по този пункт — той, който стои на твърдата почва на фактите (за него също „времето на големите и хубави теории е минало“) е убеден, че днес естетиката разполага с достатъчна сума от сигурни знания, за да може един естетик — при положение, че намери издател — да запълни с тях една дузина томове: един том щял да бъде посветен на изкуството от икономическа гледна точка, друг — на позитивната преценка на големите естетически категории, трети ще представлява естетически речник, съставен едновременно по семантически и исторически принцип, четвърти ще се занимава с патологията на изкуството, пети — с естетическата чувствителност у детето, шести — у юношата, после у възрастния и в различните културни групи и социални класи — и т. н. „Държа подробен план на разположение на всяка група естетици, които биха желали да се заемат колективно с тази задача“ — бойко заяви професорът. Показателен е тематичният кръг на това предполагаемо издание — от икономика до семантика, от социална психология до клинична патология — точно според класическите изисквания на еkleктиката. След като изброява в пет точки ползата от тази строга естетика, която зачита само положителното знание и фактите, акад. Сурио, очевидно уплашен да не би някой да вземе на сериозно научността ѝ, декларира: „Но не мислете — и това ще бъдат последните ми думи — че науката за изкуството пренебрегва всичко онова, което е спонтанно, интелектуално необяснимо и наистина трансцендентално в изкуството. Да признае трансценденталността на художествената творба е според мен духовен дълг на естетика. . . . Държа да заявя, че според мен науката за изкуството по никой начин не поставя като условие и не показва тенденция да десакрализира изкуството. Нещо повече — тази наука утвърждава, че изкуството принадлежи към разряда на свещеното“ . . .

Тук вече коментарът не е просто излишен, невъзможен е: човек онемява пред това салтомортале на логиката.

Сега — няколко думи за натуралистическата школа в естетиката. На конгреса

две изказвания бяха посветени на нея; това на Макс Ризър (САЩ) „Съвременни насоки в американската естетика: позицията на Томас Мъиро“, което носеше характер на информация, и това на самия Мъиро — „Значението на термина „натурализъм“ във философията и естетиката“, което имаше програмен характер.

Мъиро смята натурализма продължител на „голямата философска традиция, която води потеклото си от философския материализъм на Демокрит, Епикур, Лукреций и се рязко противопоставя на традицията на идеализма и дуализма... на всички форми на свръхестественото, трансценденталното, мистицизма, пантеизма, панпсихизма и витализма“.

Да видим как изглежда по-отблизо това самоотвержено противопоставяне.

Първо, „онтологически“ — както заявява Мъиро — „натурализмът клони по-скоро към материализма, отколкото към идеалистическия монизъм или дуализма“. (Подчертахме израза „клони по-скоро“ — той е любимата формула на Мъиро, който не решава, а „клони“, не казва „да“ или „не“ — а „по-скоро“). Но веднага се уговаря: що се отнася до физиката „трудно е да се определят материята и енергията за нейни основни понятия“. Затова пък е по-лесно да се отнемат материята и енергията от материализма — така от него нищо не остава.

„Космологически“ — що се отнася до произхода и механиката на вселената — натурализмът се отдалечава от всяко теологично или финалистично обяснение, за да предпочете „по-скоро теорията, която наричат понякога механистична“. Оставаме настрана термина „механистична“ — самата му дефектност говори достатъчно защо е предпочетен. Веднага обаче пак уговорка: оказва се, че и той не е безспорен, защото не всички натуралисти приемали всички разновидности на механистичната теория и терминът се нуждаел от уточняване. Най-после натурализмът бил „изобщо“ за развитието — естествено, за еволюционното развитие.

„Що се отнася до епистемологията (ние бихме казали гносеологията), логиката и научния метод, натурализмът клони към емпиризма. И Мъиро формулира главните положения на своя емпиризм. Преди всичко — „едничкият верен път към познанието на вселената и човека е сетивната перцепция“. Затова и натурализмът „се стреми да опише и обясни всички видове явления чрез сетивни евиденции и заключения, логически изведени от тези евиденции.“ Той си служи с индукция, дедукция, експеримент, статистика и други измервания“. Обаче — „сигурното познание на крайната действителност е невъзможно“, както било твърде добре известно от Хюм насам... Затова и натуралистическата естетика не се стремела ни най-малко да познае „крайната природа на красотата“ — тя се задоволява да изследва опита на красотата (т. е. естетическото преживяване) и нейните вътрешни и външни аксесуари на феноменологично равнище“.

Тук вече Мъиро е последователен: наистина само с „евиденции“ далеч не може да се отиде, камо ли да се познае „крайната природа“ на нещата. Бедата е, че дефектът на емпиричното мислене Мъиро прехвърля върху човешкото мислене изобщо — а после обявява последното неспособно да познае същината („крайната природа“) на нещата. Така правят агностиците.

По същия начин разглежда Мъиро и научната хипотеза: натурализмът признавал хипотезите, обаче преценявал истинността им „от прагматическа позиция, според техните резултати като оръдие на мисълта и делото“. И напразно Мъиро бърза да предвари обвиненията, заявявайки: „Това не значи, че натурализмът приема агностицизма или безплодния скептицизм“. Аргументът му в случая е само един — че натурализмът признавал хипотезите, но — „разумните хипотези, които предполагат, че същината (природата) на действителността е способна да създава феномени, които ние перцепираме“... Наистина голямо отстъпление от агностицизма: да се съгласиш, че може да има хипотези, които могат да гадаят за същината на нещата чрез нейните феномени, за които ние можем да съдим по възприятията си! Огромният проблем за адек-

ватността на човешкото мислене — проблемът за истината — увисва безпомощно над бездната на непознаваемото на твичката нишка на хипотезата — и то на триж условната и триж засукана феноменологистка хипотеза! Не е чудно, че нишката се скъсва — че тя практически е скъсана. Показателно е, че в цялото си изказване Мънро нито веднъж не изтъква думата „истина“ като обективна цел на познанието. Нито веднъж той не се събрия да спомене понятието научен закон или закономерност. Това са, види се, думи табу за натурализма. Всички ревнителите на „научната естетика“, както видяхме, пледират за научност, но за истина никой не обелва зъб: научността се свежда до фактология. Истина и закономерност за тях са „метафизика“ — по стара емпириокритическа традиция. За тях те просто не съществуват, няма ги — има само евиденции. . . Най-многого, до което стига Мънро в небрежното си разграничаване от релятивистите е, че споменава за „п е р и о д и ч н а п о в т а р я е м о с т“ на някои основни сходства у хората и на някои ситуации, които ни позволяват да избегнем крайния релятивизъм“. Но замяната на обективната закономерност с „периодичната повтаряемост на сходство“ е толкова ефикасна философски, колкото замяната на обективната истина с феноменологистката хипотеза, при това и двете изтъркани вече като философски ход.

И така, агностицизмът е налице — дори не се стараят да го прикрият. Колкото до релятивизма, неудобен е само „крайният“ релятивизъм: „Натурализмът клони по-скоро към един умерен релятивизъм и субективизъм, отколкото към платоновски абсолютизъм и обективизъм.“ Или както се изразява М. Ризър: „Мънро се старая да примиря обективното и субективното гледище“.

Така се ражда, на базата на отказа от търсенето на обективната истина, законната рожба на агностицизма и релятивизма — еkleктиката: „Западният натурализъм, така както се е развил той в либералните демокрации, не може да не притежава някои съставки, които напомнят гръцкия материализъм, хуманизма на Ренесанса, позитивизма на Конт, еволюционизма на Спенсер, материалистическия детерминизъм на Маркс и екзистенциализма на Сартр“ (какъв букет!) . . . А по какво се различава той от тях? Натурализмът не държал толкова, колкото епикурейците, на наслаждата в изкуството, не зачитал античното изкуство и платонизма толкова, колкото „предходниците му от Ренесанса“, не приемал закона за трите стадии на Конт и прекалено простия еволюционен закон на Спенсер, не се отдавал на екзистенциалисткия песимизъм и — разбира се! — „сигурно ще отхвърли класовата борба и икономическия детерминизъм в културата и изкуството, на които силно набляга марксизмът“ . . .

Това е вече завършена еkleктика, еkleктика, така да се каже, „по природа“, по призвание. Както има хора „по природа“ опортюнисти в гражданското си поведение, така има, види се, школи по природа опортюнисти във философията. Тази еkleктика предварително кастрира ученията, които иска да използва, умъртвява живееца им, изважда им зъбите и после забърква от тленните останки една смес за широко, но далеч не безопасно употребление: трупните отрови са най-опасни. Това е традиционният опит да се скърпи „трета сила“ — в случая, в естетиката (не случайно М. Ризър характеризира натурализма като школата на здравия смисъл в Америка, на „златосрединността“). Тя може да се скърпи, но да бъде сила не може — тъкмо защото е скърпена. Може да бъде само резерв и обикновено става резерв на реакцията.

Такава е идейната панорама на буржоазната естетика в конгреса — разбира се, само в най-едри линии и сигурно доста огрубена, но последното трудно може да се избегне, когато трябва да се сбобиават към 180 изказвания. Кръгът се оказва сключен — от „лявото“ крило до най-дясното се протягат многобройни нишки на общност. Примерът с натурализма е показателен: допирни точки, контакти, явни мирогледно-методологически заемки и взаимни услуги със семантика, „аналитична логика“, феноменология и пр., а чрез един подземен (но не таен) ход — ходът на агностицизма и релятивизма — „леви-чарите“ се свързват с отричаните от тях мистици и субективисти. Отношението към истината и към адекватността на рационалното, научното човешко познание: отричане

— неприемане — уклончиво приемане — неуважение — недостатъчно уважение — това е общата почва на буржоазната естетика днес. А кои са класовите ѝ корени е повече от ясно. Тя фатално отрича на повърхностност научното изследване, защото притъпява оръжието му и не му дава да заоре надълбоко. Тя още може да ражда талантиливи анализи, интересни хрумвания, ценни наблюдения, но по отделни въпроси и до определени граници: до обобщението, до обяснението и закономерността.

СЪЗЕРЦАНИЕ НА ФОРМАТА И ГНОСЕОЛОГИЯ НА ЕСТЕТИЧЕСКИЯ ОПИТ — СПОРЕД ДВАМА ДЕЛЕГАТИ

Подобни анализи имаше и на конгреса. Изобщо, ако се тръгне по автори и теми, могат да се намерят редица съобщения, които представляват интерес в едно или друго отношение: с важността на темата си (най-вече), с таланта на автора, със стремежа към по-широко историческо мислене, с опитите (макар и свършено малобройни) да се доближат до едно научно разбиране на проблемите и пр.

Луиджи Парейсон, професор по естетика в Торинския университет и директор на италианското списание „Ривиста ди естетика“ представи на конгреса една кратка теоретична студия, безнадеждно идеалистическа по мироглед и блестящо диалектическа по мислене. Съобщението е озаглавено „Съзерцанието на формата“. Възгледът за характеристиката на художественото съзерцание е само увод към централния проблем на изказването: проблемът за „едновременността на изобретяване (инвенция) и изпълнение“ в процеса на художественото творчество (ние бихме казали — проблемът за единството на замисъл и образ, в най-широк смисъл — за съдържание и форма, а по-точно — за активността на художествената форма). Както се вижда, темата е твърде важна и актуална, един от ония въпроси, с които нашата естетика ще трябва да се срази вече, така да се каже, в ръкопашен бой: овладяла и разработила основните си мирогледно-методологически положения, особено тези за обществената природа и определеност на изкуството, напоследък тя отново атакува неговата специфика и свързаните с нея въпроси.

Как развива гледището си Парейсон? Ценното у него е преди всичко диалектическата постановка на въпроса. Тя му позволява да хване редица интересни моменти в динамиката на творческия процес. И в същото време цялата му диалектика е свършена мистифицирана идеалистически. Невъзможно е дори да се отсент сравнително „по-рационалните“ моменти и да се дадат, в интереса на прегледността, отделно от ирационално-идеалистическите. Читателят ще трябва непрекъснато сам да си „превекжда“ всяко авторово изречение и да му открива реалната основа или повод.

Както може да се разбере, „съзерцанието на формата“ за Парейсон представлява втория етап от възприемането на една художествена творба. Първият етап е този на „интерпретацията“, на активно-разсъдъчното анализиране на творбата, в което доминира желанието да познаеш и напрегнатото внимание“. И когато това желание се постигне, когато творбата се разбере и разтълкува, настъпва вторият етап — съзерцанието. То се характеризира с успокоение, с радост от „успешните усилия на мисълта и от познанието, което се разгъвало вече в своето съвършенство и пълнота“, без пречки и усилия, ставало „видение, безспир подновяващо се чрез самата очевидност на своя предмет“. А такова видение можело да бъде само „видението на формата, т. е. на онова нещо, което е съзерцаемо по преимущество“ и при което „познанието, стигнало съвършенство и пълнота, има за свой обект съвършенството и пълнотата на самото битие, т. е. на формата: единството, целостта, равновесието, хармонията, организацията“. В този смисъл всяко познавателно усилие има естетически завършек, отбелязва Парейсон.

Но съзерцанието на формата не е пасивно, нито неподвижно фиксирано. То е динамичен процес, защото и „съвършенството на формата е динамично.“ Затова формата може да се разкрие, само ако при съзерцанието „творбата бъде изтръгната от привидната ѝ неподвижност и бъде видена като завършек на едно движение, постигнало целта си“.

„Съзрцианието трябва да раздели съвпадението между това, което е, и това, което трябва да бъде (в което съвпадение лежи неизменното съвършенство на формата) и да изненада творбата в мига, когато тя смогва да стане такава, каквато е искала да бъде, накъсо — да сравни създадената творба с творбата, която трябва да се създаде.“

Така Парейсон свързва въпроса за съзрцианието с този за природата на художествената форма и закономерностите на нейното създаване, на творческия процес. Главната особеност на художественото творчество според автора е, че „художникът открива творбата, която предстои да се създаде и начина, по който тя трябва да се създаде, създавайки я“, т. е. „че в художественото творчество изобретяване (инвенция) и изпълнение са едновременно“.

Ето как Парейсон рисува творческия процес. Докато твори, „художникът знае само прежеждия на опитите, перипетиите на поправките, необходимостта да постигне формата чрез прогресивно изключване на възможностите и чрез композиране, строеж, обединяване; но щом творбата бъде завършена, мрежата на пропадналите опити и безплодните варианти пада и остава само прекият път от зародиша към формата, с я к а ш творбата се е форми р а л а с а м а , притегляна от естествената цел на собственото си съвършенство. Това, което след завършването на творбата изглежда зародиш, зърно, организация, съзряване, за художника е било само внушение, скица, опит, полука; разбира се, художникът може да извлече някое и друго полезно предзнаменование за работата си, когато в тия пръснати опити започне да се очертава една организираща закономерност и когато неговите скици приемат вид на зародиш в развитие, а успехите му заприличат на съзряването на зърно. Но едва след като завърши работата си, художникът разбира, че ако творбата занаяпред е неизменна, това се дължи на уникалността на изминатия път. Този път е неопределим и непредвидим преди („a parte ante“) и единствен и необходим с л е д („a parte post“).

Защо? Кое е това нещо, което определя уникалността на изминатия път независимо от художника? Това е самата форма, т. е. самата художествена творба. Защото „художествената творба е колкото резултат, толкова и закон на създаването си, тя е едновременно forma formata и forma formans (формирана форма и формираща форма) и тя присъствува както в предчувствието на художника, така и в продукта на работата му“ . . . „Начинът, по който едно произведение трябва да се направи, е единствен и дейността на художника бива успешна сама ако той осъществи волята на творбата“ . . . Защото, „ако е вярно, че творбата започва да съществува едва след като бъде завършена, не по-малко вярно е, че тя започва да действа преди да е почнала да съществува“ . . . „Художникът търпи принудата на самото свое откритие и ако не се подчини на вътрешната свързаност (кохерентност) на това откритие, той не успява да го открие. Начинът, по който той създава творбата си, е единичният начин, по който тя се оставя да я създадат. . . “ Защото такава е природата на формотворчеството, „структурата на формативността“, както казва Парейсон: „да формиращ означава да правиш, едновременно изнамирайки начина на правенето.“ Това ни позволявало да разберем как художественото творчество е „едновременно свобода и необходимост, активност и на художника и воля на творбата“, или „естествен растеж на изкуствено цвете“, както бил казал Валерй. . .

Читателят отдавна е схванал, че на дъното на тия разсъждения лежи една телеология на формата, стигаща до одухотворяване и олицетворяване, до почти обожествяване на художествената творба. Парейсон не го и крие: „От всичко това става ясно, казва той към края, че между активността на художника и интенционалността на творбата, между свободната инициатива на личността и иманентната телеология на формата има диалектика. Благодарение на тази диалектика телеологията на формата действа само в и чрез активността на художника и не може да се отличи от нея, а художникът е толкова повече творец, колкото по-подчинен е на волята на своята творба“.

Да не беше тази телеология и всичко свързано с нея (а то е много — то е „всичко“ на философа Парейсон) — гъвкавите и остроумни, разсъждения на италианския естетик биха могли да се сметнат най-после и за една волна полуфилософска притча, зад чиито метафори и олицетворения стоят факти и формули, подлежащи и на рационално дешифриране. В края на краищата, по принцип самата теза на Парейсон е добре известна. Взета в най-общата и рационално коригирана формула — като единство на замисъл и образ, като органичност на творческия процес — тя е почти всепризната и потвърдена както от практиката на изкуството, така и от самонаблюденията на художниците. Принципните разлики и тук лежат в обяснението, не във фактите.

Всеизвестно е, че Пушкин се оплаква от Татяна, която му изиграла номер, като се омъжила съвършено неочаквано за стария княз: Парейсон би казал, че тук творбата е продемонстрирала на своя автор свободната си воля, че резултатът е за действувал преди да бъде постигнат. . . Толстой заявява почти същото за Ана Каренина: за Парейсон това ще бъде доказателство, че творбата е заставила автора си да се подчини а *parte ante* на закона, който ще му стане ясен едва в *parte post*. . . Обратно — когато Парейсон казва, че идеята на творбата се явява пред художника едва в мига, когато последната бива завършена, веднага се сещаме пак за Толстой, който на въпроса — каква е идеята на „Война и мир“, посъветвал запитвача да прочете целия роман, или за Гьоте, който сърдито отговорил, че не знае каква е идеята на „Фауст“. . . Зад тия безспорни факти стои действителната специфика на художественото творчество, което е безспорно „формативно“ (за да се изразим миролюбиво с терминологията на италианския учен) — сиреч, създава форми, реални творби и следователно органически включва в себе си специфичните закономерности на формата, нейната относителна самостоятелност, нейната своеобразна и дълбока активност в изкуството; стои спецификата на художествената идея, която не е логическо понятие и не може да се изчерпи с едно изречение или един силогизъм, и т. н. Изследването на изкуството като създаване на реални творби, като своеобразно „правене“ е важна задача на естетиката и в този смисъл интересът на италианския учен към нея е оправдан и плодотворен по начало. Органичността на художествената творба и процес обаче далеч не е толкова таинствена, когато се разгледа като вътрешна взаимосвързаност, нерушимост на едно качествено ново функционално цяло, като система от обективно обусловени функционално-причинни връзки. И тогава забележката на Парейсон, че ако художникът „не спазва кохерентността на това цяло“, т. е. не намери верния ключ на тази система, творбата му пропада — ляга на мястото си. Всички тия драматически перипетии между художник и творба са в последна сметка перипетии на основното противоречие и основното единство, върху което се гради изкуството — единството и противоречието между субективно и обективно, между онова, което се носи от художника, и онова, което иде от обекта му, в цялата сложност и многостранност на смисъла на тези две понятия. Най-после, дори безвъзвратно компрометираната телеология — дори в нея има намек от истина: всяко човешко творчество, включително художественото, е целенасочено. Човек пристъпва към работа, носейки в главата си нейния предполагаем предварителен резултат като цел, като ръководство за действия и Маркс не се страхува да каже, че тази цел като закон определя действията му. Но за нас целта не е иманентна, не е проява на свободната воля на нещата или човека, а просто е обективно-определената насока на дадена поредица от причинно-следствени връзки. И пр. и пр. — това е цял комплекс от закономерности на художествената специфика, чието изследване представлява безкраен интерес за естетиката и изкуствознанието. И в този смисъл рационално-научната разшифровка на една талантлива философска „притча“ може да насочи мисълта към полезни търсения.

Ала има неща, които не подлежат на рационална разшифровка. Такъв е преди всичко отговорът на главния въпрос: защо е такава „структурата на формативността“? Защо е активна според Парейсон формата? Кое позволява инвенцията да бъде ед-

новременно изпълнение и обратно? И що е „инвенция“? Пряк отговор авторът не дава, въпреки че може да бъде разчетен между редовете. На две места обаче той го е дал с по две-три думи. Така той пише: „Ако творбата позволява да я работят само по един начин, то е защото тя е изобретение („инвенция“), сиреч, тя стига до битието на право от небитието“. Или, с почти същите думи: „Работата на художника не е откритие, а изобретение (инвенция), което минава на право от небитието към битието...“ Разбира се, би могло да се спори — какво точно разбира Парейсон под „небитие“. Ако „небитие“ значи „нищо“, тогава инвенцията на художника ще бъде класически акт на сътворяване ex nihilo... Безспорно е обаче, че според Парейсон художникът не открива — сиреч, не познава нещо, което съществува независимо от него. Не случайно Парейсон толкова пъти подчертава, че художественият процес изключва познавателния момент: творчеството, твърди той, „не предпоставя нищо, което под формата на идея или интуиция може да послужи като образец за копиране или проект за изпълнение, или план за реализиране“. Дори интуицията е изключена като познание — условие за творчество! „Става дума за правене, което далеч не предпоставя познанието, но го изпреварва и подготвя, за осъществяване без проекти, защото проектите не предшестуват правенето, но по-скоро са негов резултат под формата на работни схеми и продуктивни моменти като скиците и опитите... самите предчувствия на художника (за крайния резултат) носят не познавателен, а оперативен характер... става дума за едно изпълнение, което се крепи само на себе си, защото художникът е в такова положение, че трябва да изпълнява, без да знае предварително какво му остава да направи, за да завърши това, което прави“.

Ето каква значи се оказва „едновременността“ на инвенция и изпълнение: наистина буквална, наистина абсолютна едновременност. А щом е абсолютна, тя не е диалектична — въпреки уважението ни към качествата на диалектик, каквито Парейсон притежава. Строго погледнато, това, което той рисува, не може да не се окаже или сляпо, или ясновидещо¹ сътворяване, мистичен „миг“ на творчество в наистина богословския смисъл на думата, миг, който няма трайност и няма история нито „преди“, нито „след“ — защото е един и същ, защото е тъждество на себе си. Точно така се изразява сам авторът: говорейки за взаимоотношението между „формиращата“ и „формираната“ форма, той го нарича тъждество, идентичност, а не единство (и тук като термин „тъждеството“ се покрива с „едновременността“). Това означава, че за Парейсон няма определящ и определяем момент в диалектичното отношение, или все едно, че единият момент поглъща другия, отъждествявайки се с него. А това е вече смъртен грях спрямо диалектиката: той я убива, но и тя си отмъщава, като убива верността на цялото разсъждение. И наистина при такова тъждество или художникът (т. е. формиращата форма) ще погълне творбата (формираната форма), или тя — него. Щом художникът не знае, макар и най-приблизително, какво ще направи, щом дори скиците и опитите му носели „не познавателен, а оперативен характер“² — логично е, че глътнатият ще бъде той. Глътва го творбата, формата. Диалектиката пропада, взаимозависимостта между субект и обект изчезва — остава диктатът на обекта и подчинението на субекта. И честите уговорки на Парейсон със скиците и поправките, които показвали, че все пак художникът не бил „оръдие на творбата“, че бил „достатъчно ориентиран в опитите си“ — не убеждават: нали тези опити са също мънищеносни избухвания, еднократни актове на сътворяване... Въпреки всичко, Парейсон не успява да се съхрани и диалектиката между субект и обект, между „волята на художника“ и „волята на творбата“: в последна сметка двигател на творческия процес остава формата, а художникът се превръща в неин медиум. Самото негово твърдение за иманентната телеология на формата е достатъчно, за да убие диалектиката: дето има телеология, няма

¹ А това е едно и също, щом не е диалектика на знание и незнание, на виждане и невиджане.

място за диалектика. Така формата се оказва надарена с мистична абсолютна сила. Тя се превръща в абсолютен дух, в хегелевска саморазвиваща се идея. И въпрос на подробност е кога и как ще се направи последната крачка — крачката към бога: щом работата е допрляла до „пряко преминаване от небитие към битие“, естествено, бог ще бъде или художникът, или творбата. Парейсон казва — тя. Т. е. декларира, че е обективен идеалист и докрай верен на учителите си. Още повече че, както става ясно от изложението му, подобен квазибожествен характер има по принцип всяко човешко творчество, тъй като то „представлява сложно съчетание от активност и рецептивност“ и в него „се чете независимата воля на формата“.

Спряхме се по-надълго върху съобщението на Л. Парейсон не само защото е редно — една информация за научен конгрес да направи това поне за някои от изнесените тези, а и защото за нас то представлява специален интерес като образец на съвременна идеалистическа диалектика (почти единственият на конгреса). Но великата Хегелева диалектика отдавна е изправена на краката ѝ. Ония, които продължават да я виждат нагоре с краката, са разяждани от противоречивост, която вече не е диалектическа и не може да бъде преодоляна: щом се стигне до абсолюта, с диалектиката е свършено. А където свърши тя, дотам свършва и науката — и почва теологията. И никак не е случаен интересът, който един Парейсон например е проявявал в някои от съчиненията си към философските въпроси на християнството.

Безспорно едно от най-интересните намарксистки изказвания на конгреса е това на полския естетик Роман Ингарден. По начин на мислене и изложение свършено различно, дори противоположно на онова на по-младия му италиански колега, то третира подобен проблем: възприемането на художествената творба или т. н. естетически опит. За нас обаче то е интересно преди всичко като най-разгърнатото изказване на конгреса в духа на феноменологията — на школата, която дава философско-методологическата основа на повечето естетически течения на Запад днес, пряко подхранвайки най-модните от тях — семантиката и структурализма, а косвено — и позитивистко-емпиричните, с техния култ към „факта“ и „сетивните евиденции“.

Нямайки възможност да разгледаме това съобщение, ще отбележим само главните му тези. Съобщението цели да даде картината или по-точно структурата на естетическото преживяване от гносеологично гледище. Така е и озаглавено: „принципи на едно критико-епистемологично изследване на естетическия опит“ (контрастът — още в заглавията! — между изцяло латински лаконизъм на Парейсон и суровата, гъсто изплетена логика на Ингарденовия „немски“ аналитизъм е толкова поразителен, че не можем да устоим на изкушението да го посочим). По-горе приведохме едно определение на структурализма като „метод, който цели да даде стратиграфичен анализ на художествената творба“. Съобщението на Ингарден до известна степен подпада под тази дефиниция. Той взема факта и го различава методично, превръщайки го в акуратно сортирани групи от белези и особености. Така, с едно генерално разчленение, започва авторът и резюмето на своето съобщение: „Всяка среща на човека с някой обект на естетическо познание и преценка обективно съдържа: физическо основание на художествената творба, самата художествена творба и естетически предмет“. Съзercаването на физическото основание на творбата, която е „потенциално и схематично създание“ и се състои от „определени и неопределени моменти“, кара зрителя, слушателя, читателя да допълва, решава, определя неопределените моменти и така да „актуализира“ творбата. Тези моменти обаче не са неограничени — те се характеризират с едно „ограничено многообразие“, решаващи в което са активните естетически свойства на творбата. Последните приковават вниманието на зрителя и го карат — конкретизирайки ги да си създаде или, както казва Ингарден, да си „конструира пълноценен естетически предмет“. Така, от съединяването на физическата основа на творбата с преживяването на зрителя се получава естетическият предмет. Чрез и в естетическия пред-

мет — т. е. при възприемането си — творбата става „явление“, става „феномен“ — иначе и дотогава тя е „мъртва вещ“.

Така описаното възприемане на изкуството предизвиква у зрителя една първична, емоционално-оценъчна реакция, която е основната в естетическия опит и достатъчна, за да се конкретизира творбата в естетическия предмет. Тази първична емоционална оценка може да се развие и обособи в независимо езиково-понятно съждение, в рационално-логично постигане на естетическия предмет — и тогава тя прераства в критика, при която може да се говори вече за естетическо познание. Гносеологически, колкото по-вярно е реконструирана в естетически предмет художествената творба, толкова по-верни, по-адекватни ще бъдат емоционалната оценка и естетическото съждение. Успешната конкретизация на творбата в естетически предмет зависи от способността на зрителя да разгадава неопределените моменти и да актуализира потенциалните, свързвайки ги със своя собствен опит; от уменията му цялостно да реконструира творбата, като обедини актуализираните моменти в цялостен естетически предмет. Защото покрай всичко друго той трябва да умее да намери връзката между различните определености и неопределености, която именно създава общия стил на произведението.

Не можем да отречем, че дори в такава една най-бегла скица на съобщението на Ингарден личат редица научно плодотворни положения.

На първо място, ценно по начало е самото обръщане към естетическия опит като обект на научно изследване: голям интерес например ще представлява винаги един марксистки анализ на възприемането на художествената творба, но не насочен единствено към психологията на зрителя или художника, а такъв, който да хване творбата в мига на усвояването ѝ, в момента на живото ѝ взаимодействие със зрителя. Обстоятелството (както ще видим след малко), че естетици като Ингарден неправомерно издигат този момент в крайъгълен камък на своята естетическа гносеология, не намалява важността му за научната естетика.

Интересно е и положението за „схематичността“ и „потенциалността“ на творбата, която сам зрителят трябва да определя и актуализира. (Между другото, аналогична мисъл изказва югославиянинът Драган Йеремич, който твърди, че „диалектиката на изкуството е незавършена диалектика, която се завършва по специфичен начин в естетическия опит“; други пък говорят за изкуството като „отворено понятие“ — Франк Сибли, или за художествената идея като „неопределена“ — според Кант — Катрин Лорд). За съжаление Ингарден не обяснява конкретно, върху материал, какво точно разбира под схематичност и потенциалност на творбата. Вероятно под тези термини се крие един реален факт — обобщеността на художествения образ. Както е известно, художественият образ не е копие на действителността и винаги се отличава със своеобразен лаконизъм, който, благодарение на умело хванатите отделни, но характерни и верни, типични черти, кара зрителя сам да си доизгради цялото така, че то застава пред него с достоверността и убедителността на реален факт. Творбата на изкуството действително доживява в употребата си, като всеки зритель и всяка историческа епоха я дорисуват по свой начин, но тя по начало си остава вярна на оригинала. Това са все стари факти на практиката и теорията на изкуството, набелязани още от Аристотелево време, върху които обаче материалистическата естетика има още да работи. Наистина ножът е двуостър и опасност от субективизъм винаги съществува. Но марксистът няма защо да се бои, че ще се пореже, щом стои по принцип върху теорията на отражението, когато тълкува гносеологията на художествения образ.

Ценни наблюдения има и в подробния анализ на естетическия опит, от който дадохме само основните пунктове. От положението, че творбата не се отразява пряко и автоматично в съзнанието на възприемащия, че естетическият опит представлява сложен процес с много компоненти и страни — следват твърде сериозни практически и теоретични изводи. Творбата сама по себе си още не гарантира вярно естетическо

преживяване и оценка, тя е задача, която се решава с усилията на зрителя и зависи както от качествата на творбата, така и от качествата на онзи, който я съзерцава; пълноценното усвояване на изкуството представлява не автоматично, а творческо отразение и като всяко творчество носи рисковете, които носи и всяко „пътуване в неизвестност“ (Маяковский). Но тъкмо поради това то мобилизира знанията, емоционалността, усета, жизнения опит и душевната зрялост на възприемащия и само благодарение на това изкуството може да осъществи своята възпитателна функция. Разчленяването на естетическия опит, обособяването вътре в него на редица междинни звена създава един своеобразен „луфт“, който дава възможност да се разгърне взаимодействието между обект и субект, между творба и зрител, да се разгледа то в новата жива динамика.

Но тъкмо тук се крият и опасностите, които правят съобщението на Ингарден двустъпен нож в методологическо и философско отношение.

За нас естетическото преживяване има два контрагента: възприемащият обект (художествената творба) и възприемащият субект (зрител, слушател, читател). Ингарден вмъква между тях още два члена: „физическо основание“ на творбата и „естетически предмет“. Очевидно физическото основание се е получило от материалната, сетивно-възприемаема страна на художествената творба, която обаче Ингарден е отделил от „самата творба“, както той се изразява, и е обособил в нейно физическо, материално „основание“. По това основание зрителят си реконструира произведението чрез един сложен процес, чийто съставки и перипетии Ингарден подробно анализира. Това именно отделяне и обособяване на материалната страна на художественото произведение — една явно кантианска операция с всичките ѝ последици — е решаващият, принципиално важният акт в случая. Вмъкването и на естетическия предмет е само нейно следствие: щом зрителят възприема не самата художествена творба, не дори част от нея, а само нещо, въз основа на което той би могъл да си я представи и преживее, естетически, че той ще бъде принуден, изхождайки по някакъв начин от възприетото, да си изгради една своя, също така обособена структура.

Какво се получава обаче в тази схема на естетическия опит? От трите ѝ елемента — творба, физическо основание и естетически предмет — реално дадени, т. е. достъпни за съзерцание и рационален контрол са само два: реконструкцията на творбата и нейното основание. А „самата творба“ — къде остава тя? Багрите, тоновете, словесните образи наистина действуват от нейно име — но те не са творбата, а само основание, едва ли не само повод за изграждане на естетическия предмет. Естетическият предмет наистина говори за нейна сметка, но и той не е творбата (сам Ингарден изрично предупреждава да не се отъждествяват те) — а само субективна конструкция, изградена не известно как въз основа на физическите данни. Творбата като такава пропада неизвестно къде — човек се пита дали не в онова „универсално прекогнитивно априори“, за което вещаща на конгреса някои по-откровени феноменологисти, вече цитирани по-горе (Д. Формаджо). Зрителят може да започне колкото ще около „предмета“ и „основанието“ — „самата“ творба я няма, тя само се проявява в естетическия опит. Познавачите на съвременния феноменологизъм ще кажат дали в други свои трудове Ингарден е определил по-точно обективните координати на творбата. В съобщението обаче те не са и загатнати. Обратното, подчертано е, че тя оживява при възприемането си и че вън от него представлява мъртва вещ. . .

Тук не можем да не припомним думите на един друг делегат, когото вече цитирахме (Л. Рейд) — за „естетическия обект като почувствуван“, за това, че „пълно естетическо значение има творбата само като възприета“, поради което тя „не съществува като нещо, което предстои да бъде изразено“ и че „стойностите се възплътят буквално само във феноменалния обект“ — за да не привеждаме други подобни изявления.

За марксиста „предмет“, в случая „естетически предмет“, е винаги нещо обективно, нещо съществуващо вън и независимо от оня, който го възприема. Творбата