

ТОЧНИТЕ МЕТОДИ НА ЕСТЕТИКАТА В ИСТОРИЧЕСКА И СЪВРЕМЕННА ОЦЕНКА

Никола Георгиев

Върху точните методи на описание на художествените явления в наше време се работи и се говори твърде много. Напълно естествено говори се предимно за тяхното настояще и още повече за бъдещето им, при което на безпочвено самонадеяни твърдения за тяхната ефикасност често се отвръща с краен скептицизъм, отвръща се от нихилистични в същността си позиции: точните методи никога няма да могат да се справят с този или с онзи проблем. . . В разговорите и полемиките обаче постоянно се пренебрегва обстоятелството, че енергичното съвременно развитие на точните методи не е уникално явление в историята на естетиката, както се опитват да внушат някои негови застъпници. Естетиката изживя, и то не много отдавна, едно едва ли по-малко енергично увлечение по търсене на точни методи за описание на художественото произведение, творческия и възприемателния процес и развитие на изкуството. И въпреки че двата периода се различават един от друг по ред съществени белези, между тях могат да се направят интересни аналогии с полезни, ориентиращи изводи.

През втората половина на миналия век голям брой специалисти изкуствоведи, а и неизкуствоведи правят опити да привлекат постиженията на психологията, биологията, антропологията, психиатрията, физиката в разрешаването на естетически проблеми. Научни трудове и популярни статии от онази епоха възсъздават пред днешния читател картина на широкообхватно увлечение, на ентузиазъм и вяра в близкото „обновяване“ на естетиката чрез въвеждане на точен, експериментално обоснован апарат в работата на изкуствоведа.¹ Причините за това явление, колкото и сложни да са, са вече сравнително добре изяснени. На първо място трябва да отбележим кризата в спекулативната идеалистическа философия и преломът към един (поне привидно) антиидеалистически, антиспекулативен позитивизъм. Кризата в Хегеловата естетика, разразила се особено остро след излизането на шесттомника на Фишер, като израз на общото състояние в рамките на една частна наука, на свой ред благоприятствува за появата на новото направление.² Всичко това обаче би останало сама предпоставка.

¹ Отзвук от него достига и до младата българска наука: теоретически — в статията на доктор Кръстев „Естетиката като наука“ (1898) и практически — в анкетната дейност на М. Арнаудов.

² Всъщност у Фишер, а в още по-големи размери у Лотце вече се появяват начетки на психологизъм, въпреки че и двамата не излизат извън рамките на традиционната за момента методология.

ако науки като психология, биология, антропология, психиатрия и физика не бяха преживели непознат дотогава бърз и внушителен възход. По-точното изучаване на мозъчната кора и локализирането на различните психически функции, изучаването на анатомическото и нервно-физиологическото устройство на рецепторите, създаването на първите лаборатории по психология; успехите в анатомията и биологията; еволюционната теория на Дарвин; систематизирането на обширен фактически материал по антропология и ентография, включващ наблюдения върху първобитни племена от почти всички краища на света — все събития с безспорен ефект и очевидно влияние върху тогавашната естетика. Закономерно следствие от подобно развитие е появата на стремеж към интегриране на отделните науки. Изкуствоведи започват да изучават постиженията на някои от неизкуствоведските науки (Веселовски, Тен, Вернер, Плеханов), неизкуствоведи се занимават с изкуствоведски проблеми и им посвещават пасажии или раздели от съчиненията си, а мнозина от тях и самостоятелни съчинения (Хелмхолц, Херберт, Фехнер, Дарвин, Спенсер, Ломброзо, Вунд, Бине). Този стремеж към интеграция е и едно от лицата на увлечението по точните методи през втората половина на миналия век.

В подкрепа на горните съждения (на които впрочем имаме достатъчно основание да гледаме като на доказани) може да се припомни и фактът, че подобно добре изявено влияние на неизкуствоведски науки върху естетиката не е нещо безпрецедентно и за епохата от втората половина на миналия век. Ранният, примитивен асоциативен психологизъм от 17 и 18 век, особено характерно изразен у Хартли и Юм, е в очевидна научна и дори личностно биографическа връзка с психологизма в естетическите концепции на Дюбо, Хътчесън, Бърк, Юм и в известен смисъл и Хогарт.

И така, вече сме в състояние да направим първата съпоставка между увлечението по точните методи във втората половина на миналия век и фактите, които наблюдаваме от двадесетина години насам. В първия период интензивно и обещаващо се развиват изброените по-горе науки, а във втория не по-малко интензивно и не по-малко обещаващо се развива теорията на информацията, семиотиката и приложната математическа статистика. Следователно и в двата случая точните методи на естетиката се пораждат или поне се опират върху външни спрямо нея науки. В това само по себе си няма нищо странно и нищо нежелателно. Естетиката е частна наука и не може да бъде само индуктивна, в смисъл да създава методите си само в досег със своя специфичен предмет на описание, нито пък може да бъде изолирана от останалите области на познанието. В това влияние обаче се крие една сериозна опасност, която се оказва пагубна за предишното увлечение по точните методи и която продължава да поставя сериозни изпитания пред застъпниците на съвременните точни методи: неприспособени към спецификата на художествените явления, методите на страничните науки не успяха и все още не успяват да създадат адекватен на тях метаезик, поради което ги подвеждат в сферата на своя предмет, „анексирайки“ по този начин естетиката и оставяйки все така далеч от въпросите: що е художествено произведение, що е художествено творчески и художествено-възприемателен акт, що е художествено развитие и т. н. Желаят или не желаят това застъпниците на съвременните точни методи, последните проявяват тенденции да повторят някои от основните грешки на предишния период. Аналогията, с други думи, е основателна и може да се пренебрегва само от хора, които подобно на Дилтай, един от най-

отявлените противници на точните методи в обществените науки, отричат повторителността и закономерността в общественото развитие. . . Разбира се, при провеждането ѝ не бива да се изпуснат от очи съществените различия между двата периода, което налага да направим кратък преглед на основните направления в търсенето на точни методи през втората половина на миналия век.

Нека най-напред отбележим, че увлечението по търсене на точни методи обхваща и учени, които имат много слаби познания в областта на страничните науки. Тук трябва да бъдат отнесени не само малко известни и малко допринесли автори от рода на Р. Вернер, но и такава значителна фигура в тогавашното западноевропейско литературознание, като Иполит Тен. Първото впечатление, което неговите трудове създават и върху което се опира едно колкото разпространено, толкова и неправилно схващане, е, че Тен подхожда към литературоведските и изкуствоведските проблеми с методологичен апарат, включващ в себе си постиженията и методите на науки като химия, ботаника, биология, антропология. Взрём ли се обаче малко по-внимателно в тях, натъкваме се на една слаба осведоменост в областта на тези науки. Сравненията с химията и ботаниката („захарта“, „сърната киселина“, „растението“) се оказват метафори, зад които не се крие по-сериозно значение; понятието „раса“ се оказва изолирано от постиженията на антропологията по това време и едва ли е поддържано от Хегеловите антропологически възгледи; повикът за точност в изкуствоведските изследвания се оказва неподкрепен от общата подготовка на автора. Изобщо цялата природонаучна терминология на Тен се оказва по-скоро фразеология, модно кокетиране с едно ново научно направление, показателно за духа на времето, но не и плодотворен принос към новопоставените проблеми. Без да подценяваме заслугите му в областта на литературната теория и история, трябва да изтъкнем, че в тази насока Тен е само един от спътниците, наистина авторитетен и влиятелен, на увлечението по точните методи, каквито има и ще има и съвременното направление.

Голямото разнообразие от търсения, изразено в една внушителна по обем научна продукция, може да се категоризира в следните раздели: описание на художественото произведение, на художественовъзприемателния процес, на художественотворческия процес, на историята на изкуството.

Първите две от тях особено характерно страдат от несоциалност, неисторичност и атомарност в подхода и на най-талантливите им застъпници. Това се отнася преди всичко за школата, тръгнала по пътя на рецепторния анализ на Хелмхолц. Изследването на слуховия и зрителния рецептор е навело на предположението, че възприемането на дадени дразнения като приятни или неприятни зависи от взаимодействието между устройството на рецептора и дразнението. Според Хелмхолц, изследвал обстойно ухото, само определени звукови съчетания вибрират в „унисон“ с устройството на средното ухо и се възприемат като приятни. Дали, следва въпросът, с тази приятност не може да се обясни и проблемът за същността на музиката и нейното въздействие? Забележителният учен е твърде предпазлив в обобщенията си, по-предпазлив от многобройните си последователи, които разширяват наблюденията му и върху зрителния рецептор и категорично свързват същността на изкуството (или поне на нагледните изкуства и музиката) с отношението дразнител — устройство на рецептора.

Като пренебрегнем грешките от фактическо естество, посочвани при по-сетнешното развитие на анатомията и физиологията, в рецепторната постановка остават няколко крайно неприемливи теоретически положения.

На първо място — отъждествяването на биологически приятното с художественото. Противници на такова отъждествяване — разбира се, от по-други предпоставки, с различно значение на термините и с достигане до парадоксални изводи от обратната крайност — са били още романтиците. Критикувано и след това, включително и в наше време, то продължава да проявява завидна устойчивост, която не би могло да се обясни само с инертността на едно многовековно предубеждение. Художествено възприемателният процес без съмнение включва в себе си елементи на приятност — така наречената художествена наслада — но едва ли е вярно, че тази приятност е негов диференциален признак, още по-малко когато тя се свежда до физиологическо удоволствие. Освен това, подобен рецепторен подход абсолютизира художествеността, разглежда я в рамките на човешкото развитие *sub specie aeternitatis*, тъй като само по себе си анатомическото устройство на рецепторите остава практически неизменно. Разглеждано и в синхронен и в диахронен разрез, изкуството не понася тази ограничаваща схема и изисква значително по-голяма широта и обхватност в подхода.

От същия порок страдат и малко по-късните, коренно противоположни в изводите си, но еднакви в принципната си постановка схващания: художественото творчество и възприемане е изразходване на излишна психофизическа енергия (Спенсер, Грант Алън и сподвижниците им) и художественото възприемане е икономизиране на психофизическа енергия, „максимална възбуда при минимален разход на енергия“ (Мах и махистите). Подвеждането на изкуството към играта (в психофизиологически, а не в кантиански смисъл, разбира се) достига такива обезличаващи, аспецифиращи размери, че в трудовете на Спенсер и сподвижниците му е вече трудно да се отграничат една от друга тези разновидности човешка дейност. Играта на кукли и написването, изпълняването и възприемането на „Куклен дом“ от Ибсен се оказват явления от еднакъв порядък! Все така аспецифиращо, неспособно да отговори и на най-елементарния въпрос *a contrario* е и махистското схващане: защото няма всяко икономизиращо действие представлява изкуство? Наред с това фактически неудържимо е твърдението, че същност на изкуството е икономичността. Нека припомним само ролята на повторителността за създаване на единна, структурирана и целенасочена художествена действителност, особено в музиката и лирическият литературен род, където повторението на отрязъци от произведението, на композиционни схеми, на фонетични групи взема такива широки размери.

На второ място — атомарността. В постановката на Хелмхолцовата школа художественото произведение се разпада на отделни съставки, всяка със свой автономен източник на „художественост“. Обстоятелството, че тези съставки се структурират помежду си с ефект вече различен от техния собствен, е пренебрегнато. С този груба теоретическа грешка представителите на точното направление всъщност правят крачка назад в сравнение с постигнатото от дотогавашната естетика. Причина за това е един общ за цялото направление недостатък — нихилистично пренебрегване на дотогавашната естетика, дължащо се в немалко случаи, особено у неспециалистите-изкуствоведи, на слабото ѝ познаване. Без да се задържам повече на този въпрос, бих искал да отбележа само следната малка под-

робност. Музикалните анализи на рецепторната школа се опират върху ограничена част от западноевропейската музика. За музиката от Мусоргски и Дебюси насам естествено те биха се оказали съвсем безпомощни. Показателно е обаче това, че дори в ограничения обхват на анализите могат да се намерят много случаи, например в късното творчество на Бетовен, които разкриват тяхната теоретическа неправомерност и оперативна непригодност.

У авторите, занимаващи се с точното описание на художественото произведение, атомарността се превръща в основно, открито защищавано начало. Т. Фехнер например счита, че художественото произведение се състои от съвкупност от елементарни, неразложими единици, всяка със своя художествена (?) натовареност, и че тайната на художествеността може да се разкрие посредством точното им и, нека подчертаем, изолирано описание. Личност с разностранни интереси — философия, медицина, психология, физика — Фехнер посвещава много сили и на естетиката. В труда си „За експериментална естетика“ (1871) той заговарва доста шумно и самонадеяно за нуждата от обновяване на тази наука с нови, точни методи и изразява вярата си в близката им достижимост. Няколко години по-късно се появява двутомният му „Увод в естетиката“, конкретна реализация на тези принципи, написан също така твърде самоуверено, макар че вече и за самия Фехнер става ясно с колко трудни и неразрешими за момента задачи се е наел. На тия намерения и амбиции на автора рязко контрастира неудовлетвореността, разочарованието, които „Уводът“ поражда. Оказва се, че като основен художествен (?) белег на атомарните единици може да се посочи едва ли не само „златното сечение“ — идея стара като самата естетика. И въпреки високото за времето равнище на експерименталната и анкетно-статистическата база, постановката на Фехнер не задоволява повече от „математическата“ естетика на питагорейците или „линията на красотата“ на Хогарт. Склонност към една статистически „басейнна“, ¹ пропорция, близка до „златното сечение“, действително съществува и то не само в нагледните изкуства, но, както сочи руският музиковед Розенов (1904), и в музиката. Пред Фехнер обаче се изправя дилемата: тази склонност е вродена, постоянна и тази склонност е придобита, променлива. Без да дава категоричен отговор, той явно тежее към първото разрешение, въпреки че резултатите от анкетите му предполагат по-скоро обратното. Отивайки по-нататък, в усилията си да определи други белези на атомарните единици, Фехнер става все по-елементарен и все по-неубедителен в твърденията си, които, съпоставени с постиженията на психологическата естетика от 18 век, звучат вече като трузми. Атомизирането и елементаризирането на художествените явления е довело до отричане на точността в няколко общи, лишени от точно значение, тривиални принципи от рода на яснота, единство на противоположностите, последователност и т. н.

С някои от конкретните си данни и с теоретическото прокламиране на необходимостта от въвеждане на експерименталност в методологическия апарат на изкуствоведа „Уводът“ на Фехнер представлява принос към подстъпите на съвременната естетика, без обаче да може да се каже, че се е приближил към същността на основните естетически проблеми.

¹ В смисъл обхватът на най-многобройните предпочитания, изключващ отклоненията (флуктуациите);

Не се доближават към тях и многобройните изследвания, излезли под прякото ръководство или косвеното влияние на Вундовата школа. Ако се съди по някои скептични изказвания на Вунд по адрес на съществуващия тогава лабораторноекспериментален и анкетен метод, може да се допусне, че сам той е гледал на тях като на предварителни и не много ясно целенасочени търсения, за които не е задължително да доведат до съществени резултати — нещо, което по-сетнешното развитие и потвърди.

По-благоотворно влияят успехите на психологията в изучаването на художественотворческия процес. Типологически изследвания се съчетават с детайлни описания, понякога чрез преки или косвени анкети, на личността и творческия процес на отделни автори. Подходът в повечето случаи е изолиращ и абсолютизиращ — творческата личност се разглежда като иманентна даденост — но въпреки това, въпреки грешките от фактично-психологическо естество, тази насока остава реално най-плодотворна сред останалите търсения на точни методи. И може само да се съжالياва, че при успехите и възможностите на съвременната психология интересът към проблемите на творческия процес така много е намалял. . .

Тук тябва да бъдат отбелязани и опитите за патопсихологическо интерпретиране на творческата личност, включващи, за разлика от античните схавачания, по-конкретни наблюдения върху анатомическите особености и психиката на отделни автори. От тях по-широка и, бих казал, сензационна известност получава схавачането на Ч. Ламброзо за дегенеративната и епилептоидната същност на творческата личност, развито в книгата му „Геният“ върху широкообхватен, но крайно натегнато и предвзето интерпретиран фактически материал (особено що се отнася до тъй наречената скрита епилепсия). Известността на Ламброзо има по-скоро куриозен и сензационен характер и до края на века, когато започва бързото разпространение на фройдизма сред буржоазната наука, неговият метафизичен в последна сметка подход остава изолиран сред общите тенденции на епохата.

Безспорно най-мимолетни и най-печални резултати дават усилията да се приложи схемата на Дарвиновата еволюционна теория към проблема за историята и развитието на изкуството. Една стара идея, загатната още от Аристотел, поддържана от някои немски класицисти и романтици (Винкелман, Грим), разработена в общофилософски план от Хегел, а именно идеята за началото, процъфтяването и упадък на даден литературен род, вид изкуство или пък цялостно национално изкуство отново се подхваща, вече опряна върху аргументираната, направила огромно впечатление теория на Дарвин за еволюцията на биологическите видове. Брюнетие, Саймъндс, Маултън, Гъмър, Мегрон и други налагат схемата на Дарвиновата теория върху историята на някои видове изкуство, най-често литературата, и въвеждат в терминологичния си апарат термини от рода на „идиосинкразия“, „борба за съществуване“, „поява, развитие и упадък на видовете“. Аналогията между биология и естетика остава недоказана и трябва да се приеме на „добра вяра“. За съжаление тук и „добрата вяра“ не може да помогне особено много, защото всички факти от сложното и многостранно обусловено развитие на изкуството протестирали срещу налагането на такава схема върху тях. Биологично-еволюционните интерпретации на явления от историята на изкуството са по правило образец на превзетост, сковаващ схематизъм и изкуственост. Защото как инък би могло да се оцени например твърдението на Мегрон, че „Сен Мар“ от Вини (1826) е зараждането, „Хроника за Карл IX“ от Мериме

(1829) кулминацията, а „Парижката света Богородица“ от Юго (1831) — упадъкът на френския исторически роман? . . .

Резултатите от този кратък преглед, който е по-скоро средство, а не цел на настоящата статия, могат да се обобщят със следните изводи: описваното научно движение се характеризира с търсене на обяснение и мета-език на художествените явления в някои от природните науки; при това художествените явления се подвеждат като явления — обект на тези науки и разликата между тях и нехудожествените се заличава; от неисторичност, несоциалност и атомарност в подхода страдат и най-сполучливите търсения; теоретически — с отхвърлянето (не нихилистичното!) на идеалистическата естетика и с изтъкването на нуждата от експериментален апарат в работата на изкуствоведа и практически — с ред конкретни наблюдения това научно движение въпреки недостатъците си представлява важен и плодотворен етап от историята на естетиката.

Как тогавашната буржоазна наука посреща и оценява търсенията на точни методи?

В началото на 80-те години срещу „точното“ направление се разгаря енергична, многофронтна кампания. Причините за подчертано бързото разрастване на антипозитивистичното направление не могат да се сведат до реакция на позитивистичното, но достатъчно е само да споменем конкретните и лични нападки на Дилтай, Бергсон, Кроче, за да добием представа до каква степен позитивистичното направление обуславя и активира антипозитивистичното. „Точното“ направление поражда реакция сред останалата част на буржоазната наука както с постиженията си, така и с неспособността си да се справи със задачите, които си е поставило.

Теоретическото настъпление повеждат Дилтай, Винделбанд, Ксенопол, Рикерт. Природните и обществените науки се създават на базата на повторителността и причинността, а обществените науки — на базата на сукцесивната последователност и индивидуалност на обществените явления: следователно първите са генерализиращи, вторите — индивидуализиращи. Към антипозитивистичната реакция се присъединяват и неохегелианците (Александър и др.), а по-късно и феноменолозите (Хусерл, който енергично отрича намесата на психологизма в логиката и естетиката — становище, поддържано от изкуствоведите-феноменолози и днес). Както се вижда, позитивистичната крайност се отрича от обратната, идеалистическо-спекулативна крайност, от която на обществените науки се дава такова определение, че е непонятно защо са отнесени изобщо към сферата на науката.

Теоретическото изолиране на обществените науки от природните и ограничаването им в рамките на едно конкретно, индивидуално, логически неформализирано интуитивно познание се проявява и в естетиката. Ето някои от по-характерните примери.

В системата на Кроче, оказала значително влияние върху италианската, а в известни отношения и върху европейската буржоазна естетика, художественото произведение се разглежда като интуитивна „експресия на импресията“, като субективен акт, а не като обективно явление („Външното не е вече произведение на изкуството“ — „Естетика“, 1900). Всяко художествено произведение е индивидуално и неповторимо и затова естетиката не може да борави с никакви генерализиращи методи, с никакви генерализиращи понятия.

Според интуитивистите пък (от които Кроче не бива да се отделя рязко) художественото произведение е продукт на интуитивна дейност и не

се поддава на логическо описание. Специално Бергсон критикува от позициите на своята „творческа“ (т. е. „духовна“) еволюция пренасянето на биологизма в историзирането на изкуството.

Като закономерно следствие от тази научна обстановка можем да разглеждаме и появата на групата Фидлер -Хилдебранд, към която извездат дирите на всички по-сетнешни формалистични школи. Основните постановки на формализма, изказани още в последната четвърт на миналия век от Фидлер и съратниците му, гласят: художественото произведение е автономен предмет, със свои структурни закони, със свои закони на поява, съществуване и развитие. Според Фидлер изкуството исторически предшества появата на науката и логически е по-общо от нея, от което естествено произтича изводът, че привличането на неизкуствоведски методи за неговото описание представлява подвеждане на общо към частно. Пак на Фидлер принадлежи и мисълта за автономността, автодетерминираността на развитието на изкуството и за нуждата от създаване на една „история на изкуството без имена“ (Kunstgeschichte ohne Namen). Подхвърлена от него мимоходом, по-късно тази идея подхваща Вьолфлин, представител на второто поколение формалисти, и я поставя в основата на изследването си „Принципни понятия на историята на изкуството“. В тази книга, както е известно, историята на европейската живопис се разглежда като борба и смяна на антитезите отвореност-затвореност, линейност-живописност, плоскостност-дълбочинност и пр. Схващането на формалистите за изкуството като затворена система с вътрешно обусловени закони за развитие, както и теоретически абсурдната идея, че то трябва да се обяснява чрез самото себе си, претърпяват в практиката провал — въпреки положителните елементи, които безспорно притежават. Затова и не случайно през 20-те години, когато немският формализъм вече бързо упада, О. Валцел съвсем сериозно препоръчва един вид изкуство да се описва с термини на друг вид изкуство — нещо, което довежда до порочен кръг, до красиви понякога, но никога нищо не означаващи метафори.

Въпреки големия натиск отвън и разложението отвътре, отзвуци от увлечение по точните методи продължават да се проявяват и през първите десетилетия на нашия век. Тук можем да отнесем психологизмът на Ричардс и Емпсън, прагматистичната естетика и — без това да ни учудва — някои страни от работата на руските формалисти от групата „Опояз“. (Индивидуалният психоанализъм на Фройд и колективният психоанализъм на Юнг, трактуващи художествените явления в няколко сковани шаблона — сублимирани нагони, стремеж към инцест, анален тип, орален тип, колективен сън — трудно могат да се приемат като продължителни на разглежданото научно направление.) Погледнато в по-общ план обаче, увлечението по търсене на точни методи се заражда, достига върхна точка и упада в границите на втората половина на миналия век.

Вече отбелязахме в подкрепа на аналогията, която извършваме тук, отношенията между естетиката и асоциативния психологизъм от 18 век. Кризата, която не закъснява да разтърси този елементарен механистичен асоциативизъм, и начинът, по който става отказът от него, в някои отношения се схожда с процеса, протекъл едно столетие по-късно. От няколко случая в английската естетика, където този процес се извършва най-ясно очертано, ще отбележим един — сам по себе си достатъчно характерен и показателен. В началния, революционноромантичният период от своето развитие С. Т. Колридж се увелича по асоциативната психология на Юм и

Хартли. По-късно обаче в атмосферата на разочарование сред част от романтиците, под натиска на проникващия в Англия немски идеализъм, сам разочарован от безсилието на асоциативната психология, Колридж се отказва от нея и развива в „Биография литературия“ крайно идеалистична, платоновско-шелингианска теория за творческото въображение.

Нека сега обърнем поглед към съвременното направление в търсенето на точни методи. Наистина то е все още неоформено, неизяснено, без значителни представителни трудове, което много затруднява описването му. Все пак от досега направеното може да се заключи, че в някои отношения съвременното направление има предимства пред предишното, а в други — че рискува, поне така, както се развива понастоящем, да повтори стари грешки и да завърши в задушена улица.

Докато при предишното направление се правят опити да се подведе изкуството в сферата на друга частна неизкуствоведска наука, новото направление търси опора в по-обща науки, които заемат все по-средично място в методологията на частните — теория на информацията, семиотика, математика (най-вече математическа статистика). Предимството е очевидно: извършва се не поглъщане на една частна наука от друга, при което първата губи спецификата си, а проникване на една по-обща методология, обединяваща различните частни науки, обещаваща да интегрира техните задачи, усилия, терминология. Докато предишното направление страда от липса на историзъм и социалност, в съвременното направление подходът към художественото произведение като към обществена комуникация, масовите анкети, статистическите изследвания на отделно произведение или група произведения с оглед конкретното състояние и диахронията в тяхната знакова система създават предпоставки за по-правилно разрешение на въпроса за социалната същност и детерминираност на изкуството.

Покрай тези значителни предимства обаче (за да не се спираме специално на общия напредък в науката и усиляването на влиянието на марксистката философия и естетика) новото направление продължава и дори в известни отношения задълбочава някои от старите грешки.

Изненадващо големите възможности, които теорията на информацията, семиотиката и математическата статистика предложиха на изкуствоведите, напълно естествено породиха у някои от тях култ към точността в описанието. В това едва ли би имало нещо лошо, ако някои привърженици на точността не се задоволяваха с едно общо описание на художественото произведение като комуникационно явление, със статистическо описание на семиотичните му единици и материята на неговия „език“. При това често те се отказват по принцип да отидат по-нататък, да поставят въпроса за художествеността. Твърдението, че подобни художествено неспецифицирани описания представляват крайния предел на естетиката, са в същността си капитулантски и зад тях ясно прозира неопозитивистичният възглед за задачите на науката. Последното взема особено остри размери в науката за художествената литература. Парадоксът на логическия позитивизъм, че всяка наука е в последна сметка езикознание, се пренася тук с удвоена енергия (но едва ли и с по-голямо основание) и на литературната наука, или поне на поетиката, започва да се гледа като на законен дял от езикознанието.

Друга група автори, които прилагат постиженията на теорията на информацията, семиотиката и математическата статистика в описанието на художествените произведения, не изпускат от очи обстоятелството, че

това са съобщения със своя специфика, която все още не се поддава на описание от наличните точни методи. На сегашната си дейност обикновено те гледат като на подготвителен етап за бъдещи решителни обобщения. Доколкото съм следил публикациите им, считам, че основните им усилия са насочени към съпоставителното описание и точното отграничаване на художествени и нехудожествени съобщения — напр. изследването на ентропията и флукуацията в художествените и нехудожествените лингвистични стилове, статистическите съотношения на отделните им знакови единици и т. н. В тази насока се върши немалко полезна работа, но явно е, че с подобен негативизъм далече не може да се отиде.

Недостатък на съвременното направление е и неговата ограниченост, пренебрегването на някои страни на художественото явление. Една от тях е биолого-психологическата. Интересът към нея в последно време неоправдано много е намалял, при все че е напълно ясно колко вредни могат да бъдат последиците от това. Като изключим и няколкото крайно доктринерски опити на феноменолозите, нищо не се пише и по въпроса за логиката на литературното произведение. Пропуските са значителни и заплашват да се превърнат в „препъваш камък“, защото, както сочи целият досегашен опит, естетиката трябва да обхване в себе си постиженията на много други науки, без, разбира се, да се превърне в някоя от тях.

Съвременните точни методи засега не могат да опишат художествените явления като художествени — такъв извод налага обгледът на състоянието им. И ако те не се специфизират, ако не се превърнат в адекватен метаезик на художествените явления, то при настроенията, които се наблюдават у някои от техните застъпници, твърде реална става опасността да се превърнат в спънка за по-нататъшните търсения на точни методи...

Съвременните точни методи са обект на многобройни, разностранни и — разноезични оценки. От тях далеч не всички представляват резултат от правилно ориентиране в същността, заслугите и слабостите на това явление в съвременната наука. Нереалистични, превъзносящи оценки се сблъскват с nihilистично отрицателни мнения, без да говорим за авторите, които упражняват върху точните методи остроумието си, спекулирайки с неподготовеността на по-широката научна и културна общественост и с естествено чувство на непривичност, което точните изследвания пораждат при първо запознаване с тях. А отношението към точните методи през втората половина на миналия век, рязко отрицателната критика към съвременните от страна на феноменолозите и символистите, както и цялата днешна естетика с насъщните ѝ нужди и заобикалящото я научно развитие говорят, че правилното им оценяване е извънредно необходимо и че отклонението от него води до съществени общетеоретически грешки. Безкритичното приемане на точните методи в сегашното им състояние е недопустимо от изискванията на марксистическата естетика и представлява пречка за по-нататъшното им развитие. От друга страна, цялостното и категоричното им отхвърляне утвърждава, независимо от отправната точка и общите убеждения на авторите, агностицизма в естетиката. Защото как инък би могло да се оцени пряката или косвената защита на идеята, че едно човешко обществено явление, каквото е художественото, не се поддава и няма да се поддаде на точно описание?

Може би за аналогията, която се опитам да направя по-горе, все още не е дошло време. Но след като науката е преди всичко действие и развитие, а след това история на самата себе си, по-добре е тези аналогии да се правят по-рано, отколкото във времето, когато може да бъде вече късно.