

ФРЕНСКАТА ЕСТЕТИКА И ПРОБЛЕМАТА ЗА СБЛИЖЕНИЕТО МЕЖДУ НАУКА И ИЗКУСТВО

Симеон Хаджикосев

Един от най-интересните проблеми на съвременното изкуство — за неговото съотношение с науката — се налага на днешната естетика. Старата функционална връзка изкуство — общество днес вече не е загадка за никого, но във втората половина на XX век социално-общественият фактор наука придобива относителна тежест, каквато не е обладал никога досега.

Миналото столетие беше време на забележителен подем в областта на обществените и на естествените науки. Геният на Маркс и Енгелс преобрази философията, политическата икономия и историята, поставяйки ги на истински научни основи. Археологията също се превърна в наука. Епохалните открития на Дарвин в областта на геологията, на Менделеев — в химията, дадоха силен тласък за развитието на природните науки. След изживяването на романтизма през втората половина на века започнаха да се очертават няколко аспекта на сближаване между художественото творчество и науката. Общото в тези аспекти беше използването на научни процедури в подготвителния етап, предшествуващ създаването на една творба (предимно на художествената литература). Естествено този процес беше в органическа връзка с порасналия кредит на посочените науки.

Най-напред в парнаската доктрина (изявена най-пълно у Льоконт дьо Лил) целта на поезията се схваща като възвръщане към миналото с помощта на науката и позитивистката философия. За осъществяването на такава поезия (например „Антични поеми“ на Лил) е необходима истинска научна ерудиция в областта на историята. В съгласие с позитивисткия домарксов възглед парнаски изповядват и схващането, че формите на примитивната мисъл се определят от климата, сред който тя се е зародила. Най-сетне особеностите на художествената форма у парнаската школа в значителна степен се определят от позитивистското разбиране за безличност на художественото изображение и щателното изучаване на античната скулптура, както и от подражаването на присъщите ѝ особености.

Тенденцията към сближаване на историята и художествената литература е особено ярка в жанра на историческия роман. Достатъчно е да припомним „Хрониките“ на Проспер Мериме или гениалната Толстова епопея „Война и мир“. Стремешът към добросъвестно проучване и научна обработка на фактите, обективистичното отношение към художническия труд, с течение на времето щеше да доведе до появата на натурализма. Известна е огромната изследователска работа на Флобер, извършена около написването на романа му „Саламбо“.

Грубостта на емпиричния биологизъм, целта на всяка цена да се докаже предпоставената теза (макар че тя бе благороден протест срещу безчовечието на капиталистическите порядки), доведе до безкрилото описателство на натурализма, до невъзможността за широки обобщения. Само могъщият гений на Зола спаси това течение от пълно дискредитиране и доказа, че регламентирането на художествената литература като разновидност на науката не може да доведе до нищо.

Най-сетне трети, особен аспект в сближаването на науката с изкуството през XIX век бе она жанр, който впоследствие получи наименованието научна фантастика. По онова време романите на Жюл Верн бяха изолирано явление във Франция, но рядката удача на техния талантлив автор още тогава недвусмислено показваше блестящите перспективи от съюзяването на научна хипотеза и художествено повествование (често пъти на базата на авантюристично-приключенския сюжет у Жюл Верн).

Влиянието, което обществените и природните науки оказаха върху литературата на XIX век, беше несъмнено благотворно. Двадесети век наследи в основни линии аспектите на сближаване между науките и изкуствата, развивайки — в съответствие с историческия момент, някои нови, неподозирани дотогава. В областта на историческия роман традициите бяха блестящо продължени от Алексей Толстой, Стефан Цвайг, Фойхтвангер, Арагон, Дрюон и др. Научната фантастика като самостоятелен литературен жанр днес се радва на милиони читатели по цялото земно кълбо и наброява няколко десетки ярко изявени пера. Тя извоюва свое самостоятелно място и в най-младото изкуство — киното.

Новият аспект на проблема, който внесе изкуството на XX век, беше стремежът да се интегрира творческата същност на природата с процедурите на художественото творчество, да се интуитивизира то до степен да се превърне в произволен изразител на един прастар космически принцип, с други думи — аспектът „космизация“ на изкуството. Особено плодотворна почва намери той в практиката на пластическите изкуства, но в една или друга степен засегна и останалите.

Развитието на науката и техниката в края на миналия и началото на настоящия век, причинило бързото практическо усвояване на такива открития като дизеловия двигател, киното, самолета, постиженията на експерименталната физика, общественият резонанс от Айнщайновата теория на относителността, „психоанализата“ на Фройд, както и въздействието на редица комплексни фактори от обществено-политически и социален характер, издигнаха пред съвременния художник редица сериозни проблеми, свързани с настоящето и бъдещето на изкуството, а и преобрази неговата психика. Развитието на киното и художествената фотография постави гносеологическия проблем пред живописиста и обуслови кризисното ѝ състояние в рамките на буржоазното изкуство оттогава насам. През първото десетилетие на века повикът на младото поколение творци не само във Франция, но и в цяла Западна Европа беше за обновяване на съвременното изкуство. Един от акцентуваните моменти се съдържаше в постановката, че то в никакъв случай не бива да изостава от науката и техниката. Не само в живота, но и в изкуството се втурна бесният динамизъм на епохата, който препускаше лудо, за да възпламени адския механизъм на първата световна война.

Появата на унаимизма, кубизма, пароксизма и симултанизма, динамизма — във френското изкуство, беше пряк резултат от модернистичния стремеж да се скъса решително с традициите на „старото“ изкуство, за да бъде сътворено ново, съответстващо на индустриализирания етап, в който навлизаше човешкото съзнание. Тенденцията към обективизъм и безличност на изобразението, която в периода на прехода от капитализъм към последния му, висш стадий, в съгласие с позитивистката философия намери израз и в естетическите концепции на парнаската доктрина, и в натурализиращия се реализъм на Флобер, в края на първото десетилетие на нашия век се прояви отново като реакция срещу своеобразния експресионизъм на френските синтетици (нео- и пост-импресионисти) и се изяви под формата на рационалистично дирене на „космическо“ съзнание и „космически“ човек.

Групата „Телемско абатство“, обединяваща неколцина талантливи поети, даде основата на унаимисткото направление. (Наименованието е било усвоено от излезлия през 1908 г. стихотворен сборник на Жюл Ромен — *La vie unanime*). Година по-късно, излагайки програмата на унаимизма, същият Жюл Ромен пише: „Неотдавна родилото се ново съзнание се стреми да излезе във от пределите на човешкия дух. Досега мисълта и душата имаха за свое видимо местопребиваване и като свои органи личността, индивидуума. Най-великите души — Гьоте или Юго — никога не са излизали във от границите на личността. . .

Сега започват да утвърждават свръхличното си битие най-малките и най-големите групи. . . („Revue bleu“, 1909 г).

Разбира се, утвърждаването на свръхличното битие на дадена обществена единица няма нищо общо с понятието „колективизъм“, па макар и в явен ущърб на личността. Касае се за „свободната“, чисто произволна връзка на случайно формиращи се в големия капиталистически град групи от хора, която уж пораждала унанимистично чувство (т. е. свръхличното битие на безличната маса) и според теоретичите на това направление е истинският обект на всяко художествено творчество.

Заслужава внимание и пароксистко-симултанеистическата концепция на Никола Боден за „космическия“ човек като субект на „динамическата красота“, изложена както в програмната му поема „Космическият човек“, така и в теоретически изказвания.

Аз съм космическият човек,
вселената се облича в моето тяло.

Независимо от библиейско-витийския характер на подобни изявления, несъмнено е, че пароксистко-симултанеистичната естетическа концепция отразява в своеобразен вид обективно съществуващи на времето социални и научни тенденции. Динамичният ѝ аспект е разгърнато следствие от по-ранния урбанистичен момент като тенденция в западноевропейската поезия (Верхарн), довел по-сетне футуризма, а симултанизмът (за отбелязване е, че той има свой аналог и в живописата) е пряк отклик на усъвършенствването на моторните двигатели и широкото навлизане (най-напред през войната) на най-бързото транспортно средство — самолета. Логиката на този аспект е твърде елементарна, но не бива да се забравя, че това е било преди всичко логика на живота, а в изкуството обикновено тя се пречупва под формата на възторг от постигнатото и известно надценяване на практическите му възможности. От подчинен, човекът започваше да се превръща в суверен на пространството. Линдберг беше прелетял Атлантика. Преди десетилетия месеци бяха необходими, за да се прекося надлъж Франция с карета, а скоро самолетния маршрут Лондон — Париж щеше да се превърне в забавна разходка за сноби. Модернизирани, човекът предусаещаше успехи и искаше да сграбчи планетата между дланите си — с изгревите и залезите ѝ, с екзотика и модернитет, в един миг, синхронен с всемогъществото му. Независимо от крайностите, присъщи по начало на къснобуржоазното изкуство, симултанизмът като тенденция беше законна рожба на съвременната епоха. Практически той окончателно освободи изкуството от отдавна занемареното класицистично „триединство“ на Боало и с това широко разтвори пътя за ретроспектиращите похвати в изкуството, които ознаменуваха разкрепостяването му и от темпоралните закономерности. Може би трябва да се припомни обстоятелството, че едно от оригиналните произведения на социалистическата драматургия — „Мистерия Буф“ на Маяковски, е осъществено до голяма степен на базата на симултанеистичния принцип.

Преки наследници на „космическия“ аспект в естетическите постановки на унанимисти, пароксисти, симултанисти и пр., са съвременните жреци на абстрактното изкуство.

Съвременните абстракционисти са такива заради това, че са се отказали от творческо възсъздаване на обекта със средствата на живописата. По-точно — той е изчезнал от техните платна. Художникът не възпроизвежда това, което вижда — твърде остаряла за него е класическата концепция на реализма, а рисува — по изразу на един абстракционист — своя собствен жест. На този интуитивизъм а la Бергсон някои френски естети се опитват да скроят прилична дреха с подобаваща подплата идеалистическа философия. Така в статията на литературния критик Мулу, посветена на последния труд на видния френски буржоазен естет Микел Дюфрен — „Поетика“, читателят се натъква на следната знаменателна мисъл: „Тези анализи върху онтологичната основа на съзнанието ни довеждат до утвърждаването на поезията като проява на поетичната същност на природата, която назовава творбата като свой автентичен език“. Фактически обобщението на Мулу важи не само за поезията, а за цялото изкуство. Не творецът създава едно автономно, чисто човешко изкуство, а тъкмо напротив — в последна сметка той се оказва медиум, несъзнателен по-

средник между „поетичната същност на природата“ и простосмъртните консуматори на неговото изкуство.

Има обаче и друг момент в сближаването на изкуството с науката. Може би единственото плодотворно поле на посоченото сближение беше практиката на архитектурата и излизашите от нея направления пуризм и конструктивизъм. Тази епоха в развитието на съвременната архитектура е свързана с плодотосните усилия на забележителните архитекти Льо Корбюзие, Озанфан и Жанре да създадат нов архитектурен стил — стил на съвременността. Практическите им усилия се увенчаха с успех, тъй като в архитектурата функционалността беше все още и дори — преди всичко — в центъра на творческото внимание. Касаеше се не за голо експериментирание, за самозадоволяваща се игра на обществени сили и сръчности, а за изнамирането на стил, съобразен с изискванията на съвременната урбанистика. „Петте принципа“ на конструктивистката архитектура, издигнати от Льо Корбюзие, са в основата на съвременното градостроителство и днес.

Изходната точка на пуризма лежи в сериозното усилие да се преразгледат някои основни естетически понятия от нов, позитивно-рационалистичен, строго научен аспект. На страниците на в. „*Elan*“, (1917), „*L'esprit Nouveau*“ (1920—25), както и в книгата „*La peinture moderne*“ (1925) Озанфан и Жанре излагат принципите на своята „естетика на пуризма“. Те излизат от схващането за постояния характер и еднотипността на основните физиологически усещания. Възприемането на организирания порядък се оценява като едно от най-големите удоволствия за разсъдъка, а перцепирането на порядъка на продукта на художествения труд е своего рода „математически лиризм“. В съвременната епоха на огромна технизация и индустриализация човешкото око се усъвършенствува по своеобразен начин, то става геометрично натренирано. В книгата си „*La peinture moderne*“ Озанфан и Жанре дават дори следната, дадаистки оцветена, характеристика на човека: „Човекът е геометрично животно и умът му е геометричен по своята природа.“

Геометризиращите навици на човешкото око естествено се свързват с принципа на икономичността. Човешкото възприятие се стреми следователно към чистите, опростени линии, форми и конструкции, които трябва да бъдат елементите на новия конструктивен стил в архитектурата. Този стил ще претендира за универсалност, защото се корени в научно анализирани основни перцептивни реакции, основани на физиологическата автоматика.

Конструктивистката естетика на Льо Корбюзие не се различава по същество от естетиката на пуризма. В основата и на неговите възгледи лежи геометризиращата концепция за простото, икономично, но хармонично и благородно балансиране на линии, форми и плоскости в съвременното здание, но великият архитект настоява особено много на естетическия ефект от архитектурния комплекс. За него преди всичко архитектурата е изкуство и това е подчертано особено ярко в теоретичния му труд „*Vers une architecture*“ (1924) под формата на афористичен постулат: „Архитектурата е дело на изкуство — емоционално явление — извън въпросите на конструкцията — над тези въпроси“.

Особен, но плодотосен момент в сближаването между наука и изкуство във френската естетика представя близката на пуризма и конструктивизма „естетика на машината“, основните положения на която формулира през 1923 г. в сатия под същото заглавие видният френски художник и декоратор Фернан Леже. Обявявайки безпощадна война на традиционната живопис, Леже отхвърля нормативността на естетическото понятие „красота“, родена от „болното“ изкуство на Ренесанса. Подобно на конструктивисти и пуристи и той счита, че в основата на възприятието за прекрасно лежат обективни закономерности, присъщи на сетивно-възприеманите линии и форми, които са свързани с геометрията. Една кратка екскурзия из античната архитектура, според Фернан Леже, само би доказала правотата на това утвърждение. По интересен начин и в основата си явно интерпретира той и съотношението между категориите „целесъобразно“ и „красиво“. Целесъобразността на даден предмет (употребяваме понятието в най-широкия му смисъл — като продукт на човешкия труд) в никакъв случай не бива да бъде препятствие за неговата красота.

И независимо от това, че при фабричните предмети красотата им често зависи от случайността, има всички основания да се твърди, че тези две категории са взаимно обусловени. Достатъчно е да се обърнем към древното изкуство, за да схванем, че много от неговите произведения са били красиви без оглед към красотата. Тя се е явила като функция от тяхната целесъобразност. Постулирайки: „Красивата машина е красивият предмет на съвременността“, Леже мечтае за един свят, в който човек ще бъде окръжен от красивите плодове на своя творчески труд. „Естетиката на машините“ на Фернан Леже набелязва една линия в сближаването на естетиката с индустрията, чиито резултати е интересно да се проследят до наши дни. В статия, посветена на индустриалните образци, френският изследовател Шоай изтъква, че основното в тази област е търсенето на стандарта (прототипа). Според него той обладава троен смисъл — етичен, логичен и естетически, в който съответно се разкриват обществените понятия за равенство, истина и красота. Интересно е тук да се прокара аналогия с Леже. Той хранеше утопичната вяра във възможността да се изгладят обществените конфликти чрез създаване на красиво обкръжение за всички. У Шоай тази идея достигна логическото си развитие като абсурд. Съзнавайки историческата неизбежност на социалните революции, той предполага, че „използвайки индустриалната революция, прототипът става инструмент на социалната революция“.

Както в архитектурата преходът към нецелесъобразна, безформена архитектура дори само като експеримент стана възможен едва в наши дни, кризата в „Industrial design“ на Запада се корени също така в тенденцията към заличаване на функционалността. Облечено в терминологията на Шоай, това е завои към иронията и подбива (к. м.), присъщи на част от авангардисткото изкуство. Чудесна илюстрация на този подбив са последните мебелни модели с по един крак, дело на Сааринен и Йеймз.

Разглежданата дотук тенденция към сближаване на художественото творчество с науката, към една своеобразна симбиоза на тези два автономни дяла на човешкото познание в производението на съвременното изкуство намира най-завършен израз в т. н. кибернетическо изкуство. За съжаление ограничените рамки на настоящата статия не позволяват да се спрем на този въпрос.

Изключително сложният характер на проблематиката е предложен сравнително твърде опростено и изтъкването на някои аспекти в сближаването на науката с художественото творчество посредством естетиката предимно на базата на френската култура по необходимост придобива характер по-скоро на информация, отколкото на подстъп към научно изследване.