

ПО НЯКОИ ОСНОВНИ ВЪПРОСИ НА ТРАГИЧЕСКОТО

Александър Ничев

1

Преди да разгледам най-общите положения, които Исак Паси формулира и защитава в своята книга за трагическото,¹ ще се спра на онази нейна глава, която носи наслов „Спорът на Аристотел с Платон“. Нека ми бъде позволено да започна с една тема, която сам аз разработвам в продължение на години. Ще обоснова желанието си с още едно обстоятелство: моите изследвания, макар и неназовани у Паси, са се отразили върху неговата книга, и за мене не е без значение как е станало това. Искам да уверя читателя, че не ще злоупотреба с търпението му и няма да посветя началната част от статията си изключително на лични авторски интереси. Защото, от друга страна, във въпросната глава се проявяват някои немаловажни черти, които характеризират изобщо книгата на Паси.

И тъй, моите работи върху естетическите възгледи на Платон и Аристотел не са посочени у Паси, който иначе широко и твърде широко цитира. Дори ако въпросът се свеждаше само до това, пропусъкът би бил съществен, защото се отнася до единственото у нас системно и почиващо върху редица нови данни тълкуване на проблемата за трагическия ефект. Не зная причините, по които Паси не посочва публикуваните от мене работи, и не ще правя предположения по този въпрос. Ще отбележа само следното:

Исак Паси не е незапознат с моите изследвания или поне с някои от тях. Той е разполагал с тях, докато е писал книгата си, и самата книга свидетелства за това. Влиянието им върху нея се изразява дори в една очевидна текстуална близост. Това се отнася например до някои преводи на антични текстове, които се намират у мене. Паси взема тези преводи почти в онзи вид, в който ги давам аз. След това в бележки под линия авторът отправя читателя не към моите работи, а към руски преводи на Платон и Аристотел.

Ще приведа само един случай, който свидетелства, че съвпадението на текстове не е случайно. Така, Паси цитира превода на дефиницията на трагедията от гл. 6 на „Поетиката“ и в бележка под линия уверява, че е превеждал от руския превод на В. Г. Апелрот (срв. Аристотел, Об изкустве поэзии, М., 1957). Но това не е вярно, и то се доказва по най-безспорен начин. Заключение: частта на споменатия руски превод говори не за чувства, както пише Паси, а за афекти, срв.: „подражание. . . , совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов“ (стр. 56). Освен това Апелрот схваща

¹ Исак Паси, Трагичното, Наука и изкуство, С., 1963, 270 стр.

генитива τῶν τοιοῦτων παθημάτων не като subiectivus, а като obiectivus, поради което както се вижда от приведеното място, преводът му говори не за очисти- ване от афекти, а за очистване на афекти. У Паси завършъкът на дефиниция- та не съпада с превода на Апелрот и гласи: „подражание. . . , което с дейст- вие, а не с разказ, чрез състрадание и страх извършва очистване от подобни чувства“ (стр. 238). Следователно той повтаря не само смислово, но и текстUAL- ния мой превод: „което (подражание) с действие, а не с разказ, чрез състра- дание и страх извършва очистване от подобни чувства“ (срв. „Връзката между Държавата на Платон и Поетиката на Аристотел по въпросите за „подража- телната“ поезия и катарзиса“, ГСУ ФФ, т. XLVII, 1950/1—1951/2, стр. 26—27).

Това не е единственият случай, който може да се посочи, за да проличи, че макар и да не споменава работите ми, Паси ги има предвид и ги използва. Но за да направя по-осезаема връзката между тях и неговата книга, ще из- лажа накратко моето тълкуване на Аристотеловия катарзис.

Аристотел определя състраданието и страха (ἐλεος и φόβος) като бо- лезнени чувства (ἁλῆται). Това означава, че крайна цел на трагедията не е да създава и поддържа такива чувства. При тази уговорка е съвсем естест- вено да се дири освобождаване, „очистване“ (катарзис) от тях. Но Аристотел казва и друго: че човек изпитва състрадание само към невинно страдащ ге- рой. И трето: че един образец трагически герой трябва да има една вина, една „голяма грешка“.

Как да се съгласува всичко това, в което като че ли има противоречие?

Разсъждавам така: Състраданието (ἐλεος) се поражда тогава, когато зрителят възприема герой като Един (от „Един цар“) или Креон (от „Антигона“). Да вземем Креон. Той се проявява като грижовен и справедлив управник, който дава всекиму заслуженото. Хорът е на негова страна и покорно чака разпоредбите му. Естествено, за Креон тиванските старци пазят своето съ- страдание, защото смятат героя за справедлив и невинен: той е зачел с погреб- ение защитника на Тива и е хвърлил на поругание трупа на нейния обса- дител. Хорът дори не подозира, че Креон е постъпил несправедливо, че е по- газил „неписаните вечни божии правила“. Тази истина постепенно си пробива път към съзнанието на Хора, за да възтържествува в сцената с Тирезий. Нами- раме се пред обрат: първоначално Хорът безрезервно одобрява решенията на Креон:

Креоне, тъй решаваш за приятеля
и за врага на нашето отечество.
Закони можеш да прилагаш всякакви —
за мъртвите, тъй както и за живите.

После, в сцената между Креон и Хемон, той, разколебан, одобрява речите и на двамата, които говорят противоположни неща. Най-сетне, когато Креоно- вата вина се разкрива напълно, Хорът извиква:

О, колко късно ти намери правдата!

Следователно Хорът (а с него и зрителят) минава от една оценка за трагиче- ския герой към друга, противоположна. Невинният Креон се оказва виновен. При тази констатация състраданието (ἐλεος) се оказва неуместно; както. казах, според Аристотел това чувство се проявява само към невинен герой. Зрителят се освобождава, „очиства“ се от неуместното състрадание, тъй като е установил неподозираната първоначално „голяма грешка“ на героя. Но като заживява със съзнание за вината му, той не се настроива враждебно към него, комуто доскоро е състрадавал. Сега го вълнува друго чувство, близко до състраданието, и все пак различно от него: това е човешкото съчувствие

(*ἡθάρσιον*), което, както казва Аристотел, човекът изпитва при страдание на всяко човешко същество, дори когато то страда напълно заслужено.

Същото важи и за трагическия страх (*φόβος*). Той иде от представата за един божествен произвол, свързан с първоначалното убеждение на зрителя, че героят е невинен. Когато обаче виновността на героя стане явна, не остава никакво съмнение в правотата и справедливостта на наказващите богове. Зрителят се „очиства“ от страха.

Както е ясно от трагедийния материал на древните поети, зрителят трябва да преодолее една неправилна представа за невинност на героя, която обуславя появата на неуместните чувства състрадание и страх. Но тази мисъл се съдържа и у самия Аристотел, който свързва появата на състраданието и страха с „погрешното мнение“ (*δόξα*) на зрителя.

Това е най-общото, което може да се каже по въпроса, а естеството на статията не позволява да привеждам никакъв доказателствен материал.¹

Както е явно дори от най-бегъл поглед върху „Поетиката“, дефиницията на Аристотел засяга не всяка трагедия, а само онази, която философът означава като „най-хубава“, като образцова. И в това няма нищо чудно, защото атическата драматургия е предлагала на философа противоположни видове трагедия: както трагична, чийто завършек е катастрофа, така и нетрагична, която представлява „прехода от нещастие към щастие“.

Ето защо аз оценявам като безусловно правилна мисълта на Н. Ф. Дератани, че „Не бива... да отнасяме това „очистване“ в разбирането на Аристотел към всяка трагедия във всички времена и народи“. „Трябва — продължава Дератани — да пристъпваме към изясняване на това понятие исторически, като излизаме от гръцкия живот и от особеността на гръцката трагедия, от която се е ползвал Аристотел“ (срв. П. С. Кохан, Гръцка литература, С., 1945, стр. 30—31).

Принципът на строга историчност е прокаран у мене последователно. Смятал съм за важно да стигна до неподправения смисъл на онова, което е искал да изрази Аристотел. Условие за това съм виждал и продължавам да виждам в ограничаването с трагедийния материал на древността, върху който е правил заключения философът. Въпросите са толкова сложни и заплетени, че привличането на материал от други епохи — само по себе си методологически неправилно — може да обуслови най-превратни изводи. Изследвачът не бива да напуска рамките на античността. В античността той трябва да навлезе само със своята научна методология и не бива да внася в нея естетически идеали и мироогледни начала, чужди на древния свят.

Това съвсем не означава, че възгледът на Аристотел върху ефекта на трагедията не може да се съпоставя с възгледи на мислители от други епохи. Но какво ще съпоставя онзи, който не си е изяснил Аристотеловото понятие за катарзиса? Нека първо разберем какво иска да ни каже Аристотел. Ясно-тата по този въпрос е най-главна предпоставка за уместни и правдиви по-широки сравнения. Едва когато бъдем наясно по него, ще знаем какво с какво сравняваме, иначе бихме постъпили прибързано и погрешно.

¹ Доказателства читателят ще намери в следните мои работи: Атическата трагедия в нормите на Аристотел, ГСУ ИФФ, т. XLV, 4, 1948/9; Връзката между Държавата на Платон и Поетиката на Аристотел по въпросите за „подражателната“ поезия и катарзиса, ГСУ ФФ, т. XLVII, 1950/1—1951/2; Съчетанието *Παρά την δόξαν* в Поетиката на Аристотел, ГСУ ФФ, т. LI, 4, 1955; Gorgias über die Tragödie, ГСУ ФФ, т. LII, 2, 1956/7; La faute tragique dans l'Édipe roi de Sophocle, ГСУ ФФ, т. LV, 2, 1961; Wie ist die tragische Katharsis zu deuten? Proklos über die Katharsis, Acta antiqua Philippopolitana, Studia historica et philologica, С., 1963, стр. 215—228; Plato und Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Helikon, IV, 1964 №№ 1—4, 229—252. Оценка за моето тълкуване на катарзиса вж. у R. Weil, Revue des Etudes grecques, t. LXX, 1957, 543.

Нека сега се върнем към книгата на Паси.

След като изказва мисълта, че „трагедията събужда състрадание“, нейният автор продължава: „Можем ли днес да предполагаме, че трагедията прави всичко това, само за да може миг по-късно да ни освободи от него, за да ни очисти от състраданието? Всеки би се запитал защо е необходимо това. Привържениците на догматично разбиране катарзис и тук имат готов отговор. Горе-долу той гласи така: зрителят състрадава на героя, докато мисли, че той страда незаслужено, но в хода на действието зрителят разбира, че страданието на героя не е незаслужено, и тогава именно той се „очиства“ от чувството на състрадание. Не искам да влизам в спор: това или друго нещо е имал предвид Аристотел, когато е говорил за очистване от състраданието. Да предположим, че той е имал предвид това. По-важен е другият въпрос, такова ли е изобщо истинското въздействие на трагедията, и по-специално върху съвременния зритель?“ (стр. 240).

Читателят вече е забелязал, че тук Паси перифразира и оспорва моето тълкуване на трагическото очистване и че като говори за „привържениците на догматично разбиране катарзис“, има предвид само одного, и този един съм аз. За мене е непонятен смисълът на тази анонимност в съчинение, което така охотно се позовава на автори и творби. Очевидно, това не е станало без доза лекомислие, защото въз основа на какви факти се доказва, че в моята интерпретация има догматизъм? Паси, който с голям ентузиазъм (и — нека добавя — не винаги с приличен тон и речник) спори и оспорва чужди възгледи, трябваше да посвети няколко конкретни реда на този немаловажен въпрос.

Паси е смутен от това, че зрителят, който изпитва състрадание, трябва да се освободи от него. „Всеки би се запитал, защо е необходимо това?“ — казва той. Аз, напротив, мисля, че онзи, комуто е известно как Аристотел дефинира състраданието (*ἔλεος*), не би задал подобен въпрос. Но всеки, който задава такъв въпрос, би трябвало, за да бъде последователен, да се запита така защо Креон е показан първоначално като мъдър и справедлив управник, а после — като светотатец, който погавза справедливостта. И още — дали е художествено целесъобразно още в самото начало на трагедията поетът да посочва на своя зритель: Този герой е положителен, онзи — отрицателен; тоя заслужава състрадание, онзи — не.¹

Току-що казаното изтъква значението на една важна предпоставка за успеха на изследователската работа: изследвачът непосредствено да общува с автора, когото тълкува, да владее с достатъчна степен неговия език. Но тази предпоставка липсва у Паси и той възприема несъобразен с тази липса тон, когато казва: „Не искам да влизам в спор: това или друго нещо е имал предвид Аристотел, когато е говорил за очистване от състраданието“. И казаното дотук обаче, и това, което предстои да бъде казано, и онова, което може да се каже, но по понятни причини ще бъде пропуснато, убеждават, че въпросът се свежда не до нежелание, а до невъзможност. „Да предположим, — продължава Паси, — че той (Аристотел) е имал предвид това“ (т. е. това, което твърдя аз, А. Н.). „По-важен — казва той — е другият въпрос, такова ли е изобщо истинското въздействие на трагедията и по-специално върху съвремен-

¹ По този въпрос срв. Л. Н. Столович, Эстетическое в действительности и в искусстве, М., 1959, стр. 231: „Эстетическая определенность художественного образа не означает, что он раз и навсегда должен быть положительным или отрицательным. Жизненное явление или человеческая личность могут изменить свою сущность, приобрести новое общественно-историческое содержание, тем самым изменится и их эстетическое свойство. В искусстве эстетическое значение образа также может измениться, но это ни в коем случае не противоречит его определенности на каждом этапе развития. Важно только, чтобы изменение того или иного образа было жизненно и художественно мотивировано“.

ния зрител?“ Смятам за непозволителен ход с фразата „Да предположим, че той е имал предвид това“. В случая не е важно какво Паси скланя да ми отстъпи: важно е дали той може обосновано да отхвърли даденото от мене тълкуване на проблемата. Но Паси изведнъж решава, че „По-важен е другият въпрос...“ Така, оставил нерешен единия въпрос, той го обявява за не толкова важен, за да мине към друг, „по-важен“.

Този друг въпрос гласи: „такова ли е изобщо истинското въздействие на трагедията и по-специално върху съвременния зрител?“ С други думи въпросът би гласял: правилен ли е възгледът на Аристотел за очистиращото въздействие на трагедията, няма ли противоречие между този възглед и нейното действително въздействие. Но този нов въпрос предполага решение на първия. Защото не можем да съдим дали възгледът на Аристотел е правилен, преди да знаем в какво се състои той. Що се отнася пък до въпроса за въздействието на трагедията „по-специално върху съвременния зрител“, бих казал следното:

1) Отговорът на този въпрос нито доказва, нито опровергава възгледа на Аристотел. Ако нашият съвременник възприема античната драма различно от древния зрител, това не означава, че нашата реакция обезсилва твърденията на Аристотел.

2) Аристотел не е могъл да борави с друг художествен материал, освен с трагедиите, които са били стигнали до него, той разглежда именно тяхната идейност, емоционалност, строеж и въздействие. Затова неправомерно и антиисторично Паси иска теорията на Аристотел да се докаже чрез въздействието на „Ромео и Жулиета“. Като мисли за въздействието на трагедията, Аристотел има предвид не нашия, а своя съвременник. Затова и Паси неправомерно и антиисторично обявява за критерий на Аристотеловата правдивост реакцията на днешния зрител.¹

И тъй, Паси анонимно оспорва моите възгледи, и първият негов пример срещу мене е тъкмо „Ромео и Жулиета“. Но аз никъде не говоря за „Ромео и Жулиета“, защото, нека кажа с преувеличение, докато мисля за античната трагедия и нормите на Аристотел, за мене не съществува Шекспир, не съществува западноевропейска драматургия. „Как тогава да приемем — пита Паси, — че в хода на действието зрителят се убеждава, че Ромео и Жулиета трябва да загинат напълно заслужено и че предварителното състрадание към тях е по-чивало върху една измамна привидност?“ (стр. 241). Тези редове показват колко важно е да четем и разбираме това, което ни говорят, за да проумеем, че аргументът „Ромео и Жулиета“ е методологически неуместен. Що се отнася пък до образа на Антигона, който Паси дава за пример малко по-нататък, той е осветлен в моите работи по съвсем недвусмислен начин: не Антигона, а Креон е героят, в чиято неподозирана виновност зрителят се убеждава, за да се убеди и в поставяната първоначално под съмнение невинност на Антигона. Поради това Креон претърпява катастрофа като носител на трагическа вина, докато Антигона загива невинна, като поборница на едно свещено дело.

Относно очистиването от страха Паси прави следните разсъждения: „Гледницата за очистиването от страха се намира във функционална връзка с религиозно-митологическото съзнание на неговия автор (т. е. на Аристотел, А. Н.), а това съвсем не значи, че така именно е бил трагичният ефект за зрителите на атинския театър. Реалният ефект на реалното художествено произведение е едно нещо, а конструкциите на философа — друго... Трудно

¹ Но и тя единна ли е за всички съвременни зрители? Ще приведа един любопитен факт: според М. К. Flickinger, *The 'Aparita' of Sophocles' Antigone*, Iowa City, 1936, стр. 41, 42, съществуват шест съвременни гледни точки по въпроса за трагическата вина на Софокловата Антигона. Като се притури възгледът, който защитава авторката на тази книга, те стават седем.

е да се допусне, че когато е гледал трагедиите, гръцкият зрител е разсъждавал за ролята на боговете, вместо да съпреживява жизнената участ на героите“ (стр. 245).

Тук Паси мълчаливо приема „догматичното“ тълкуване на катарзиса, дадено от мене: сега той не прави възражение срещу интерпретацията, но се обявява срещу Аристотел, който създавал „конструкции“. Подобни непоследователности не са рядкост у Паси, и по-нататък аз ще имам случай да се спра поне на някои от тях. Що се отнася до най-прекия смисъл на този пасаж, ще отбележа, че негова централна част е изречението: „Трудно е да се допусне, че когато е гледал трагедиите, гръцкият зрител е разсъждавал за ролята на боговете, вместо да съпреживява жизнената участ на героите“. Анализът на това възражение показва, че Паси фактически уеднаквява чувството на трагически страх с най-простите психически преживявания, които будят усещанията, докато — няма защо да се доказва една елементарна истина — чувствата, които буди трагедията, са сложни и многостранни, че напрегнатостта, предизвикана от тях, повишава активността на съзнанието, на разсъдъчната способност и на физическите сили на индивида. Точно такъв е случаят със зрителя на едно трагично представление. Той не изпитва само голи чувства, чувствата му са мотивирани от цялостното му светоотношение. В едни случаи те се намират в унисон със светоотношението му, в други — отричат или коригират известни негови страни. Паси обаче противопоставя възможността зрителят да разсъждава върху ролята на боговете с възможността да „съпреживява“ участта на героите. Ако ролята на боговете няма никакво отношение към участта на героя, твърдението на Паси би било разбираемо. Но в случая, когато участта на героя е резултат на божествено вмешателство, „съпреживяващият“ зрител не може да се абстрахира от ролята на боговете. Изобщо, интересно е как авторът си представя „съпреживяването“ като абсолютно чувство, в което не участвуват никакви мисловни подбуди.

В това явно несъстоятелно възражение съм склонен да видя ход на един спорещ автор, който на всяка цена трябва да постави под съмнение логичността на оспорваната теза. Моето предположение се потвърждава от факта, че на други места в книгата си Паси говори противоположни неща. Ето едно от тях: „Широко е разпространено гледището, че изкуството действа пряко на чувствата и само косвено, чрез чувствата, на разума. Изкуството действа едновременно и синтетично върху цялостната човешка личност. Буди разума, активизира чувствата, влияе на волята“ (стр. 237). Ето друго: „Изкуството, действителното, великото изкуство, активизира чувствата, а не ги приспива, изостря разума, а не го притъпява“ (стр. 237). Най-сетне: „Колкото и важна роля в осъществяването на трагичния ефект да има човешката емоционалност, все пак тя не е единствената му компонента. Състраданието прераства в негодувание, и негодуванието — в състрадание. И тук идва разумът, който ни помага да разберем, че „иначе не може и да бъде““ (стр. 255—266). Читателят се уверява, че противоречието между първия пасаж и току-що приведените три е съвсем очевиден факт.

Като не е в състояние да реши въпроса за същността на катарзиса, Паси го ликвидира по много прост начин: той обявява катарзиса, трагическото очищение, за фикция на Аристотел. „И така, — казва той, — трагедията безспорно не очистиwa съвременния зрител от състраданието, няма сигурни данни, че тя е правила това и с древния зрител“ (стр. 241). И все пак Аристотел говори за очищение. Паси не иска да знае това, но проблемите не престават да съществуват, когато някой затвори очите си пред тях.

Паси няма непосредствен контакт с Аристотел. Онова, което той говори за него, почива на чужди изследвания, които при това той не винаги добре асимилира. Той не познава Аристотел извън преводите, докато работата на изследвача е немислима без изворите. А Паси не само не работи с оригиналите, но и не е в състояние да контролира използваните преводи. На това се дължи например абсурдът, че — както казва Паси, цитирайки Аристотел, — героят „изпада в нещастие не поради своята негодност или порочност, но вследствие на някаква грешка“ (стр. 190). Този израз всъщност утвърждава наличието на негодност и порочност у героя. Оригинален не съдържа никакво определение на *κακία* и *μοχθηρία*, поради което преводът на Паси би имал следния значително по-различен по смисъл вид: героят „изпада в нещастие не поради престъпност и безнравственост, а поради някаква грешка“.¹

И още нещо, свързано с метода на Паси. Волното отнасяне с текстовете — и на древни, и на нови автори — и липсата на прецизност са още една предпоставка за преинавяване на Аристотел. Тълкувайки Аристотел, Паси в същност излага собствени мисли, които нямат нищо общо с древния философ. „Състраданието — казва той — може да бъде пряко — към участта на загиващия прекрасен човек. То може да бъде и косвено — към обезобразения от условията и страстите възможен прекрасен герой. . .“ (стр. 240). Аристотел не говори за прекрасен човек: той говори за герой, подобен на зрителя, добър, но все пак допускащ грешка. Тезата за „възможния прекрасен герой“ не принадлежи на Аристотел, тя е на Паси. Тя е основна негова теза, на която ще се спра по-нататък. После, Аристотел говори не за зло, престъпление и нравствена деградация, а за голяма грешка — само преди миг се изясни, че той отрича злото (*κακία*) и престъпността (*μοχθηρία*) като типични за един образцов трагически герой! „Силата на трагедията“, казва Паси, „е в това, че събужда такава чувство или по-точно чувство-размисъл, че невинното страдание или нелепата деградация на героя се превръща у възприемателя в идея-страст“ и пр. (стр. 240). Тезата за „невинното страдание или за „нелепата“ деградация“ на героя също не принадлежи на Аристотел. Какъв възглед за нелепа, т. е. противна на здравия разум, безсмислена, нелогична деградация може да се припише на Аристотел, който смята, че недоразуменията, наистина нелепи събития (като това със статуята на Мидор) трябва да бъдат осмисляни като напълно логични? Какъв възглед за невинно страдание се търси у него, който така ясно говори за „голяма грешка“ на героя?

2

Паси си поставя за цел да разгледа трагическото „философски, а не литературоведчески“. Въпросите, които предполага такава постановка, според него са: „какво явление е трагичното, какви са общите принципи на трагичното изкуство в техния чист и абстрактен вид, каква е реакцията на човека при

¹ Паси се отнася с пълно доверие към преводите, които използва. Него не го смущава например редакционната бележка към руския превод на Есхилевите трагедии, която гласи: „Выпускная труд А. И. Пиотровского, редакция отдает себе полный отчет в его значительных дефектах“ (срв. Эсхил, Трагедии, Перевод, статьи и комментарии А. И. Пиотровского, М. — Л., 1937, стр. VII). По този превод той цитира думите на Етеокъл от „Седемте срещу Тива“:

На него иду

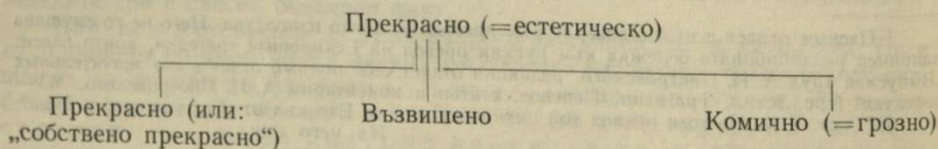
Я сам. И что же может быть прекраснее?

(Ст. 659—660)

Всъщност оригинален говори не за „прекрасно“, а за „уместно“. Лесно е да си представи човек да къде може да се стигне, ако се подхване фалшивата теза за „прекрасното“ в приведената реплика на Етеокъл.

трагичното зрелище“ (стр. 3). Но при така поставената задача не е трудно да се разбере, че „чистият и абстрактен вид“ не ще доведе до нищо друго, освен до най-банални общи неща. Защото в случая логическото е органически свързано с историческото, и последното е не само предпоставка, но и собствена материя на логическото. „Чистият и абстрактен вид“ би означавал обезличаване на исторически конкретния човек като творец и консуматор на трагическо изкуство и като създател на естетически норми. Исторически конкретният човек се заменя от човека „изобщо“, който е една фикция. Ето защо не случайно е според мене разширяването на първоначалната задача на книгата: очевидно авторът сам се убеждава, че да се постигне „чистият и абстрактен вид“ на проблемата, особено в някои нейни пунктове, е направо невъзможно. Самият материал се е оказал по-силен от него и му е наложил и един исторически аспект. В това развитие на първоначалното схващане за характера и обема на темата аз виждам нещо безусловно нужно. Искам да добавя обаче, че този факт не е в състояние да издигне историзма в книгата на Паси до една задоволителна степен. Защото не изключителен случай, а редовна практика на автора е да привлича художествен материал от различни епохи, за да обосновава гледища, които нямат нищо общо с тях. Последното, впрочем, достатъчно пролича при засегнатия вече въпрос за трагическия катарзис и за реакцията на античния зритель, която, обусловена от толкова обстоятелства, твърде много се различава от реакцията на нашия съвременник. Аз не забравям, че Паси нееднократно говори за историческа обусловеност на художествените творби и на естетическите норми, но обръщам внимание на факта, че общите възгледи за историчността не получават никакво практическо приложение при оценката на конкретни случаи от естетиката на трагическото.

В една начална част на книгата си Паси разглежда отношението на прекрасното и естетичното към възвишеното, трагическото и комическото (стр. 12—15), за да формулира следната дефиниция: „Естетичното е както собствено прекрасното, така и онова, което се проявява като момент (грациозно, миловидно, трогателно) или разновидност (възвишено) или трансформация (комично) на прекрасното“. И по-нататък „Естетичното е синоним на прекрасното, разбирано в най-широкия смисъл — дори до неговото негативно превъплъщение в комичното“ (стр. 14). Паси отъждествява понятията „естетично“ и „прекрасно“, във всяко от тях вижда синоним, който напълно изразява другото. Впрочем, той смята за „полезна“, „идеята, която разглежда прекрасното като централна естетическа категория, а останалите категории — като моменти, разновидности или трансформация на прекрасното“ (стр. 14). Следователно авторът употребява термина „прекрасно“ с двояк смисъл: от една страна, за да означаи род (=естетическо), и от друга — вид (=„собствено прекрасно“). Изобразено графически, съотношението на тези термини ще получи следния вид:



Ако Паси не приема термина „естетическо“ като означение на „съзнателното художествено творчество“, виждайки в него „неудобства“ (стр. 14), родовият термин „прекрасно“ (=естетическо), който той предлага, крие други, не по-

мали, ако не по-големи, неудобства. Преди всичко многозначността, с която го застъпва авторът, води до най-реално обръкване на основни понятия. Защото понятието „прекрасно“ е семантически толкова ярко, че в него дори с голямо насилие не може да се вложи идеята за комичното и грозното в действителността.

Отъждествяването на естетичното с прекрасното (или на естетичното в действителността с естетичното в изкуството) говори само против себе си. В живота реално съществува и красиво, и грозно, докато в изкуството както красивото, така и грозното е прекрасно. Нека си спомним тезата на Аристотел, който казва, че ние с удоволствие гледаме изображения на отвратителни животни и трупове.

Не знай от какво се налага терминът „естетическо“ да се замени с термина „прекрасно“, още повече че и сам Паси го употребява и употребата му не е свързана с никакво неудобство. Не разбирам защо е нужно в основния естетически термин да се влага съдържание, което фалшифицира действителността, като я назовава безусловно прекрасна въпреки грозното в нея. В това терминологическо новаторство съм склонен да съзря една тенденция, за която загатнах в първата част на тая статия. Там вече бе посочено, че Паси говори за състрадание не само „към участта на загиващия прекрасен човек“, но и „към обезобразения от условията и страстите възможен прекрасен човек“ (стр. 240). В същия смисъл, но с по-голяма яснота говори следното място: „Гибелта на нравствено прекрасното може да бъде двойка: или заедно с физическото съществуване на човека, или самостоятелно, във формата на нравствена деградация. Но и в двата случая духовно прекрасното трябва да съществува най-малкото като възможност“ (стр. 62). Какво значи „прекрасно във възможност“? Нека чуем автора: „Тя (активността на характера) може да бъде насочена към добро или към зло, но като активност трябва да се разглежда откъм нейното чисто човешко предимство. Не случайно казват: гений на злото. И подразбират онези качества — ум, съобразителност, находчивост, изобретателност, емоционалност и колко още, с които се преследват и престъпните цели. Даже когато са насочени към предмет, който морално ни отблъсква, тези качества ни привличат етически и ни действуват естетически като човешки достойнства, които обективно, макар и във възможност абстрактно могат да се насочат към нравственото“ (стр. 62). Това е едно основно положение у Паси, и то може да се илюстрира с не малко примери. Разтъкванни, те всички показват, че според автора прекрасното побира в себе си и грозното във всички негови разновидности (комично, неморално, престъпно). При това, както вече загатнах, става дума не само за естетизираната в художествени творби грозота, а и за грозното в действителността. Като противоположно на прекрасното то трябва да се обяви за „прекрасно във възможност“.

На какво може да се дължи подобна теза, която противоречи на всеки здрав смисъл? Струва ми се, на едно недопустимо смесване на изображението на грозното с моралния ефект на това изображение върху потребителя. Естетично, нормалният творец представя грозното не от любов към него, а с цел да предизвика една очаквана оценка и реакция. Но морализаторската цел на автора е едно нещо, а съвсем друго е житейското грозно, което се изобразява. Грозното не става негрозно поради благородния замисъл на художника. Ако пък Паси се води от схващане за антиномичност на понятието „прекрасно“, виждайки го едновременно и като прекрасно, и като грозно, това не може да доведе до никакъв положителен резултат в практиката на художествения творец. Художникът не борави с антиномии, логика на неговото творческо всекидневие е формалната логика, според която **А** е само **А**, и грозното — само грозно.

И тъй, според мене главният мотив на терминологичното новаторство на Паси не са така наречените „неудобства“ (стр. 14). Мисля, че основна цел на автора е да даде живот на тезата за „възможно прекрасното“, която, като игнорира грозното, става предпоставка за най-невероятни заключения. Ето едно такова заключение: „При трагичния конфликт прекрасният човек гине, страда или деградира (превръща се в безобразен), и то така, че всичките ни симпатии остават на негова страна — в това се изразява и неговото безсмъртие“ (стр. 137). Ето къде на практика грозното (безобразното) се разглежда като трансформация на прекрасното, ето къде е призвана да играе своята роля новата терминология. Но защитникът на фактическата идентичност на прекрасното и грозното би трябвало да помисли, че ако някой се проявява безобразно (в живота или на сцената), това е за сметка и във вреда на човешки същества. А като помним това, което, впрочем, нито за миг не забравяме, до невъзможност трудно е да си представим как могат да останат на негова страна „всичките ни симпатии“, как можем да се абстрахираме от участието на неговите жертви. Мисля, няма защо да се доказва, че подобен възглед е изкуствено построение, което няма нищо общо нито с житейските отношения, нито с изображенията на едно що-годе сериозно изкуство.

Непосредствено свързан с всичко това е възгледът на Паси, че „Трагедията е незаслужено страдание, което индивидът понася“ (стр. 193). Тази мисъл може да бъде вярна, но може да бъде и невярна. Да се възразява по принцип срещу нея значи да се пренебрегва една категория художествени творби, където тя е основно начало. Но тя не може да се отнесе към друга категория драматическо творчество. Да се приеме безусловно възгледът за незаслужените страдания би значило да се игнорират случаите, до които се отнасят разсъжденията на Аристотел относно трагическата вина. Безусловното приемане на тезата за трагическата вина е толкова погрешно, колкото и безусловното ѝ отхвърляне. Погрешността у Паси се дължи на прекомерно „философската“ и „логическа“ постановка на въпроса и във фактическото изключване на историческото. Погрешността не престава да бъде факт дори когато авторът се позовава на „марксизма“, „чието отношение към теорията за трагичната вина“, казва той, било „отдавна известно“ (стр. 196). Според мене въпросът има две страни: 1) не съществува никакво „отдавна“ известно отношение на марксизма към проблемата за трагическата вина; 2) дори ако такова отношение съществуваше, то не би могло да означава край на всички по-нататъшни разсъждения по този въпрос.

Както видяхме, Паси просто зачерква тезата на Аристотел за катарзиса. Сега той зачерква и неговия възглед за трагическата вина. „Трябва смело да отхвърлим Аристотеловата теория за трагичната вина и трагичния характер въпреки целия авторитет на създателя ѝ, — казва авторът, — ако искаме да разберем многобройните и многообразни случаи на трагично в живота и особено в изкуството“ (стр. 189). И това не е случайно: Паси отхвърля Аристотел, защото възгледът за трагичната вина противоречи на тезата за „възможно прекрасния“ герой, а според нея отрицателният герой е добър и прекрасен, само че... във възможност.

Но тезата на Паси за „възможно прекрасния“ герой се намира в противоречие не само с убеждението на зрителя, за когото героят е виновен. Тя е и вътрешно противоречива, защото, оказва се, един герой (Ричард III) може да бъде „трагичен престъпник“, а друг (Яго) — „просто престъпник“ (стр. 64). Според самия Паси условие, за да бъде налице трагически характер, дори когато той е деградиран тип, са неговите умствени способности, воля, енергия и пр., които се впрягат в една престъпна кауза. Но мигар Яго не показва такава способност на „гений на злото“? Мигар трагичният резултат на „Отело“

не потвърждава високото качество на неговата злодейска гениалност? Впрочем, на този въпрос отговаря сам Паси, като отбелязва, че „Яго притежава много от качествата на Ричард III“ (стр. 64). И ето че по съвсем неясни причини Яго трябва да стои по-ниско от другия злодеец, да бъде „просто престъпник“, докато онзи е „трагичен престъпник“. Но въпросът не се изчерпва само с това, защото при всяко друго Ричард III е „възможно прекрасен“, а на Яго, пак по неизвестни причини, се отрича това право; към първия, според Паси, зрителят трябва да изпитва състрадание, а към втория — не. За да се видят мащабите на недомислието, което ни се предлага, нека си припомним, че според Паси „всичките ни симпатии“ остават на страната на подобни деградирани, но „възможно прекрасни“ типове. Всичко това противоречи на замисъла на поета, изразен както чрез общия ход на драматическото действие, така и чрез съвсем недвусмислени преценки за героя. Ричард III бива прокълнат дори от собствената си майка, но за нашия автор това, изглежда, няма голямо значение: по-важно от всичко е собственото построение, което трябва да се защити дори когато всички факти говорят против него.

Паси е защитник на тезата за оптимистичната трагедия. „Не е вярно, — казва той, без да посочва с кого спори, — че оптимизмът е особеност на новата, на социалистическата трагедия. Трагедията на Островски, Шилер, Шекспир, древните е също „оптимистична трагедия“ (стр. 151). Как се мотивира този възглед? „Както и почти цялото изкуство, трагичното е художествена форма на утвърждаване на живота. Но тъй като трагичното утвърждава живота не пряко, а косвено — чрез смъртта и страданието на героите, — жизнеутвърдителното му значение придобива особена сила и мощ, животът тържествува в смъртта, радостта — в страданието“ (стр. 150). По тези разсъждения ще забележа следното: Цялата работа се свежда до малката, но удобна дума „почти“, която избавя автора от задължението да бъде точен. Вярно е, трагедията, по правило, утвърждава прекрасното по обратен път, и в това е право може да се съзре нейният оптимизъм. Но, от друга страна, съвсем очевидно е, че цяла редица трагедии не могат да се причислят към категорията на оптимистичната трагедия. Има трагедии действително песимистични. Техният песимизъм се корени в една постулирана от твореца ограниченост на човешките възможности, надценяването на които води до катастрофа. Освен това катастрофата може да бъде резултат на трагично стечение на обстоятелствата, и тогава нейният песимизъм се изразява в идеята за суетността на човешките усилия. В страданията на герои като Едип и Йокаста („Едип цар“), като Деянира и Херакъл („Трахинянките“) аз не виждам нищо оптимистично. Участиа на героите е илюстрация на идеята за трагична безизходност. Но подобни творби предполагат не само античната трагическа драматургия. Какъв оптимизъм ни внушава, например, Волтеровата трагедия „Заира“?

Как стои въпросът за прекрасното в природата? „Предметът — казва Паси — трябва да има обективната способност да се асоциира с човека и човешкото, за да се възприеме като прекрасен“ (стр. 47).

Това е видоизмененият и доведен до абсурд възглед на Н. Г. Чернишевски, коренът на който пък се намира у Хегел. Възгледът на Чернишевски се основава на дефиницията: „Прекрасное есть жизнь“, или „Прекрасно то същество, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает о жизни“ („Эстетические отношения искусства к действительности“ М., 1955, стр. 10). Чернишевски дава достатъчно примери, които изясняват как трябва да се разбира тази формулировка. . . „Красотою в царстве животных кажется человеку то, в чем выражается по человекообразным понятиям жизнь свежая, полная здоровья и сил“ (стр. 13).

От тези пасажии е съвсем ясно, че според Чернишевски подобие то на природния предмет с човека трябва да се търси в най-общите прояви и белези на физическа и духовна пълноценност, на нормалност и жизненост. Липсата на тия белези е критерий за наличие на „некрасивото“: „Некрасивым кажется все неуклюжее. . .“ (стр. 14).

И тъй, ще повторя, според Паси „Предметът трябва да има обективната способност да се асоциира с човека и човешкото, за да се възприеме като прекрасен“ (стр. 47). Авторът привежда примери, които трябва да пояснят тази формула. Така, изгревът напомнял за „великия процес на раждането“, залезът — за „последния блясък, който може да преживее всичко живо, преди да потъне в нощта“, прохладният ден — той бил като „човешката свежест и чистота“, а нощта — тя „мами със своята таинственост и безконечност“ (стр. 48). (Какво ли човешко качество вижда Паси в последния пример?).

Явно е, това са съвсем относителни неща, и казаното от Паси може да бъде и вярно, но и невярно, и повече невярно, отколкото вярно. Вероятно поради това авторът смята за нужно да направи следната добавка: „Разбира се, с дадено състояние на природата не се свързват задължително точно определени човешки състояния; хората могат да реагират различно на една и съща природна гледка, но тя все пак говори за нещо човешко“ (стр. 48). Да, човекът не свързва природните предмети задължително с точно определени човешки състояния и качества. С други думи, човекът може да свързва природата с човека, но може и да не я свързва, а от последното не следва, че тя престава да бъде естетична и да му въздействува. При това заслужава да се отбележи, че Паси има предвид не естетизираната чрез изкуството природа, а действителната природа; той има предвид въздействието ѝ не върху художника, а върху обикновения човек. Това прави твърденията му още по-неубедителни.

За да се види какво съществува в литературата по този въпрос и с какво я обогатява Паси, ще припомним следното: 1) Хегел (Vorlesungen über die Aesthetik, 1. Bd., Stuttgart, 1937, стр. 186) говори за „природната красота като вътрешна одушевеност“ (Natuschönheit als innere Beseelung), която той съзира в жизнеността на животинските видове. Природните картини според Хегел създават известни „душевни настроения“ (Stimmungen des Gemüths), но философът не конкретизира това, оставяйки да се подразбират две неща: или че настроението може да не бъде свързано с образ, или че образите, с които се свързва то, могат да се движат от най-голяма елементарност и примитивност до най-висока художественост. 2) Чернишевски говори за най-общи човешки представи за живота, които човекът открива в природата. Без да изключва най-високия полет на мисълта при създаване на подобни представи, Чернишевски, подобно на Хегел, не конкретизира тези общи състояния, извикващи представата за един пълноценен физически и духовен живот. 3) Паси прави крачка напред: най-общите представи за жизненост и пълноценност, които свързват природните неща с човека, изглежда, не го задоволяват. Ако човекът открива в природата нещо, което му говори за човека, то — поне според

примерите на Паси — не е нито елементарно, нито общо, а винаги поетически и възвишено. Ще повторя, че според него такава — просто невероятна — е реакцията на обикновения човек, а не на художника, за когото е естествено да опоектизира природата.

„Доказателство за естетическата значимост на природата в посочения смисъл“, т. е. за това, че тя говори на човека за човешки качества, Паси вижда в метафоричното мислене (стр. 48). Няма съмнение, че метафората, както казва той, не е достойна само на изкуството, че тя е изобщо способност на човешкото мислене, но също така несъмнени са и други две неща: 1) че успоредно с метафорите човекът използва и преки, неутрални (номинативни) изрази, без това да означава, че той е естетически безчувствен; 2) че много метафори са изгубили първоначалната сила на образността си, банализирали са се и са избледнели, та не се различават от своите неутрални синоними. Ако казваме „спокоен ден“ (пример на Паси), това не е доказателство нито за „естетическа значимост“ на природата, нито за обратното: тази метафора е толкова обикновена, че може да се разглежда като емоционално неутрален израз. Но, от друга страна, както казах, емоционално неутралният израз съвсем не е лишен от способност да изразява естетическо отношение.

След всичко това Паси заключава: „Близко до ума е, че човек, лишен от възможност (чувство) да разкрива смисъла, човешкия смисъл на природата, никога няма да разбере и нейната красота“ (стр. 49). Доказателство? Стихотворението-разговор на поета с неговия водач-селянин: за поета гората шушне, стене и въздиша, а за селянина тя „шумти“; за първия славеят излива любовната си мъка, за втория той просто „цвръка“ (стр. 49). Но не е ли близо до ума също така, че тук имаме художествено изображение, в което поетът с комическа цел е противоположил естетическата реакция на поета и тая на едно примитивно същество? При това не е ли очевидно преувеличението на противоположаните реакции? Защото нито поетът вижда във всичко и навред човешки състояния, нито селянинът е лишен от способност да реагира естетически. Ако не се приеме, че в случая има поетическо преувеличение, трябва да се направи невероятният извод, че Вазовият Младен не долавя абсолютно нищо от природната красота. Естетическо чувство има във всяко нормално човешко същество, а това не може да се отрече поради факта, че степента му у различни индивиди е различна.

Положително, Паси не смята сериозно, че Младен не разбира природната красота, но в случая аз не се интересувам какви неизразени в книгата възгледи могат да възбудят нейния автор. Аз търкувам това, което той е написал, а то е толкова категорично, че не съществува никаква възможност за двояко тълкуване. Младен е свързан с онова късче земя, над което полага всекидневен труд, и дори само на това основание трябва да му се признае способност да разбира природата. Като говоря това, аз използвам аргумент на Паси, който пише: „Когато работи над парчето земя, като обилно го роси с потта си, човек така свиква с него, така добре опознава всичките му гънки и пори, че започва да го третира като нещо близко и родно, като част от себе си. . .“ (стр. 44). Това обяснение съдържа нещо от истината, макар че то не е валидно като единствено обяснение на чувството на човека за природа.¹

Но ако приемем за вярно заключението на Паси, това ни задължава да се съгласим и с други невероятни неща. Преставя ли да бъде красиво едно природно явление, ако не може да се свърже с никакво човешко качество или по друг

¹ Ако това обяснение се приеме за вярно изобщо, а не само в конкретния случай, би трябвало да се заключи, че на всички нетрудови селски елементи (чорбаджии, кулаци, лихвари), както и на всички, които не се занимават със селскостопански труд, е чужда способността да реагират естетически на природата.

начин да се оприличи на човека? Или: ако не го оприличим в момента, ако уподобяването ни хрумне, да речем, след два часа, означава ли това, че цели два часа то е било неестетично, непрекрасно? Най-после, ако индивидът оприличи природния предмет с известно човешко състояние не веднага, а, да речем, с два часа закъснение, означава ли това, че цели два часа той не е разбирал красотата му? Това са невероятни неща, които оспорва първо нашата потребителска практика. Един пример: В къщи аз имам саксия с растение, поставена върху бежов гардероб. Растението спуска към пода гъст сноп тънки тъмнозелени стъбла, които закриват част от гардероба. Гледката е просто красива, и, за да ѝ се любувам, аз не използвам метафори, не уподобявам растението с човека, не търся в него човешки качества, действия и състояния. Непременно ли трябва да си представя, че виждам не растение, а буйни коси, разпилени върху голите рамене на някаква красавица, за да ми се признае, че разбирам от природна красота? Наистина, основание за подобно уподобяване дава и формата на растението, и светлият като човешка плът гардероб, но ако подобни случаи пораждаха метафори на всяка наша стъпка, не знаей дали това не би било незавидно състояние на психическа неуравновесеност.

Разсъжденията за човешките качества, които трябва да откриваме в природата, водят Паси до противоречие със собствени негови възгледи. „В животинското царство — казва той — човек оценява като красиви онези екземпляри, които поради своите биологически качества се асоциират с човешки черти, имащи за него важно значение“ (стр. 50). Тук като красиви Паси изрежда сърната, елена, тигъра, защото — казва — те са „гъвкави, подвижни, енергични“, а същевременно при тях „едни органи не са прекомерно развити по отношение на други, както например при жирафа (шията в сравнение с останалото тяло) или свинята (голямо туловище с малки и тънки крака)“ (стр. 50). „Грозни — продължава той — са много животни (влечуги и др.), защото със своята тромавост напомнят за несвободата, за приковаността към земята, по която или се влачат, или пък са принудени постоянно да чоплят“ (стр. 50).

Тези твърдения срещат на дефиницията на прекрасното, в която Паси включва, както читателят си спомня, не само „собствено прекрасното“, но и комичното като негово превъзвължение. Ако в комичното се проявяват различните степени на грозното и ако авторът желае да бъде в съгласие със себе си, грозното не би трябвало да се противопоставя на красивото, а да се разглежда като „възможно прекрасно“.

И тъй, да откриваме в природата човешки качества, не е невъзможно, това се случва, но далеч не редовно и по правило, а по-скоро като изключение. То не става редовно и по правило не само при обикновения любител на природните хубости, но и при художествения творец, у когото има съзнателен стремеж да търси и открива човекоподобното в природата. В приведените по-горе пасажии Паси изтъква друг критерий за природна красота: качествата на природните предмети да се асоциират с човешки черти, имащи важно значение за нас. Това е също възможно, но пак не по правило, а по-скоро като изключение. С какви черти, имащи важно значение за нас, свързваме катеричката, калинката, златната рибка? Критерият за „важното значение“, макар и реален, се отнася до ограничен брой природни предмети, докато е невалиден за едно множество. Най-сетне, Паси казва, че „за да бъде красиво“, животното „трябва да запазва своята самоопределеност, определеността на собственото си битие“ (стр. 51). Този нов критерий за хубаво и грозно е верен в една още по-ниска степен и следователно е още по-подчертано едностранчив. Да запазва чертите на собственото си битие е една предпоставка за животното да бъде красиво, но дали животните, които Паси нарича грозни, не запазват „определеността на собственото си битие?“ Ако се отговори с „не“, значи да се

отиде срещу фактите. Ако пък се отговори с „да“, ще трябва да се признае още, че този критерий за красиво и грозно е също нестабилен.

Последният цитиран пасаж продължава така: „Маймуната не просто напомня за човека, а като че ли го повтаря пародийно и човек я възприема като свое карикатурно копие“ (стр. 51). Ако това е така, на какво може да се дължи то? На това, че маймуната не запазва „определеността на собственото си битие“? Но тогава може да се запита с чие битие съществува маймуната, и не само маймуната, но и всяко живо същество.

Веднага след приведеното изречение иде извод: „Затова маймуната е интересна, но не и красива“ (стр. 51). Тук авторът като че ли не се решава да обяви маймуната направо за грозна.¹ Що се отнася пък до понятието „интересно“, то в случая не служи за нищо, защото не изяснява кому, с какво и в какъв смисъл е интересна маймуната. Естествено, за африканеца тя е интересна по един начин, за европейца — по друг. Но няма защо да се доказва, че дори понятията „африканец“ и „европеец“ са твърде общи: по не един и същи начин маймуната е интересна за възрастния и за детето, за ловеца и за безразличния към лова, за зоолога и за художника. После — ако маймуната е интересна, не са ли интересни и другите животни, които Паси определя като красиви? Ако интересността има отношение към красотата им, защо тя не участва в тяхната характеристика? Ако пък няма отношение нито към красотата, нито към грозотата, на какво основание присъства в „некрасивостта“ на маймуната?

Въпросът е много по-сложен. В него играят роля важни фактори с твърде много съставки. Такъв фактор е обективността на качествата, които определят природните предмети като красиви и грозни. И все пак не във всички случаи може да се говори категорично за красив или грозен природен предмет, защото съществува една безспорна и естествена разностепенност на качествата. Друг такъв фактор е личността на възприемателя, който, определен исторически, социално, професионално, полово и пр., има различни критерии за хубаво и грозно. При това не бива да се забравя, че дори възприематели, сродни в някое от посочените отношения, не реагират по един и същи начин на един и същи предмет. После, дори един и същи възприемател не реагира по един и същи начин на един и същи предмет в зависимост от възраст, образование, конкретно психическо състояние. Не бива накрай да се забравя и неговото положение спрямо предмета: красивият затворен в клетка звяр е ужасен, когато непосредствено заплашва.

Поради това и във възприемания природен обект и у възприемателя съществуват достатъчно предпоставки за поява на субективност в критериите за хубаво и грозно. Моментът на субективната оценка е много съществен, и тъкмо той е пренебрегнат у Паси. Пренебрегването му води до догматична квалификация на нещата като хубави или грозни дори в случаи, когато обективните качества на предмета не позволяват категоричност. Това пък е своеобразно предопределяне на вкуса, което, в края на краищата, има отношение към свободата на личността и към свободата на творческото изявяване.

Далеч съм от мисълта, че изчерпвам всички важни въпроси, на които се спира Исак Паси. Ограничих задачата си, разглеждайки само най-важните и сред тях. Разбира се, ако обстоятелствата наложат, не ще пожала време и усилия, за да посоча и други, не по-малко характерни неща от книгата.

¹ Да се говори за „маймуна“, която е „некрасива“, смятам за неправилно. Лично аз възприемам като грозен мандрила, но не и капуцина. Тогава — красив ли е капуцинът? Ето един от многобройните случаи когато квалификацията е въпрос на личното отношение на възприемателя.