

и многостранност като един действително нов образ в нашата белетристика.

И в тази част на романа могат да се забележат вече посочени слабости: прекалено навлизане в битови и други подробности, повтаряне на някои вече казани неща или описани моменти и състояния, тук-там известна недонизипаност на езика (например, когато говори за Пиронев, за да не го назовава винаги с името му, авторът понякога само на една страница няколко пъти го нарича „младият юрист“ — стр. 430). . . . От друга страна, многоплановостта в сюжетното развитие понякога води до разводняването му и до спадане на напрежението в разказа.

Основното достойнство на романа обаче властно се налага на вниманието на читателя — това е неговата правдивост, силата

на историческата истина, могъщото внушение на героите, създадени с голям художествен замах, с дълбоко познаване на хората и на събитията, с вникване в истинския смисъл на историята, в човешката същност и в героизма на една незабравима и преломна епоха. . . .

И затова не можем да не приемем думите на писателя, с които той най-точно характеризира своите любими герои: „Не исках хората да изглеждат по-важни, да са комунисти повече, отколкото бяха“. Това са думи на творец, който сам най-добре може да разбере художествената си задача и най-добре да я изпълни. . . . И мисля, че той именно така я е изпълнил. . . .

Георги М. Григоров

## Литературознание

### АКТУАЛНИЯТ ХЕГЕЛ

В германската идеалистическа естетология Хегел заема по време и по кръг проблеми средно място между Кант, Шилер, Шелинг, от една страна, и Шопенхауер, Хербарт, Шлайермахер, от друга. Хегел тръгва от становището на Кант и Золгер, за които естетическата дейност е не теоретична, а практическа (нещо практическо осъществено в своето съвършенство) така, че изкуството принадлежи не на теоретическата философия, а на практическата философска мисъл. Следвайки Шелинг и Золгер, Хегел не намира място за изкуството във „Феноменологията“ и „Философията на духа“, където са анализирани формите на теоретическото мислене. За Хегел изкуството не е представително за абстрактните съждения, то представлява конкретното понятие, форма на реализиране на свободата на духа — непосредствено, чувствено обективно познание.

Поради това артистичната фантазия (познание, наследено от Шилер и романтиците) не действа като пасивното, рецептивно въображение, а търси рационалното в действителното (обективното) и вътрешната истина на предмета. „Рационалното в предмета — пише Хегел — който артистът е избрал, не трябва единствено то да предизвика неговото съзнание: артистът трябва добре да е обмислил същественото и истината в цялото им протежение и дълбочина. . . .“

Хегел намира един обективен момент в артистичната дейност и с това пръв създава

предпоставките за един антропологичен възглед върху изкуството, като проправя пътя на Шлайермахер и за теориите за езика на Хумболд и на Шайнтал. Смело е да се отиде до такава крайност, но без Хегел в последна сметка не са възможни морфологическото изучаване на културите, дори съвременните изследвания в областта на мезолитичното и неолитично изкуство. Да си припомним, че в учението му за символичната форма тези ранни прояви на артистична дейност са предпоставени, макар да не са още познати. Та нали Хегел пръв схваща изкуството като иманентно на човешкия род и като средство на самознанието. Но истинското значение на Хегел в естетиката може да бъде установено само на фона на това, което го предшества и непосредствено следва.

Кантовият рационализъм не стига никога до схващансето на изкуството като история (процес) — изкуството е постоянна артистична практика, такава, каквато е практиката на съвременните му артисти. Гледната точка на Кант, да се изразим с един сусюрински термин в лингвистиката, е синхронната — изследване на творчеството така както то ни се представя.

Това определя основният интерес на Кант: отношението логика-естетика, отношението естетично-истина. Естетично върно е, че слънцето „потъва в морето“, макар обективно и логически да не е. Каква връзка съществува между двете истини? Логическото съждение, за да стане достъпно трябва да се облече в естетическа форма. Естетическото съвършенство поради нашата привързаност към чув-

\* По повод излизането на т. I от „Лекции по естетика“ на български.

стеното ни помага да разграничим мислите. Естетическото е средство за логическото — почти нещо инструментално. Така вкусът се явява аналог на интелекта. Логическото съвършенство обаче остава основа за всичко и естетическото е украшение на логическото. Кант схваща изкуството като чувствена и въображаема страна на съждениято.

Изкуството за Кант не е чиста красотата, отделна от съждението, а е красотата, която придружава, принадлежи на съждението. Като възниква около съждението изкуството съживява познательната дейност. За това чрез художествената форма трябва да се цели едно понятие „та предмета да бъде мислен посредством едно естетическо съждение, което е логически обусловено“.

Така Кант изключва от изкуството орнаментите и музикалната композиция без текст, които „не представляват нищо, никакъв предмет, който да може да бъде сведен до понятие, и следва да бъдат отнесени към свободната красота“.

На Кант му липсва понятието за фантазия. Той говори за репродуктивното и комбинативно въображение, но не познава творческото и създаващото фантазиране.

Всъщност Кант — както това вече е отбелязано от Кроче — познава естетическата дейност. Той я отгадава в чистата интуиция, в комплекса от априорни принципи на сетивността. Науката за тези форми той нарича „Трансцендентална естетика“. Но Кант свежда чистата интуиция до категориите на времето и пространството. Така той не успява да види, че чистата интуиция представлява собствено естетическата дейност в нейните най-рутинентарни изяви.

Разглеждането на изкуството като подчинено на рационалността бива преодоляно от кантианеца Шилер. За това преодоляване Шилер изхожда пак от Кант, но от „Критиката на способността за съждение“, където Кант открива пътя за преодоляването на антиномията.

Шилер преодолява механистическото виждане (според което естетическото е нещо прибавено към съждението), като открива и фантазията. Фантазията за Шилер е аналогична на играта. Касае се за една дейност, която е средна между сетивността и формалната дейност на интелекта. Във фантазията необходимостта се превръща в свобода, и духът е примирен с материалния свят. Изкуството (дейност на духа) преодолява природата чрез своето формотворчество „Духът изличава материята чрез формата“. Артистът доколкото възприема света чрез сетивата, е обединен с него, и доколкото той е в света и е самият свят, светът за него не съществува. Само в естетическата дейност той поставя света извън себе си и го съзрява. Така светът се възправя пред неговите очи, защото артистът е престанал да бъде тъждествен с него.

Казаното от Шилер за артиста се отнася въобще до отделянето на съзнанието от околния свят. Шилер дава впрочем първата модерна дефиниция на артиста, който вече не подражава на природата — античната и ренесансовата концепция — а я узнава. Дейността на артиста не е вече подражателна.

Шилер въвежда индетерминизма в естетиката. Така той създава ореол около изкуството, единствена област, за него и романтиците, на пълна свобода на духа. Всички други дейности на човека опират в една граница. Само естетическите състояния извеждат в безграничното.

Недълготъ на Шилер е, че той вижда естетическата дейност като самотна и не намира обща категория за нея. Определението му за изкуството не е реално, а идеално, обусловено от един опитатив: „обединението на сетивното и свободата в красивото не става фактически, а е само предпоставено (допустимо б. н.) — то подсказва на човека, че е възможно обединението на същите елементи у него, обединение, което не е, но трябва да бъде“.

Фантазията става главен предмет за изследване от посткантианците и романтиците. За Фихте фантазията е дейността, която твори вселената и синтеза между азът и неазът. Заради това тя предшествува познанието. Азът, който за Фихте твори вселената, за Шлегел може и да я изличи. Ние сме вече в теорията на иронията.

Шилер, по подобие на Кант е смесил теорията за изкуството с теорията за красотата. Шелинг тръгва от същата предпоставка, но успява да преодолее тази липса на разграничение между духа и външния материален свят, като създава понятието за характерна красота. Характерът, от който се ражда красотата, е не живият индивид (реалността), а понятието за индивида (нещо духовно). Характерната красота е свършената форма и за това форма на изкуството. Но характерната форма, която се извежда от понятието (рационалното) би ни върнало към Кант. За това Шелинг предпоставя в субекта тъждествеността на двата свята — теоретичния и практичния. Дейността в изкуството е осъзната и неосъзната. „Неосъзната като природа и осъзната като дух.“

Така между изкуство и философия се образува едно отношение, при което техните познавателни функции придобиват някакви обратни стойности: поезията ни пренася в идеалния мир, а философията излича реалния свят. Предмет и на двете обаче е абсолютното. Изкуство представя абсолютното в идеята, философията — в отражението.

Шелинг подготвя Хегел като пише: „идеите на които нещата са несвършени копия, тези същи идеи се проявяват в изкуството като обективни идеи и за това в тяхното съвършенство те представляват в света на отражението духовния мир“. Човек би казал, че почти се касае за цитат от Ерменията на Дионисий Фурнайот!



И у Шелинг се поставя въпросът за връзката между интелектуалното и интуитивното. За Шелинг фантазията се отличава от въображението. Въображението възприема произведението на изкуството, фантазията ги твори от себе си. Фантазията има по отношение на въображението това място, което интелектуалната интуиция заема по отношение на разума — тя е интелектуалната интуиция в изкуството.

Така Шелинг „деградира“ разума. Естетическата дейност е самостоятелна и тя е върховна дейност на духа.

Фантазията има и една съществена синтетизираща функция.

„Противоположните елементи — четем у Шелинг — разделени от идеята се обединяват (от фантазията б. н.) по съвършен начин в реалността, и ние, чрез нейното действие, сме в състояние да възприемем предмети по-висши от тия на обикновеното знание, както и да видим и самата идея като реална. В изкуството фантазията е способността, която превръща идеята в реалност.“

Така за около половин век строгата постройка на естетиката на немския идеализъм е въздигната. Изяснени са отношенията естетика-логика, изкуство-красота, изяснен е до голяма степен характерът на творческия акт, отдадено е нужното внимание на интуитивното, наименована е самата естетическа дейност (фантазия), преодоляно е схващането за красотата, завещано от гърците, като обективно, с откриването на характерното („понятие за индивида, не живия индивид“), изследвана е познавателната функция на формата, осъзната е функцията на изкуството в себеосъзнаването на човека и отделянето му от околния материален свят.

Създадени са предпоставките не само за Хегел, а и за Шлайермахер, Хумболд и Щайнтал, ще рече за доктрините за израз и езика, за дейността на обществените и етнически колективи.

Огромната дейност на немските естетолози обаче остава ограничена исторически. Предмет на техните изследвания са само произведението на изкуството (на гръцката и римската античност, и то само на „класическите“ им черти, както и част от християнското изкуство, без Византия, разбира се) Хегел наистина разширява тези граници, като прибавя нещо от Египет, Индия, Китай, мусулманската поезия. Но и у него световният дух все още далече не познава и не предполага себе си!

Немската естетология започва в един момент, когато историята на изкуството е направила една единствена крачка — родил се е Винкелман и са открити градовете Херкулан и Помпей. Естетиката остава нормативна (колкото Хегел да се бори с тази нормативност) и то предимно нормативната естетика на Средиземноморския свят и на Европейския Север. Трябва да минат век и половина изследвания в археологията, историята

на изкуството, лингвистиката, частната естетика, за да се създадат предпоставките за един реализъм на естетическите теории, реализъм в харتمانовия смисъл — една насока в естетическата мисъл, която да отговаря на реално сложения се процес, на изкуството такова, каквото е.

Но естетиката на немския идеализъм остава една субективна школа. Тя ни казва твърде много относно субекта на изкуството, относно самата естетическа дейност, относно психологията на творческия процес. Тя не предполага външния свят, неговото място и неговото значение за духа.

Но естетическата дейност не е самоопределяща се. Тъкмо защото спада към сферата на практическата философска мисъл, тя се нуждае от въздействието на външния свят, за да възникне. И се намира в много по-голяма зависимост от външния свят, отколкото се предполага.

Един французин пръв обръща вниманието към въздействието на средата върху човешкия дух. Този французин е Иполит Тен. Нямаме намерение да защитаваме остарелите Тенови концепции за факторите, обуславящи възникването на културите — климат, раса, растителна и друга среда. Значението на Иполит Тен е друго — това че направи субективните направления невъзможни и видя в обекта, в нещо външно, това, под чието въздействие възникват духовните структури. Ние не приемаме, разбира се, „големите Тенови закони“, а частни случаи от техните „прояви“. Например това, че неразпространение на готиката в Италия се обяснява с функциите на готическите покриви. (Тези покриви падат косо, за да облекчат зидовете от тежестта на наваления сняг. В Италия, където снеговалежи няма, готиката е неприемлива. Иполит Тен просто открива в случая функционалните форми).

Съвременната културна антропология тласка значението на външния на естетически състояние фактор до краен предел. Така у изследователя на неолитичното изкуство А. Бройдемо:

„Има райони на земното кълбо, където ловът е много развит, но където не се ражда голямо наскално изкуство. Такива са тропическите райони, в които обилната растителност фактически скрива от очите на човека дивеча. В екваториалната част на Африка не се среща нито една шо-годе значителна скална гравюра или покрита с рисунки скала. Пигментите, единствените древни обитатели на големите тропически лесовете, не познават фигуралното изкуство, докато малките жълти бущени от пустините и саваните на Южна Африка, напротив, са най-добрите майстори на скални фрески“.

Реално исторически, не духа, който съзерцава, поражда изкуството, а постоянното наблюдение на животинските фигури, изрязани върху идеалния хоризонт на саваните. Духът, изправен пред завесата на тропичес-

ките лесове, не узнава идеята и не може да я претвори в реалност!

Един прост фактор, постоянното, съсредоточеното върху обекта внимание, обучава окоето и предизвиква нуждата. Естествено нещата не стоят само така, но ние с удовлетствие цитираме един антипод на субективната школа, който е коректив на нейната жажда по абсолютното.

Хегел не подозира тази крайност на антропологичните направления, но той ги подготвя.

За него истината в идеята не съществува сетивно и материално. Идеите се проявяват по сетивен начин в красотата. За това идеята е съдържанието на изкуството, а нейната сетивна определеност е формата. Но през сетивната форма трябва да прозира едно идеално съдържание — то именно спиритуализира формата. Поради това тъкмо фантазията на артиста не спира до сетивната реалност, а търси вътрешната истина на предмета.

Така изкуството е отново опосредстване на философската мисъл.

Все пак Хегел оставя една самостоятелност на изкуството. „Изкуството — пише той — не съдържа всеобщото като такова“. То не представя на интуицията едно съдържание в неговата всеобщност, а всеобщността ограничена, станала нещо сетивно.“ И по нататък: „Изкуството има самостоятелна цел — да представи истината в сетивна форма; всяка друга цел му е чужда.“

Хегел прави нещо от Кантовия рационализъм. Доколкото придава на изкуството познавателен характер то не може да бъде сведено отново до простата чувственост. Но тогава какво е естетическата дейност? Тя не е фантазията, не е собствено и интелектът. Кроче така дефинира схващането на Хегел за естетическата способност: „Интелектуална интуиция или интуитивен интелект, умствена фантазия, подобна на Платоновата“.

Изкуството е само една страна на мисленето: „Поради своята форма изкуството е ограничено върху едно определено съдържание. Само известен кръг и известна степен на истината са способни да бъдат изобразени в елемента на художественото произведение.“ Изкуството няма универсалността на философската мисъл?

Да, казва Хегел, „разумът изглежда излязъл във от степената, при която изкуството представлява най-висшия начин на осъзнаване на абсолютното. . . Мисълта и рефлексията излетяха по-високо от изящното изкуство. . . Самият интелект е покорен на това тежко време и на неговите интереси в науките. . . Нашето настояще по своето общо състояние не е благоприятно за изкуството“.

Прекрасните дни на гръцкото изкуство и златните векове на късното средновековие са минали.

Именно защото изкуството е вече едно минало става възможна и самата философия на изкуството. Хегеловата естетика от тази

си страна е един надгробен ритуален плач по едно минало състояние на духа. Невем за това мнзина питат едно недоверие към Хегеловата естетика!

Трябва да се признае. Гносеологичното начало в Хегеловата естетика днес не е стимул за нейното изучаване. Студен песимизъм вее от тия страници що се касае до бъдещето на изкуството. Причината за тази деградация на естетичното трябва да се търси между другото и в ригоризма на Бегеловата система. Немският философ стеснява познавателната сфера на изкуството, за да намери място за него в своята система. Но тази система се оказва прокрустово ложе за художественото творчество. Естетическата дейност, поместена между фантазията и интелекта, е междинно състояние на духа, един момент в развитието на съзнанието. Хегеловият историзъм в естетиката отвежда до един неудовлетворителен край, както впрочем е и с неговия историзъм в правото! Но историзмът в изкуството е създаден! Ето къде е актуалността на Хегел. Неговата естетика остава ценна за нас в своята историческа, не в своята гносеологическа част. Тази заслуга може да изглежда малка. Но ще видим.

Хегел тръгва от едно опровержение на нормативната естетика, на естетиката от типа Аристотел, Хораций, Буало, която изучава „нормите“, за да ги предпише. Но дори простото сравнение на текстовете на нормативните естетики ни сочи разликите на естетическите идеали във време и пространство. „Изкуството се намесва със своите привлекателни форми навсякъде, като се почне от примитивния нахит на диваците и се стигне до разкоша на богатото украсените храмове.“ Дипазонът на изкуството е за първи път така широко очертан. Следва: „народите са вложили в художествените произведения своите най-съдържателни вътрешни съзращения и представи“. За това „изкуството ни кани към мисловно разглеждане и то не с цел да извика за живот пак изкуството, а за да се узнае научно какво е изкуството — . . . вътрешното движение напред на съдържанието и на изразните средства“.

Хегел ни подканя за това към придобиването на твърде специални познания, „тъй като тъкмо индивидуалността на художественото произведение се отнася до единичното и за своето разбиране и изтъкуване се нуждае от специалното“.

Това специално трябва да се разбира като характерно за всички творби като такива. А творбите спадат към практическата дейност, чрез която човек става за себе си. Човекът изпитва „влечението да създаде самия себе си в онова, което му е непосредствено дадено, което по отношение на него е нещо външно, за да познае в него самия себе си“. Тази цел той постига „чрез изменението на външните неща, но като им налага печата на своя вътрешен свят“, понеже „човек трябва да постави до своето духовно



съзнание и външния и вътрешния свят като един предмет, в който той препознава своята собствена индивидуалност“.

За това творбата не е материална. Хегел я мисли като духовна структура, възглед до който ще дойдат по-късно по филологически път съветските структуралисти, у които се превъзмогва нормативната литературна естетика. Хегел пише: „Художествено произведение предлага себе си за сетивното схващане. . . но то не е само за сетивното схващане, като сетивен предмет, а мястото му е от такова естество, че като нещо сетивно то е същевременно всъщност за духа.“ Духът оставя художественото произведение да съществува свободно само за себе си като предмет и се отнася към него без желание като към обект, който съществува само за теоретичната страна на духа“. Сетивната страна на художественото произведение е нещо идейно, което обаче „доколкото не е идейно на мисълта, същевременно все още е външно на лице като вещ“. Такъв е характерът на творбата като материална структура. Привидността на сетивното се проявява за духа „отвън — като форма, облик или като звучене на нещата“. Но Хегел стига до синтез на духовни и материални структури: „Сетивното в изкуството придобива духовен характер, тъй като духовното в него се проявява като придобило сетивен характер“.

Духовното е едно всеобщо състояние, духовна действителност, възприета само от страна на волята, защо благодарение на волята „духът изобщо встъпва в наличното битие и непосредствените субстанциални връзки се проявяват по определен начин“. Това общо състояние не е същото в историята. Хегел сочи два характера на общото духовно състояние, които съвпадат с античното и съвременното изкуство.

В състоянието на хероите (античност) субектът остава в непосредствена връзка с целокупната си воля, дейност, в осъществяване на своите цели и отговаря безразделно за последните от тази си дейност. Днешният човек не поема върху себе си целия обем на онова, което е извършил, а отхвърля от себе си тази част от своята дейност, която поради непознаване на обстоятелствата му е донесла последици, които не е желал. Хероичният характер отговаря за деинието си в неговата цялост и с цялата си индивидуалност. „Самостоятелната самородност и целокупност на хероичния характер не иска да дели вина с други и не знае нищо за тази противоположност на субективни намерения и обективни деяния“ (Един). Хероичният индивид не се отделя от нравственото цяло, на което принадлежи, а съзнава себе си като стоящ в субстанциално единство с него. Трябва да кажем, че субстанциалното единство на индивида с общността се осъществява не само в нравствен, но и — неизбежно! — и в естетически план. Това определя монолитния стил на епохите, известни като „архаики“.

Хегел хвърля огромна вътрешна светлина върху стиловите особености на архаичното изкуство и на изкуството на ранната античност, които до него, па и след това ще бъдат често характеризирани като „маниери“, „похвати“, „норми“, „канони“.

Що се касае до съвременността, модерната личност в своята душа и характер е безкрайна за себе си като субект и проявява в дейността си и в страданието си право, закон, нравственост и т. н. — все пак наличното битие на правото в този отделен човек е така ограничено, както е ограничен само отделният човек, а не както наличното битие на правото, на обичая изобщо в същинското състояние на хероите“.

Така ние имаме историзма на духовността. Историята на изкуството е история на субекта на изкуството — в последна сметка за нас история на обществата. Епохата на хероите днес е откъдествена — тъй както я разбира Хегел: „субстанциално единство на индивида“ — с архаиката, ранната и зряла античност. В непартикуларизираното съзнание на примитивните общности се проявява тотално и по сходен начин: в архаичните курiosi и кори, в Аполон и Вейо, в микенските и коринтски вази, в скитската и иранската тераторология, в иберийската, келтска, ирландска архаика, в негрската скулптура — в индонезийските пантунги, японските „хоку“ и „танка“, в „Илиядата“, „Одисеята“, „Рамаяйна“, „Махабхарата“, „Едите“, „Попол Вух“, „Гилгамеш“. Типичната форма, пълната завършеност на стила, притежават цялост, която никога няма да срещнем в индивидуализираното творчество. Творчеството на съвременна субстанциалната връзка с общността индивид се състои в опити, разкаяния, връщания назад, в едно постоянно търсене на собствена история.

Вероятно това състояние е внушило на Хегел един песимизъм относно бъдещето на изкуството. Но Хегел живее в епоха на хиперболно развити индивидуалности. Ние очакваме установяването на хармонични общности с реинтегриране на индивида в общността, с осъзнаването му като общност. Ние смятаме, че една подобна психология вече се е установила тук-таме, като например при мексиканските живописци.

Чрез историзирание на субекта (духовността) Хегел създава предпоставките за една истинска наука на литературата и изкуствата. История на литературата и на изкуствата под неговия полъх ще престанат да бъдат класификации по формални признаци на творби, идеи от движението на една приемственост. Историята на изкуството, разглеждано в материалните му структури, често се къса вътре в един народ и два пъти в течение на едно столетие. Това, което стиглознатието не може да обясни, се обяснява чрез вътрешната история на обществата. Историята на изкуствата се освобождава от

своите „паузи“, своите „средни векове“ били те късно ахейски или европейски.

Формите за Хегел, бидейки духовни структури, трябва да отговарят на огромни, всеобщи състояния на духа. Хегел установява три основни форми, които отговарят на три духовни състояния на три степени на съзнанието. Символична, класична и романтична художествени форми. Най-богатата с последица е главата в „Естетиката“, посветена на символичната форма, която е първата естетика на архангелата, на примитивите, на мезолитичното и неолитично изкуство. Няма да бъде пресилено да се каже, че бурното развитие на египтологията, асириологията, индологията, славяноведение в Германия през средата и края на миналия век имат предпоставките си в Хегел, тъй като тези науки от рано се ориентират не към една история на материалната култура, а на духовното, „което се проявява като сетивно в културата“.

Разбира се, съвременната история на изкуствата не се определя само от един Хегел, но немският философ образува сърцевината ѝ. По-точно: той бе един стимул и създаде основите на една методология.

Хегел, както казахме отначало, търпи своите корективи. Съвременното реално историческо, ще рече историко-материалистично виждане внесе своите съществени поправки. Не жаждат по абсолютното и двигателът на творческата дейност и нито идеята е съдържанието на творбата. Почесто човек рисува и възпроизвежда в изкуството това, с което е непосредствено свързан. Изкуството има много повече характер на документ, отколкото се смяташе. Откритията в Тасили и'Аджер, във Вал Комоника в Италия, в Ласко, Франция, Каповая в Съветския съюз, петроглифите на Ангара или на Велкенденския остров ни показват едно изкуство, което има за предмет предимно лова, риболова, животновъдството, земеделието. Човекът се рисува искрено, в пълната определеност на своето обществено битие. И в това е голямата му човечност.

Какво е непосредственото отражение на Хегеловия антропологизъм върху съвременната му немска естетическа мисъл? Лекциите си по естетика Хегел чете в края на второто десетилетие на миналия век (първата му тетрадка с лекции е писана в Хайделберг през 1818 г.). Вече през 1825 г. Хегеловата антропологическа насоченост намира свой приемник в Шлайермахер.

Този немски теолог има огромната заслуга за пълното откъсване на естетиката от метафизиката. Като ориентира все по-близо естетологическата мисъл към художествената практика Шлайермахер я освобождава от нейния императивен характер. Изкуството се развива по различен начин от отделните индивиди, обществени групи и нации. Затова то спада към индивидуализиращите или диференциращи дейности. Изкуството се осъществява във външния свят не както вижда

това Хегел. Спрямо външния свят изкуството е в отношението, в което е мисълта спрямо писмеността. „Истинската творба е вътрешен образ.“ Така изкуството има за своя област непосредственото съзнание за себе си (което трябва да се отличава от Азът, тъй като непосредственото себесъзнание е индивидуализиращо) и като така то е свободно творчество на индивида. Разбира се, отделното себесъзнание не е възможно без себесъзнанието на вида (човечеството).

Шлайермахер е противоречив, но неговата противоречивост е по-плодотворна от последователността на други. „Артистът — пише той — като рисува само реално даденото му се отказва от свободата на творчеството си и се подчинява на реалното.“ Изкуството има за обект на изобразяване както идеалното, така и реалното, както субективното, така и обективното.

Шлайермахер създава пръв една аналогия между средствата на артиста и езика. Като езика и средствата на артиста са пригодени за изразяване на универсалното, не за индивидуалното. Както в езика артистът трябва да изведе от универсалното индивидуалното. Шлайермахер не мисли още точно естетологически. Той предполага изразни средства — в езика и в изкуството — по не допускат изразната дейност.

Той има редица заслуги за развитието на историята на изкуствата. Като се отказва от термина красота в изкуството и го заменя с понятието артистическо съвършенство Шлайермахер дава друг критерий за творбите — големи или малки те могат да бъдат свършени в своята сфера. Така се открива пътят за оценяването значението на миниатюрата, дървореза, простонародната резба. „Артистичната дейност е универсално човешка — пише той — и не е възможно да си представим човек, лишен напълно от артистична способност.“

Тази всеобщност на артистичното ще бъде преоткрита от Хумболд в езика — в така наречената вътрешна езикова форма. Тази форма не е понятието, нито физическият звук, а е вътрешното виждане на човека, продукт на фантазията и чувствата, индивидуализиране на понятието. „Точно в това — пише Хумболд — езикът напомня в най-дълбоките си и неразбираеми процеси изкуството.“ Като изкуството езикът не е създаден за осъществяване на външни съобщения, а е роден от вътрешната нужда от познание.

Както в езика свързването на вътрешната форма с физическия звук е плод на духовен синтез, така плод на духовен синтез е творбата, в която скулпторът или художникът свързват идеята с материята, и тяхното творчество се смята за сполучливо, доколкото носи печата на гения, защото може „идеята да бъде мислено и с мъка написана върху материята“.

Хумболд, който съпоставя творчеството с езика, не може да свърже тези две дейности.



Неговият приемник Шайнтал е вече близо до схващането, че вътрешната форма на езика и фантазията са идентични. Тъй както „може да се мисли без думи — както е при глухонемите — но не може да се мисли без израз“. Човекът, който говори, „акомпанира най-живо на всички усещания и интуитивни постъпки с психиката му с телесни движения, мимика, жестове и най-вече тонове — членоразделни тонове“.

Така естетическата дейност престава да бъде наслаждение, фантазия или каквото и да било друго и става изразна дейност.

Така вътре в немския идеализъм естетиката изминава един дълъг път, който път се състои в изтръгването на тази наука от метафизиката и разполагането ѝ в културната антропология. Нейното творене продължава и днес — през частните естетики, през естетиките на отделни времена и народи, през всеобщата история на изкуствата не към нещо нормативно, а към разбирането на изкуството като функционално на общността — суперструктури, които се намират в динамично отношение към порождащите ги условия, материални и обществени.

В този широк кръговрат, в този драматичен път на естетическата мисъл първо място без съмнение принадлежи на Хегел. Той пръв схваща, че в неговото време естетиката като наука не е още възможна поради слабата изученост на художествените материали. Той даде гласък на частните изследвания и разпростря интереса далече извън сферата на изкуството, взето в тесен смисъл — като изследване, каталог на утвърдените от вкуса творби. От Хегел тръгват широки вълни в областта на езикознанието, ориенталистиката, етнографията, литературната история, история и морфология на културите. Естествено всички тези изследвания не са непосредствено свързани с него, но всич-

ки, в една дълга верига на приемствености и зависимости, отвещат повече или по-малко към двата тома на неговата „Естетика“. И в това заявление няма възторгът на обожателя — то е обективната констатация на съвременните хуманисти, които виждат в Хегел един източник и едно начало. Трудно е да се каже какво е останало от Хегел гносеолога в естетиката. Но Хегел антропологът е жив и актуален.

Поради всичко това ние не можем да не посрещнем с възторг появяването на неговата „Естетика“ на български език. Това е първостепенно културно дело, което дължим главно на Философския институт при Българската академия на науките и на Издателството на Българската комунистическа партия. Разбира се, не на последно място и на преводача Генчо Дончев, който ни представя вече третия си Хегелов превод.

Без да подценяваме предишните преводи на Генчо Дончев ще кажем, че с течение на времето българският преводач е успял да си създаде речник, който „фиксира“ Хегеловата лексика по-точно и от италианските, френски и руски преводи, и който е във връзка с литературната практика у нас, с езика на съвременната българска естетология.

Втори успех на настоящия превод е постигането на чист български синтаксис и преодоляването на немския словоред. Както изглежда, скоро пред всички Хегелови преводи ще почнем да предпочитаме българските. И това не е малък източник на национална гордост — като постижение на българската преводна школа и като възможности на самия ни роден език да предаде най-тъмния от модерните философи.

Владимир Свинтила

## КНИГА ЗА ИСТОРИЧЕСКОТО ДЪЛГОЛЕТИЕ НА КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ

По време на тържествената научна сесия за 1050-годишнината от смъртта на Климент Охридски, постигайки юбилейното си предназначение с най-голяма точност, излезе от печат умно и интересно написаната книга на Надежда Драгова за бележития български и славянски просветител.<sup>1</sup> Без съмнение, в библиографиите за посветените на Климент

съчинения тя ще намери мястото си в раздела „научно-популярна литература“. Не е изключена възможността да я отминат пре небрежително както отделни представители на строгата академична мисъл, така и някои от творците на съвременното историческо художествено четиво, ако априорно ѝ припишат познати недостатъци на книги от нейния род. А тя не е нито елементарна, нито суха и безжизнена. От първата до последната ѝ страница ни пресрещат резултатите на свършено ясен, детайлно обмислен и прецизно изпълнен замисъл, радват ни

<sup>1</sup> Н. Драгова, Климент Охридски. Разказ за него и за враговете му. С., Издателство на Националния съвет на Отечествения фронт, 1966, 266 с.