

КОМУНИКАТИВНАТА ФУНКЦИЯ НА ИЗКУСТВОТО

Валентин Ангелов

*"... изкуството е хирургическа операция,
която подобрява живота на човека"*
Бертолт Брехт

Има публицистични и популяризаторски статии, в които се разсъждава приблизително така: изкуството не е самоцел; веднъж създадено, нему се вменява в дълг да въздействува върху общественото съзнание. Тия разсъждения изглеждат много убедителни и като че ли не допускат никакви съмнения и възражения. И все пак в тях се очертава недопустима опростителска тенденция. Да се твърди, че изкуството е явление, което обезсмисля само себе си, ако се окаже неспособно за естетическо въздействие върху известен социален колектив или част от него, е аксиоматична истина (поне за нашата естетика), но да се мисли, че проблемата за това въздействие възниква едва след като то е сътворено и съществува като факт, е незадоволителна постановка, която не отчита свойствената му специфика. Тази проблема — все едно дали отделният художник я осъзнава достатъчно ясно или не — е иманентна за изкуството, тя не бива да се схваща като нещо, което отпосле, допълнително се поставя пред него вследствие на дидактични задачи, конюнктурни обстоятелства и т. п. Не, тя е негова органична съставка. Защото изкуството е художествена *ц е н н о с т* не в някаква метафизическа изолация спрямо обществото, а само в отношението си към естетическото съзнание на определена социална общност (група). Нелепо е да се допусне, че изкуството се създава за отделна личност. То е предназначено за един анонимен, но исторически и социално конкретен потребител (прослойка, класа, цяло общество).

Може да се възрази, че семейните романи например са писани за съвсем тесен кръг от личности — тия на една фамилия. Повечето от тях обаче са останали само в ръкопис; тъй като тяхното значение не надминава тесните граници на фамилията живот, те са се оказали ненужни за обществото. Ако ли пък някои семейни романи са просъществували, какъвто е случаят с „Буденброкови“ на Т. Ман, то е защото освен непосредствения им адрес към членовете на една фамилия, те имат и косвен — към обществото.

За нашата естетика това са известни истини: изкуството включва и проблемата за естетическото въздействие, а това въздействие е насочено не към една отделна личност, а към определена социална цялост.

Но има и нещо друго. Дали изкуството може да съществува като особена реалност, като своеобразно битие извън проблемата за присъщото му естетическо въздействие? Художественото битие предполага сетивно-възприемаема материалност (вещественост, предметност), наситена с някакво идеално, идейно-духовно съдържание, но с *ъ щ о* и естетически възприемащия субект,

който посредством тази материалност ще достигне до идеалния пълнеж на образа, като го проецира върху своята душевност. Извън взаимоотношението изкуство — възприемащ субект (личност или личности) и дума не може да става за художествени ценности, понеже те са корелативни, т. е. съдържани в себе си това взаимоотношение и устроени с оглед на него. Започвайки от условността, отличителна за всеки вид, и стигайки до структурата на изкуството, ще се убедим, че художествената ценност (съответно художественият образ, произведение) има такава насоченост и ориентация, които obligателно предполагат естетико-възприятната и оценъчна дейност на потребителя (зрител, читател, слушател). Само в условен смисъл можем да се занимаем с изкуството мимо неговия потребител.

Досега ние сме гледали на художествения образ като на сложно, но цялостно единство от две взаимодействащи си съставки — идеална, която указва на идейно-познавателната му значимост, и материална, указваща на сетивно-емоционалната „парфюм“ на материала, с който си служи съответният вид изкуство.¹ Иначе казано, изкуството изпъква като органична цялостност, която само условно би могла да бъде разчленена на две съставки: изкуството като идейно-познавателно явление, отразяващо обективната действителност съобразно идейно-оценъчната позиция на твореца, и изкуството като материално-съзидателна дейност, благодарение на която материалът бива видоизменен с оглед на естетическия идеал и концепция на художника и изразните потенции на камъка, метала, глината, думите, багрите и т. н., с които си служи той.

Тоя анализ ни позволява да осмислим особената структура (организация) на художествения образ. Той ни позволява да видим онова устойчиво и относително стабилно, което остава съхранено зад нескончаемите промени в изкуството. Но достатъчен ли е той? Да, щом като говорим за художествената специфика, абстрахирайки се (доколкото това е възможно) от естетическия потребител. Той обаче е недостатъчен, застанем ли с лице към проблемата за комуникативността, при която художественият образ изпъква, от една страна, като звено, поставящо художник и естетически възприемащ субект в дадени взаимоотношения, а от друга, като „канал“, който свързва по един особен начин възприемащия с реалната действителност.

*

Нека по-отблизо да надзорнем в проблемата за комуникативността на изкуството! Впрочем едва ли има естетик, който да не е споменавал за нея. Задачата ни е да изследваме тая проблема главно по отношение на художествената структура, като отделим особено внимание на ролята на изкуството като „канал“, чрез който се установяват нови, вече естетически моделирани отношения на естетическия потребител към обективния свят.

В историята на естетическата мисъл изкуството е било схващано и анализирано от доста различни аспекти: веднъж като чисто гносеологическо явление, друг път само като идеологическа форма, най-сетне и като материална ценност, изразяваща се в създаването на нови, невидени досега предмети. Абсолютизирани поотделно, тези аспекти не са достатъчни да обяснят същината на изкуството, но даже и да ги разглеждаме като компоненти — каквито са — на художественото цяло, пак остава една празнота. Защото изкуството не е само оръдие на познание, нито само идеологическо явление, но и комуникативно средство, чрез което се установяват и стимулират определен тип човешки взаимоотношения. (Засега оставаме настрана факта, че изкуството освен това моделира и човешкото

¹ Вж. Литературна мисъл, 1966, IV, стр. 76 сл.

отношение към действителността.) То служи като връзка между две естетически съзнания — това на художника и това на потребителя. Последният навлиза, или още по-точно, потъва в духовния свят на творческата личност, поради което неговият мисловен, емоционален и сетивен опит бива оцветен и насочен съобразно естетическото отношение към действителността, възплетено в художественото произведение. Така изкуството въздействува върху човешките естетически взаимоотношения — въздействие, което е по-трайно или по-кратко, но без което художествената ценност обезсмисля себе си. Тая способност на изкуството не бива да се схваща като пряка последица от идеята му и познавателна значимост, както мислят някои, въпреки че абсолютното и механичното ѝ откъсване от тях е повече от нежелателно. Тя е задължена преди всичко на особената организация на изкуството като цялостна, вътрешно определена система, имаща собствени пътища за въздействие и за осъществяване на определени взаимоотношения. Художествените истини могат да ни бъдат известни (що се касае до понятийното им ядро, което може да бъде обособено от тях по пътя на анализа и абстракцията) от науката, публицистиката, та даже и от наличен житейски опит, но в изкуството те не само обогатяват човешкото знание и не само са предпоставка за някакви оценки и размишления, но ни позволяват да погледнем на действителността от нов ъгъл зрение — с очите на художника, да я изживеем с неговата душа, т. е. да пребиваваме в друг индивидуален свят (света на творческото аз), а оттук насетне да установим другояче моделирани връзки с реалността. В този смисъл изкуството е източник на нови усещания, емоции, преживявания, импулси за ново отношение към действителността; то вмъква нашия психичен живот в ново русло, дава му нова ориентация или поне нова емоционална окраска, въвежда ни в друг индивидуален свят, т. е. моделира нашия мисловен и емоционален опит, с това и нашето жизнеотношение.

Оскар Уайлд даде израз на тая истина във вид на парадокс: „... животът подражава на изкуството повече, отколкото изкуството подражава на живота. Това не е последица просто на жизнения инстинкт към подражаване, но и на осъзнаваната цел на живота към изразяване, а изкуството предлага известни красиви форми, чрез които той може да реализира своята енергия“, писа Уайлд в „Падението на лъжата“¹. Тая мисъл той разпростира и върху природата: „... външната природа също подражава на изкуството. Същите ефекти, които тя може да ни покаже, са ефектите, които ние вече сме видели чрез поезията или чрез живописата.“² Мъглите са съществували вечно, размишлява той десетина страници по-напред, но благодарение на импресионистите ние ги видяхме в нова колоритна гама, непозната досега. Кой е виновен за това? Несъмнено живописата. Въпреки че в мислите на Уайлд тук-там се долавяехо на една субективноидеалистическа философска концепция, в наблюденията му има много истина: изкуството действително е своеобразна леща, благодарение на която започваме да виждаме света с очите на художника.

А Михаил Кремен не потвърди ли тая истина! Под влиянието на западноевропейския символизъм в изкуството, той напуска „света на реалистичните си разкази“, за да се приобщи към един друг свят на безнадеждност, ипохондрия и отрицание на всяка житейска ценност. От първоначално подражаване на Метерлинк у него постепенно се формира светоусещане, така характерно за символистичното верую: „Не само моят живот, но и животът на околните ми се виждаше безсмислен, тежеше ми хорското безгрижие — техният смях, жизнерадостта им и всичко у тях ми се струваше излишно, празно, нелепо...“

¹ O. Wilde; *Intention and The soul of Man*, London, p. 56.

² Там, p. 56.

Някакъв черен воал покриваше целия свят и аз наистина живеях в една „куршумена безкрайност“. . .¹ Ето силата на изкуството! То се оказва в състояние коренно да преустрои светоотношението на човека, да го хвърли от полюса на трезвия реалистичен поглед в бездната на безнадеждната пустота и „смарения смях“. Разбира се, то може да стори и обратното.

Чрез тия факти то разкрива характерна нему възможност: да моделира човешките усещания, чувства, мисли, волеви реакции в унисон с естетическата концепция на художническото аз. За разлика от всяко друго идеологическо въздействие изкуството поставя читателя (зрителя) в индивидуалния свят на творческата личност, та приобщен към духовния ѝ живот, да пристъпи той към живота със съзнание, което естетически е обогатено от това пребиваване в нейния свят.

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ ОБРАЗ — ЕДНА АНТИНОМИЯ

Веднъж създаден като материална, сетивно-възприемаема вещ (живописно платно, статуя) или динамична цялост (поетично, музикално творение), художественият образ остава във всяка зависимост от съзнанието, което го е създало; това съзнание няма над него вече никаква власт. Образът, който е възникнал вследствие на разгъването и обективизацията на художествения замисъл, е достатъчен за сетивата ни „факт“. Той е отчужден продукт на едно съзнание — това на творца. Отсега насетне той има свой собствен живот. Като нещо материално той ще съществува в обективната действителност, но все пак не ще бъде органична частица от нея. По-точно той е особен „модел“ на тая действителност, извлечен е от нея и нея осмисля и оценява. Иначе казано, той не е самата действителност, а една обособена в себе си система със своя организация, с вътрешна определеност и цялостност. Художественият образ наподобява на свят, съществуващ в обективно-реалния свят, но много различен от него — с оглед на онтологията му. Защото той е затворена в себе си друга действителност, със свои измерения и закони, със своя структура, различни от тия на реалността. Той е един организъм, чиято виталност се обуславя от специфичната му организация, а не от способността му повече или по-малко успешно да имитира действителността. Затова фантастични образи могат да обладават изключителна жизненост, докато натуралистичните, въпреки външната им близост с реалното, могат да будят неестетични чувства. Какво по-пошло от оная керамика, домогваща се да възсъздаде точно копие на някакъв обект!

Но нали съществува „документализмът“ в театъра и киното? Художественият образ не е ли копие на къс от света? Впрочем там, където има изкуство, не се касае само за сляпо наподобяване. И „документалният“ художествен образ не може да бъде смесен с живота, който изобразява, даже и само заради идеалния му пълнеж. Бъде ли допуснато такова смесване от зрителя (каквото ни описва Ив. Вазов при представянето на „Многострадалната Геновева“), естетико-възприятната дейност няма да се осъществи пълноценно или напълно ще бъде осуетена.

И тъй гносеологически погледнато, художественият образ е отражение на действителността, от онтологически аспект обаче той се е обособил като цялостна и качествено определена организация (структура), която съществува и ще продължава да съществува независимо от постоянните изменения на действителността. Защото той е застинал завинаги, „вкамениял“ миг на едно творческо съзнание, пречупило действителността под свой ъгъл зрение и

¹ Михаил Кремен, Романът на Яворов, т. I, стр. 537.

съобразно своите идейно-оценъчни позиции — миг, който е получил трайност.

Но обективната действителност е в постоянно изменение. Затова между нея и художествения образ се набелязва тенденция, най-често усилваща се, задълбочаваща се, към взаимно отдалечаване и отчуждаване. С течение на години и столетия дистанцията става все по-голяма и очевидна. Необходими ли са доказателства за изкуството на античността или средновековието, на Ренесанса или XVII в? Действителността е динамична, тя се мени; художественият образ обаче съществува все такъв, какъвто веднъж е създаден — с присъщата нему качествена определеност. За някои видове изкуства (живопис, скулптура) това е така очевидно. (Отчитаме, че в естетико-възприятния процес един и същ художествен образ получава безконечно много индивидуални възсъздавания и конкретизации, но това е друга проблема, която не влиза в несъгласие с току-що казаното.)

Срещу тая тенденция на отдалечаване на образа от действителността има и противодействия: актуализирането в театъра, осъвремененото изпълнение в музиката, адаптирането в архитектурата, но те са допустими само за някои изкуства. Освен това възможни са само в известни предели: актуализирането на сценичния образ не означава подмяна или изопачаване на историческата действителност, чийто дух витае в него, нито пък лишаване от свойствената нему идейна атмосфера. Всъщност тия противодействия само доказват съществуването на въпросната тенденция, която понякога довежда дотам, че създадените в далечно минало произведения могат да загубят комуникативното си значение (някои творби на негританската, полинезийска и пр. пластика). Бъдещето сигурно ще лиши от комуникативност още произведения. Понеже художественият образ е увековечен миг на едно естетическо съзнание, чиито естетически концепции и идеали могат да бъдат напълно чужди и непонятни нам. Понеже той е претворен (посредством нечие съзнание) откъс от една действителност, която отдавна не съществува. А това са два от факторите, влияещи на комуникативната функция на изкуството. (Всеки би могъл да възради, че художествената култура на нашия съвременник му позволява естетически да възприеме и оцени и изкуството на миналото. Наистина естетическите му съждения могат да обхванат най-различни и отдалечени помежду си художествени феномени — на древния Египет, Китай, на импресионизма, кубизма и т. н. Но тук се касае за дейност на оня, който „потребява“ изкуството, и тя съвсем не отрича обективно съществуващата тенденция на отдалечаване на художествения образ от действителността.)

Още в началото казахме: художественият образ е корелативна ценност, т. е. обезателно предполага нечие естетическо съзнание. Няма художествени ценности *apf sich*, защото не могат да бъдат ценности извън всяко отношение към човека, извън обществото. А и те са така устроени (не само като система от условни изразни средства, но и като вътрешна организация (структура), че са предназначени за субект, който ще може да достигне до идеалната им същина посредством материалната им, сетивно-възприемаема плът.

И ето — поне на пръв поглед — като че ли заставаме пред една антиномия. Веднъж установихме, че художественият образ съществува като обособена в себе си структура, чрез която естетическото съзнание на твореца получава материално одение и трайност. Но заедно с това изтъкнахме, че той — независимо от давността на неговото създаване — е художествена ценност не въобще, а за естетически възприемащия субект. Иначе казано, от една страна, образът има свое съществуване, независещо от съзнанието на твореца, който го е създал, надживяващо него и не едно поколение въз-

приемащи го личности; от друга, оказва се, че може да бъде ценност само при определено взаимоотношение с тези възприемащи личности.

Тая антиномичност на художествения образ бе загатната вече. Тя изпъква дори в самия факт, че образът се проявява чрез множество индивидуални съзнания, всяко от които го възсъздава по своему, защото по своему го вижда и изживява с оглед на своя личен опит, психична нагласа, светоотношение, класова и идейна позиция. Но оттук не следва, че той съществува само в индивидуалните съзнания на зрителите, читателите (както впрочем мисли Р. Ингарден). Не, той съществува вън от тях като материална система (организация) от условни изразни средства и предполага нечие естетическо съзнание, способно да прозре значението на условния „език“. Тоя акт на проникване зад условността на образа ще рече възсъздаване в съзнанието на естетически възприемащия на „вкаменелия“ поток от преживявания, вълнували някога художника, размразяване на един миг от неговото съзнание, претворил действителността.

И тъй наистина ли се касае за някаква антиномичност? Не, касае се до две страни на художествената специфика, които сякаш се взаимоизключват, а всъщност се предполагат. В това ще се убедим по-долу. Сега обаче нека посочим някои факти (необходими нам) относно поведението на естетическия субект, възприемащ изкуството.

Има такива случаи, когато възприемащият иска да избяга от действителността (причините могат да бъдат социални, етични, пък даже и чисто естетически) и се потопява съзнателно и охотно в света на изкуството. Той заживява със съдбата на героите, без обаче да търси в тях каквото и да било, имащо валидност спрямо реалния живот. Тоя подход към изкуството е непълноценен, но е напълно възможен. И не само към произведенията на сентиментализма, романтизма и т. нар. „чисто изкуство“, но и към реалистичните, въпреки че реализмът не е особено благоприятен за подобно естетическо отношение. Естетическият потребител навлиза в изкуството, за него това е един идеален свят, витален и богат, нерядко изпълнен с недостижима нравствена чистота и възвишеност на мисли и действия, но недоближим до действителния тъкмо поради своята и д е а л н о с т. Понеже тук се касае за една изнапред заета субективна позиция спрямо изкуството, връзката на последното с действителността не се зачита и това се върши толкова по-леко, колкото то е по-отдалечено от настоящето. Хайнрих Бьол много точно изразява социалния подтекст на тая позиция с думите: „Самото наименоуване на думата действителност събужда всеобщо неудоволствие. Действителността звучи като зъболекар, а посещението при зъболекаря отблъсква толкова много, въпреки че всеки знае, безмислено е да се бяга от него“¹. При такава позиция изкуството може да послужи като средство за самоизолирането на възприемащия. Ала за това своеобразно негово бягство от живота съдействува и самото изкуство. Защото — казахме вече — от онтологичен аспект изкуството създава един свят, различен от действителния, — свят със своя определеност, вътрешно обусловена цялостност и структура, който е толкова витален, че възприемащият може да потъне в него и да подхранва психиката си с усещания, емоции, мисли, идеи, идеали, без да почувствува нужда за това от реалната действителност. Такова поведение като че ли се доближава до границата с патологичното, понеже действителността трябва да бъде най-важният източник на импулси, стимулиращи, а не затормозяващи човешката психика, но когато тя е уродлива, подобно поведение е лесно обяснимо.

Има и други случаи. Зрителят търси изкуството с цел да изживее няколко часа на развлечение и удоволствие. За него то е зрелище, нищо повече. В него вото съзнание не възникват (или съвсем слабо възникват) размисли и асоциации, които биха послужили като път за една или друга естетическа оценка на действителността. Тоя подход към изкуството като към обект за развлечение не винаги е задължен на ефектни моменти в художественото творение или умишленото търсене на подобно въздействие. То е възможно и при високохудожествени произведения: зрителят застава лице с лице с индивидуалните съдби на героите, следи тяхното падение и възход. За него това може да бъде източник на нещо неизпитано и затова блазнещо. Нищо повече. Той е отишел в киносалона или театралната зала, за да смени ежедневната обстановка, сяда на стола и в течение на 2—2½ часа скъсва с действителността, в която живее. Той е подготвен за възприемане на зрелищното, показното и към него са насочени сетивата му. За това го улеснява и природата на изкуството, сътворяващо свой свят, който не е мумифициран, но богат и жизнено пулсиращ, — свят, който предлага и известна доза непозната и упойваща сетивата зрелищност. Та тя е заложена в самата художествена образност (особено при някои изкуства като кино, театър, танц, балет и т. н.).

Но има и доста по-различни взаимоотношения между изкуството и естетическия потребител. Да допуснем, че заставаме пред живописно платно. В акта на естетическото му съзерцание ние незабелязано навлизаме в онзи свят, който то изобразява. Това е акт на потъване и приобщаване към него, акт, който поражда у нас т. нар. *у с е щ а н е з а п р и с ъ с т в и е*. Заобикалящите ни около платното вещи остават само на фона на възприятата дейност и не участвуват в естетически оценъчната позиция. Цялата наша психика резонира на жизнената участ на героите (ако има такива), възможно е съпреживяването на техните мисли и вълнения. Но дори и да изпитваме антипатия към тях — емоционален нюанс, съпътстващ естетическото възприемане на грозното, низкото, пошлото, — ние все пак пребиваме в техни индивидуален свят. Понякога това усещане за присъствие е така силно, че истински се измъчваме. Така целият ни психически живот се устремява в *е д н а п о с о к а* — навътре в света на живописното платно. Светът на изкуството става и наш свят.

Но това е само една компонента на естетическото възприятие. Има и още една. Успоредно с този акт на потъване и пребиване в творбата или малко след него, възприемащият започва да осъзнава, че в изображението има неща, които притежават валидност и за действителността, в която той живее. Това е акт на особено отграничаване на естетическия потребител от героите и тяхната съдба (даже и те да се носители на висок естетически идеал), на осъзнаване „символичната“ стойност на изображения художествено мир. Психичният поток, без да е прекъснат да бъде насочван навътре в творбата, заедно с това се възвръща и в обратна посока — от произведението към действителността. Възприемащият отново влиза в досег с нея, но чрез изкуството, той е обогатен чрез общуването с художествените ценности, неговият мисловен и емоционален опит е моделиран и целенасочен. Често пъти това възвръщане към реалността носи явно *о б о б щ а в а щ* характер. Понякога е така интензивно, че е способно да стимулира и активизира естетическото му отношение към живота. Тъкмо чрез тоя акт на възвръщане на зрителя (читателя) към действителността с парливите ѝ проблеми, художественото произведение (дори и когато е създадено преди векове — „Прометей“, „Антигона“ и др.) придобива актуалност, то се оказва годно да „отговори“ на тия проблеми.

Причината за това възобновяване връзката с живата действителност е в самото изкуство. То никога не създава пълна илюзия за някакъв друг, на-

пълно реален свят, Неговата у с л о в н о с т осуетява подобна илюзия (за това говорят още К. Ланге, К. Гроос и др.), благодарение на което художественият образ се оказва в състояние отново да ни отведе към обективната действителност. Така естетическото възприятие изпъква като сложно и динамично взаимодействие на две съставки: пребиваване в изкуството (в изобразения от него мир) и възвръщане към действителността чрез осъзнаване „символичната“ стойност на изобразеното. (Понятието с и м в о л и ч н о с т не употребяваме буквално, а в смисъл, че изобразеният от художника свят въпреки неговата индивидуалност и конкретност придобива някаква по-широка валидност, която надминава индивидуалното значение на изобразеното и получава стойност и за действителността, в която живее възприемащият субект.)

Подразбира се, че самата структура (организация) на художествения образ налага това възобновяване на контакта с действителността, но посредством едно отношение от страна на възприемащия, което вече е моделирано и обогатено от творбата. Тъй че в самия образ са заложили каналите, посредством които той ще постави потребителя в съприкосновение с живота. С оглед на това изпъква ролята на асоциациите.

Изкуството трябва да въздейства на естетически възприемащия и оценяващ субект (индивидуалност или колектив) и колкото по-силно и по-неотразимо е това въздействие, толкова по-дълбоки ще бъдат оставените върху неговото съзнание следи. Логично е да се допусне, че колкото пък по-слабо е въпросното въздействие, толкова зрителят (читателят) по-стриктно, по-плътнo ще остане в границите на непосредните художествени дадености. Художественото въздействие ще продължи само до оня миг, до който продължава възприятният процес, след който ще замлъкне. Едва ли обаче е желателно подобно нещо. Съществува дори убеждението, че силата на художествените внушения се мери с възникналите под действието на творбата мисли, идеи, съпоставяния, съждения и др. п., т. е. с оня асоциативен поток, който е пробуден чрез изкуството, протича в неговите предели, но още по-често излиза извън тях. Действително, ако романът, повестта, филмът, сценичното представление не могат да събудят у нас никакви асоциации, тяхното въздействие остава без съществени последици за нашето отношение към реалния свят. Но този асоциативен поток е субективен, понеже зависи от индивидуалния опит на възприемащия. Поради това може да отведе надалеч от художествените дадености, да получи напълно произволна насоченост и да се озове извън границите на допустимото естетическо въздействие. Тук възниква една немалка трудност: да се посочи откъде асоциативният поток губи отношение към цялостното въздействие на творбата и става нещо произволно, побудено от нея, но все пак невместващо се в пределите на естетическото ѝ въздействие. (Оттук и проблемата за завършеността и незавършеността на творбата — качества, които изглежда не зависят само от действителните художествени дадености, но и от поведението на възприемащия, който по своему продължава творческата работа на художника, но вече на фона на своя опит.)

И все пак асоциациите не са задължителен атрибут на едно мощно естетическо въздействие. Възприятният процес може да мине и без тях, без това да бъде своего рода доказателство за неговата непълноценност. Задължителни ли са те например при възприемането на живописното платно, на статуята, на архитектурния обект?¹ Не. А силата на тяхното въздействие може да не

¹ „Условната природа на изкуството преполога реконструирането на художествения образ (словесен, живописен, графически и пр.) възнанието на възприемащия, т. е. от няколко изрази, думи, шрихи, багренни петна трябва да се възсъздаде — и тъкмо

бъде по-слаба. Впрочем не богатството и завладяващата сила на асоциациите обуславят степента на художественото въздействие, а доколко чрез това въздействие изкуството се оказва в състояние да школува сетивата и мисълта на зрителя, читателя в унисон с естетическото виждане и оценки на художника, доколко то съдействува за това, че възприемащият да види реалността с по-проницателни очи и по-дълбоката, аналитично-обобщаваща мисъл на творческата личност. Последното обстоятелство е възможно и мимо всякакви асоциации.

*

Предшествуващите редове указват, че антиномичният характер на изкуството е само привиден. Всъщност касае се за сложно, диалектически протитворечиво явление. Вътрешната сложност на изкуството обуславя двата основни (разбира се, не и единствени), но пък противоположни пътища, чрез които се осъществява художественото въздействие. Тук нямаме предвид многоликото и пъстро въздействие на различни художествени образи, а онова същностно, характерно във всяко художествено въздействие, което трябва да бъде обяснено със структурата на изкуството или по-точно с функционирането на тая структура.

Да започнем с първия от тези два противоположни помежду си пътища на въздействие! Има образи, които отвеждат възприемащия в един идеален свят, далечен и недоближим до действителността. Не е ли така с богатото фолклорно наследство от легенди, митове, вълшебни приказки и др., които удовлетворяват една потребност от нравствена чистота, от красота, от нещо идеално. Възприемащият бива поставен във фантастичен свят, където причинността е непозната — тя се замества от чудесното и вълшебното; действието е лишено от историческа конкретност; героите (особено в приказката) нямат индивидуалност — те са олицетворение на някакво нравствено начало. Положителни и отрицателни герои грижливо са отделени, смесването на зло и добродетел е непонятно. Злото е винаги зло и като такова се обособява още в началото. Добродетелта, на каквито и изпитания да бъде поставена, ще победи. Наистина в някои легенди и приказки има и множество точни наблюдения над човешкия бит и поведението на животните, но не това е най-същественото при тяхната характеристика. Въпреки че са рожба на въображение, което не признава ограничения, тия творби — не само някога, но и днес — са източник на мощно художествено въздействие. А колко по-силно са въздействували некога — за онази народна общност, за която са били предназначени!

Заобиколен от действителност, която е несвършена, възприемащият (личност или цял народ) навлиза в света на този фолклор като в свят на идеалното, където всичко е устроено по-иначе. Въвлечен в този кристално чист свят, той ще го съпреживее на фона на своя житейски опит. Така по-релефно ще изпъкне огромната дистанция между света на изкуството и реалността, а по силата на психологическия закон на контраста във възприемащото съзнание ще бъдат извършени съпоставки между идеално и реално — съпоставки от мисловно-аналитично естество, емоционално преживявани и волево синхронизирани.

Позовахме се на жанрове, изградени съобразно императивите на висок нравствено-естетически идеал, — жанрове, чиято структура е такава, че по

в съзнанието на естетически възприемащия субект — един завладяващ, сякаш роден за собствен живот образ. Реконструирането обаче се постига чрез позоваване на миналия опит на възприемащия и затова има характер на асоциативен процес, но от друг характер; не такъв, какъвто е асоциативният процес, възникнал след реконструирането на образа в естетическото съзнание, за който говорим тук.“

необходимост изправя възприемащия лице с лице към реалната действителност. Има обаче и други художествени прояви. Нека споменем поне за елинското изкуство (особено скулптура), византийската живопис, където акцентът пак е поставен върху един идеал, но художественият образ е така устроен, че нарочно иска да отведе зрителя на страни от реалността, да го постави безусловно и изцяло в идеалния свят на изкуството. Византийската живопис например въвлеча зрителя в един свят на религиозно-духовни ценности, като съзнателно се стреми да го отклони от живота, поне в материалната му обвивка. Присъщата ѝ условност напълно служи на тази цел: обратната перспектива, която сякаш въвлеча зрителя в картината, декоративният ѝ строеж, изразяващ духовното начало с повишена експресивност, занемарването на анатомията, обезпелтяването на човешкото тяло и пр. — това са средствата, чрез които зрителят бива приобщаван към духовно-нетленното и отчуждаван от реалността. (Това не ще рече, че тая живопис не служи на определени социални и религиозни групи; напротив, тя върши това с идеята си съдържание. Но това е крайният момент от цялостното ѝ въздействие.)

Може би ще се възрази, че описаното естетическо въздействие е мислимо само при религиозните прояви на изкуството. Не, мислимо е и при светското, напр. при античното изкуство. Макар че във философската мисъл на стара Гърция господствува възгледът за изкуството като подражание, мимезис (Демокрит, Аристотел), естетиката на идеала е органично свойствена на художествената практика¹. Касае се за един идеал на „обобщена красота“ (Винкелман), който насочва погледа на твореца не към действителността, а към представата за възможното човешко съвършенство. Той пулсира в античната скулптура и живопис, той създава обаче и образите-идеал като Прометей, Филоктет, Антигона. Канонът на Поликлет е по-скоро опит да се намерят обективните закономерности в съотношенията на човешкото тяло — еталона на идеалната красота. Лесинг в „Лаокоон“ също указва на идеалния пълнеж на елинското изкуство: живописецът Павзон, който имал вкус към грозното, живял в нищета; Пирейк, изобразявал ежедневните страни на живота, бил наречен „живописец на калта“; тиванците със закон забранявали изобразяването на отрицателното у човека и разрешавали само изобразяването на прекрасното. Античното гръцко изкуство (особено изобразителното) сякаш се възвзема над действителността и поставя зрителя в идеалния свят на красотата — предимно физическата. Въздействието му не е свързано с размисъл върху несъвършенството на реалността. Дори и да бъдат асоциирани размисли от подобен характер, те не са най-същественият момент в естетико-възприятния акт. С положителност може да се твърди, че те са във връзка с художествените дадености, в тоя смисъл са нежелателен спътник, дори и да бъдат пробудени. Да припомним същевременно, че Йоханес Фолкелт разглежда асоциациите като спътник на по-нисша степен на възприятния процес. Тъй че достатъчно е самото духовно пребиваване в изкуството, благодарение на което обстоятелство то ще моделира съзнанието на зрителя съобразно естетическия идеал на твореца. Без съмнение това моделирано вече естетическо съзнание отпосле ще подходи към действителността с измеренията на този идеал, но в самия процес на естетическо възприемане връзката между изкуство и действителност (реалност) умишлено се отслабва или разрушава от твореца. Това, разбира се, не означава, че се твори „чисто“ изкуство. В края на краищата целта е такава: чрез приобщаването на зрителя (читателя) в идеалния свят на изкуството да се преобразува неговото съз-

¹ Вж. по тоя въпрос Panoffsky, *Idea*.

нание така, че по-късно да се възвърне към реалния свят с обогатен естетически опит.

Съществуват обаче и коренно различни случаи на естетическо въздействие. Вместо да се афицира у зрителя (читателя) усещане за пребиваване в света на творбата, то нарочно се затормозява или пък осуетява. В художественото изображение се въвеждат елементи, чиято роля е да укажат, че то има валидност и за социалната действителност, в която живее възприемащият, и да го заставят да заеме критично-оценъчна позиция към събитията и обстоятелствата, на които той е свидетел или в които е участник. Художественото творение се откроява не толкова като обособен в себе си свят, но повече като обобщен, кондензиран „модел“ на обективната действителност, която отразява. То е социално действено и иска истините на художника да станат и истини за възприемащия. Тук особено силно изпъква функцията на изкуството да бъде своеобразен посредник между творец и възприемач. Първият така построява произведението (образа), че да отведе втория към реалната действителност, след като вече е въздействувал по определен начин на неговото естетическо съзнание, респ. и на неговото естетическо отношение към света, към живота.

Художествените средства, чрез които може да бъде поддържано живо усещане за валидността на изображението спрямо реалността, са различни. Ще се спрем на някои от тях.

„Страстната седмица“ на Луи Арагон е роман, повествуващ за събитията станали през март 1815 г. — идването на Наполеон (100-те дни) и унизителното бягство на краля, изоставил ония, които са готови да загинат за него. Но романът се разбира не толкова като исторически, а по-скоро като съвременен. „Нали това е произведение, където на бъдещето е отделено повече място, отколкото на миналото“, обосновава се френската критика. И основателно, понеже Арагон съпоставя две паметни за Франция дати: март 1815 и май 1940, когато „... високите идеали станаха фарс“ (Арагон). Това обличаване на минало и съвременност разчита не само на породени в съзнанието на читателя асоциации по сходство (колко сродни са събитията от тези две дати!), но и на публицистични отстъпления, посветени на едно недалечно минало, всъщност наша съвременност (събитията от 1935 до 1940 г.)

Да изброим и други художествени средства, използвани в миналото и днес: „Документализмът“, непрекъснато възобновяващ връзката с действителността, но чрез една позиция от страна на възприемащия, която е очистила погледа му от незначителното и случайното и е издигнала документалния факт в широко социално обобщение. Алегоричността, която изсушава образа, за да внуши на възприемащото съзнание по-пряко и непосредно някаква идея с жизнена значимост; алегоричното изображение не е целеустремено към възсъздаването на един художествен свят в цялата му виталност и жизнена убедителност, каквато възможност е присъща за изкуството, понеже патосът ѝ е в акцентирането на връзката между възприемащия и реалността. Гротеската като форма на художествено пресъздаване на грозното в действителността се втурва във фантастично-причудливото (Бош, Суифт, Салтиков-Шчедрин, Маяковски), тя създава свят на невероятна обезобразеност и уродливост, но неговите художествени измерения могат да бъдат разбрани с а м о доколкото възприемащият е в досег с уродливостта и обезобразеността на реалния свят; защото гротесковото изображение е така построено, че възприемащият да бъде поставен с лице към грозното в живота, като проумее цялата му гнусота. Ако този контакт с реалността се окаже невъзможен (поради ниска естетическа култура, непознаване историческата действителност и пр.), гротеската ще стане обект за развлечение и зрелищност; подобно отно-

шение към Рабле, Суифт, Бош съществува. Сатиричният начин на изобразяване, считан от Жан Пол, Хегел до Десоар за нехудожествен поради непрекъснатото му апелиране към реалните събития, е не по-малко характерен пример. И т. н.

А какво друго са опитите на Брехт в полето на „епичния“ театър, ако не стремеж да се създаде изкуство, което няма да бъде само средство за развлечение, но и средство за установяване на действена връзка между зрител и реалност! Брехт въвежда процедура, известна като „ефект на отчуждаването“, чиято цел е: да не допусне пълното съпреживяване (вчувствувание) в сценичните образи, при което зрителят става „пасивна част от цялото произведение на изкуството“. Според Брехт вчувствуването в сценичните образи, т. е. илюзията за съпричастие в техния индивидуален свят, създава „хипнотични полета“ в естетическото възприятие. Това е „магьосничество“, понеже зрителят се нирва в света на изкуството, забравяйки дори за себе си. Така той не може да заеме критическа позиция, чрез която трезво ще преценява и размишлява върху сценичното действие и проблемите, поставени от него. „Ефектът на отчуждаването“ не допуска хипнотичното действие на вчувствуването, като го неутрализира с различни похвати. Така зрителят ще си остане в действителността, без да се поддава на илюзията, че пребивава в някакъв друг свят — този на изкуството. „На нас ни е нужен театър... който използва и събужда мисли и чувства, необходими за изменението на тези исторически условия“, разкрива Брехт смисъла на прилагания от него „ефект на отчуждаване“¹.

Очевидно комуникативната функция на изкуството се изразява в две, взаимно свързани страни: 1. Изкуството поставя художник и естетически потребител в определени взаимоотношения; тия взаимоотношения се постигат чрез пребиваването на последния в света на художествената творба. 2. Чрез тоя акт на пребиваване, изкуството моделира естетическото съзнание на възприемащия съобразно идеалите на твореца, превъплътени в художествени образи, съобразно идейно-духовната му позиция към действителността. Веднъж моделирано, това съзнание ще подходи отпосле към реалния живот в унисон с измеренията на придобития чрез изкуството естетически опит. Тия две страни на комуникативната функция на изкуството са определени от самата негова природа — от неговата „антиномичност“. При различни художествени произведения едната или другата страна се откроява с различна сила.

ИЗКУСТВОТО — ФАКТОР, КОЙТО МОДЕЛИРА И ОРГАНИЗИРА ЕСТЕТИЧЕСКИЯ ОПИТ НА ОБЩЕСТВОТО

„Красотата ще спаси света“

Достоевски

Всяка епоха по свой начин се е опитвала да постави изкуството в служба на едни или други житейски цели. Всяка класа се е домогвала да го използва за своите интереси. Дори отричането му от английските пуритани през XVI в., когато е било третирано като безнравствена проява, утвърждаваща порока, е имало пак известен жизнено-практически смисъл.

Ала как да се впрегне изкуството да служи на живота? Очертали са се два пътя. По първия сближаването на изкуството с проблемите на действителността се е постигало опростителски: то е било подчинявано на някакви дидактични, грубо тенденциозни цели, без обаче да е била съблюдавана прищъцата му специфичност и с оглед на нея да се търси естетическото му въздей-

¹ Брехт, *Малък органон за театъра*, § 35.

ствие. То е ставало илюстративно и изсушено, вместилище на религиозни, етични, политически идеи. От него е оставала само сетивната му плът, насилствено надявана въз понятийни истини, догми и пр. Така то е загубило художествената си сила и тъкмо чрез нехудожествеността си е било доближавано до живота. Другият път, чрез който то встъпва в служба на известни жизнени цели, е такъв: изкуството моделира естетическото съзнание и така въздейства на естетическите отношения на социалния колектив, насочвайки неговия мисловен и емоционален опит в един общ поток.

*

Днес достатъчно често се споменава за функцията на изкуството да моделира и организира естетическия опит на обществото съобразно някакъв естетически идеал, възглед и др., но тая функция му е свойствена, откакто то съществува. И това е понятно: щом е иманентна нему, тя ще се изяви още в най-ранната фаза от неговата еволюция.

Обилният фактически материал за първобитното изкуство (или това на изостанали в развитието си племена) може да послужи като едно от многото други доказателства. Дивакът не е осъзнавал естетическите функции на създаваните от него идоли-изображения, поезия-заклинание, песни, танци и др. Действителният импулс за тяхното сътворяване е била някаква утилитарна цел: за да бъде успешен, се предшества от магическия танц и песен, които е трябвало да упражнят тайнствено въздействие върху дивеча; бойните действия също се предшества от магични художествени изяви; някои танци (напречени „гимнастически“) преследват като крайна цел физическата издръжливост; глиненият идол е вместилище на сили, които трябва да бъдат омилостивени; татуирането възниква вследствие сексуални причини или стремеж да се въздейства психически върху врага; и т. н. Утилитарният момент, понякога той е открит по най-неоспорим начин, е предпоставка и атрибут на това изкуство. Нали то се е появило благодарение на него, а не като чисто естетическо търсене. Наистина днес е трудно да се открие тоя момент в пещерните изображения на елени, бизони и прочие ловни животни, но допустимо ли е те да са плод на чисто естетическо отношение! Защо дивакът не рисува полските цветя и треви, за чието притежание е било потребно просто да излезе извън пещерата и да ги откъсне! Защо не рисува птиците, чието пъстро оперение е по-подходящ обект за естетическото чувство, но рисува ловните животни! Защото тъкмо те са обект на социално-утилитарно отношение, а чрез утилитарното отношение към света се е родило естетическото. Тая утилитарност е понятна и с оглед синкретичността (дифузността) на първобитното изкуство — „съсд“ на целия жизнен и социален опит на племето, като се започне от знанията му за света и се стигне до религиозните представи, магичния акт, етичните норми на взаимоотношения и пр.

Способността на първобитното изкуство да моделира общественото съзнание на рода или племето и така да участва в най-важните дейности на колектива (лов, война, отношение към предците, към основателя на рода, отношенията между половете и др.) тук се осъществява посредством пласта от анимистично-тотемистични представи, магическото заклинание, наивните догадки за света, натрупаният практически опит и др. Много вероятно е, че тая присъща нему способност е била смътно долавяна от жреците, които са ръководели социалния живот на племето, обличайки го в одеянието на художественото действие. Те не може да не са долавяли обединяващата роля на изкуството, силата му да въвлече мисълта и чувството в общ, единен поток.

Магическата песен и съпровождащият я магически танц имат за крайна, съзнателно преследваща цел някаква полза (в пределите на рода или племето).

Поради това в тяхното изпълнение участвуват всички мъже или всички членове на социалния колектив. При това към тях се пристъпва винаги по повод: започване на бойни действия, на лов, заклинание на злите сили — суша, глад, мор и т. п. Те се проявяват като социално организирано действие, приело художествени форми. Понятно е защо те изпъкват като фактор, сплотяващ всички участници върху колективно-родова или племенна основа. Така изпълнителите на танца и песента, вече свързани кръвно, биват свързани и социално — чрез разиграваното художествено действие.

Първобитното изкуство е колективно (по създаване и изпълнение) и въздействието му е също колективно. То възвлича рода или племето в руслото на общи преживявания, създава общност в отношенията към действителността, в начина на виждане, мислене и емоционална нагласа.

С преживяването дифузността на художествените прояви в първобитното общество се променя, но не изчезва функцията на изкуството да организира и моделира естетическото отношение на социалния колектив към действителността. На преден план изпъква значението на канонизираните художествени форми и образци. Впрочем каноничните стилове характеризират по-голяма част от изкуството на робовладелческите цивилизации (Египет, Асирия, Персия, Индия и др.) и на средните векове (византийски, романски, готически стилове). Обикновено канонизацията се разбира като акт на насилие и застой в художественото развитие, понеже индивидуалността е трябвало да се подчини на господстващия, налаган от официалната власт канон и да се изяви в допустимите от него граници. Но не е ли пресилено да се говори за „насилие“ над художническата личност? Дали творецът на древността и средновековието е съзирал в канона средство за потискане на неговата индивидуалност? Или пък в най-дръзките си прояви той все пак е останал в пределите на официално възприетия канон. Освен това редно ли е да се говори за мъртвило през тия епохи? Развитие е имало, макар и в рамките на канона, — постепенното доближаване до един съвършен образец.

Жизнеността на каноничните стилове, просъществували дори и векове, е обяснима не само с идеологически, но и естетически причини. Те са били използвани с оглед на политически и идейни цели, но те са и „съсът“, кондензирал във вече изковани и утвърдени художествени форми естетически опит и светоусещане на цяла епоха. Затова веднъж създадени, са съществували дотогава, докато не настъпят радикални промени в естетическото отношение на господстващата класа към света. Понеже естетическият опит на епохата е бил организиран в определени художествени канони, дори противодействията спрямо тях са се извявявали неминуемо в установените от тях предели. Богомилската апокрифна книжнина възпълзва социалното недоволство на народните маси от феодалните порядки, но техният създател мисли като всеки средновековен човек — в рухото на религията. Тия столетия на канонизъм показват как изкуството е моделирало естетическото съзнание на цялото общество през робовладелческата и феодална формации, въпреки че те са раздирани от класови антагонизми. И тази роля се пада на художествената форма — вместилище на определено естетическо отношение към действителността. Затова творческата индивидуалност не е и чувствувала необходимост да се изяви чрез други форми. И това е понятно при слабия ѝ досег с други художествени култури. И най-силните индивидуални прояви са следвали канона — обстоятелство, което не може да се разбира като пакостно. Защото художественият талант не се е целеустремявал към откриване на нови форми (като израз на неговата индивидуалност), а към усъвършенствването на един образец с оглед на изповядвания естетически идеал. През тия епохи творецът е бил по-малко интроспективен, отколкото е днес. Защото неговото

естетическо съзнание не встъпва в разрез с това на обществото — каноничните форми са моделирали и неговото, и общественото съзнание по определен тип. Затова и художествените ценности, създавани от художника, са не толкова израз на едно индивидуално виждане, колкото израз на характерното за века и обществото естетическо отношение към действителността.

Преживяването на каноничните стилове разкрива широк простор в индивидуалните изяви на творческата личност. Не закъснява и индивидуализмът и изкуството става достояние на тесен кръг ценители. В плен на индивидуалистичните крайности то загубва ролята си на фактор, моделиращ естетическото съзнание на цяла епоха. Индивидуализмът се оказва неочаквано пакостен. Още Хегел осъзнава неговото отрицателно влияние, изправен пред субективизма на немските романтици, разрушили „субстанциалната природа на изкуството“, а с това и самото изкуство. Индивидуализмът лиши изкуството от способността му да бъде горнилото, където се формира естетическият опит на цял социален колектив или цяло общество.

Като закъсняло противодействие срещу индивидуалистичните прояви и присъщия тям естетизъм бяха извършени интересни опити в периода през 20-те години от творците на „Де Стил“, от конструктивистите и Мис ван дер Рое.

За творците от „Де Стил“ изкуството е израз на „всеобщото съзнание на времето“. Това всеобщо съзнание се разглежда като продукт на науката и техниката — силите, съдействащи за възникването на нова концепция за света, различна от тази на Ренесанса (Тео ван Досбург). Възхвалява се техническата мисъл (Ауд и Ван Естерн) като господстваща за столетието. Резултатът от тази апология на техниката е тенденцията към анонимност, към заличаване на индивидуалността — тенденция, проявила се в живописата, скулптурата и архитектурата на холандската група „Де Стил“. „Изкуството като форма на еготизма вече постепенно бива унищожавано“, заявява Мондриян. В унисон с това се възхвалява антииндивидуализма и колективизма в художественото творчество — един аргумент в полза на „всеобщото съзнание“ на епохата. Така в борба срещу индивидуализма се пренебрегва и творческата индивидуалност.

Това вършат донякъде и руските конструктивисти (Лисицки, Татлин и др.), отrekli наред с индивидуалността и емоционалността.

Що се касае до Мис ван дер Рое, той е повече от категоричен: „Индивидуалността е загубила значение, съдбините ѝ повече не ни интересуват. Големите постижения във всички области са безлични, а авторите им са неизвестни в по-голямата си част. Те участвуват в движението на нашето време към анонимност“¹. Тоя стремеж към деперсонализация в изкуството Мис ван дер Рое осъществява в архитектурата, където той фетишизира модерната техника, пренебрегвайки всяко идейно-духовно съдържание.

Очевидно призивът към анонимност в изкуството най-вече се изтръгва из едно преклонение пред техниката и науката; затова се оказва едностранчив и безплоден в борбата си срещу индивидуализма и субективизма в съвременното развитие на изкуството.

*

Още през епохата на Високия и Късен ренесанс, но по-очевидно от XVIII в. насам се откроява едно явление, което ще означим като у н и в е р с а л и з м в отношението към изкуството. В това понятие мислим способността на зрителя (читателя) естетически да възприема и оценява изкуството на различни епохи, народи, на различни художествени стилове. Естествено, че широтата, в която могат да бъдат обхванати различните художествени

¹ Приложение към Ph. Johnson, Mies van der Rohe, N. I.

явления, е относителна. Но все пак от ден на ден нашият съвременник като че ли обхваща в своите естетически съждения все по-различни и недоближими помежду си прояви на изкуството.

В античността и средновековието човек е бил поставен лице с лице само с един художествен стил. Естетическото му съзнание е било моделирано само от него и е оставало чуждо за естетическите ценности на всеки друг стил. Понякога това се съпътствувало от нетърпимост на инородното изкуство: християнско спрямо езическо, мюсюлманско спрямо християнско и др. Тук обаче се намесва сложен комплекс от политически, религиозни, етични и т. н. подбуди, из които е невъзможно да се отделят естетическите. Тази ограниченост на естетическото съзнание е обяснима изцяло с историческите условия. Относителната изолация на художествените култури — тя не е абсолютна, влияния съществуват, но в повечето случаи са слаби, пък даже и спорадични — даде повод на О. Шпенглер да пише за изолация в цикличното развитие на цивилизациите (възглед, дълбоко несъстоятелен). Но универсализъм в отношението към изкуството не е могъл да съществува.

Отрицателното отношение на класицистите през XVII и XVIII в. към ония художествени явления, които се не побират в изкованите от тях правила, указва, че универсализмът в отношението към изкуството отсъствува и в по-късни епохи. Боало ненавижда „ниските“ жанрове, създавани и битувачи сред народа, понеже били носители на „плебейски вкус“ (бурлеската, фарса, водевила). Волтер, въпреки че признава гения на Шекспир, се отвраща от творчеството му, дори го нарича Уилям Жил — Жил, по името на панаирджийският шут от френската народна бурлеска. „У Шекспир геният е мощен и плодотворен, натурален и възвишен, но у него няма ни най-малка искра на добър вкус и ни най-малко знание на правилата“, пише той във „Философски писма“. А за „Хамлет“ разсъждава така в „Предисловие към „Семирамида“: „Хамлет“ е груба, варварска пиеса, която не би допаднала на вкуса дори на френското и италианско простолюдие.“

Универсализмът в отношението към изкуството е задължен немалко на романтическата естетика, която категорично отхвърли класицистичните канони и правила, без да ги замества с нови. Заедно с това тя превърна творческото аз в абсолютен „законодател“ при създаването на художествените ценности. Показателни са например произведенията на немските романтици Новалис, Тик, Вакенродер, братя Шлегел; особено характерни са възгледите на Жан Пол. Тази естетика роди субективизма, но същият този субективизъм (колкото и пакостен да е бил в изкуството) доведе до неочакваното разкрепостяване на художника от всякакви канонични форми и правила. Нему вече е предоставена неограничена възможност да избира начина, чрез който ще изгради художествения образ. Творческият процес вече не протича в руслото на изработени отпреди канони, той придобива строго индивидуален характер. Наистина индивидуалният елемент по начало характеризира творческия процес в изкуството, но сега тоя елемент е необичайно открит, дори абсолютизиран. Художникът не трябва да следва правила, но сам да създава „правила“ и „закони“ съобразно присъщата му оригиналност.

Впрочем това е преломен момент в разбирането на художественото творчество. Освободен от канонизма, творческият процес се регулира само от художническата личност (поне при немските романтици), от нейната самобитност или „образцова оригиналност“ (Кант).

Романтическата естетика стимулира към връхна, крайна персонализация на художествените ценности, каквато не е била възможна в миналото. Та нали индивидуалността, азът се схваща като единствена естетикосъзидателна сила! За да бъдат естетически възприети и преживени тези максимално пер-

сонализирани художествени ценности, е необходима една естетическа позиция, чрез която възприемащият субект ще подходи към всяка ценност с оглед на свойствената ѝ индивидуално-творческа мяра. Защото няма ги вече каноничните форми, които биха послужили като опорна точка и отправен пункт в естетиковъзприятния процес. Има различни индивидуалности и всяка от тях изгражда художествения образ по своему. Та кой би могъл да оцени тия максимално персонализирани художествени ценности, ако естетическото му съзнание не е школувано в един универсален естетически подход към изкуството!

Освен това универсализмът, за който става дума тук, направи естетическото съзнание възприемчиво и за художествените ценности на миналото, сътворени преди векове от различна спрямо тази на романтиците естетическа позиция. Благодарение на това обстоятелство бяха „открити“ песните, приказките, легендите и т. н. от фолклора на различните народи.

Заедно с това бяха съпоставени от естетически аспект произведенията на различни епохи, например тези на гръцката античност и тези на готиката. Подобни съпоставки дотогава са се считали като признак на лош естетически вкус. Нали античността (съгласно Винкелман и немския „елинизъм“ — Шилер, Гьоте) е ненадминат връх в изкуството! Романтизмът е чужд на такъв естетически nihilизъм към едни художествени явления и апология на други. Вакенродер решително заявява: „Готическата катедрала е толкова привлекателна, колкото и гръцкия храм.“

Показателна е еволюцията на естетическия вкус у Гьоте. През 70-те години той възхвалява готиката; от края на 80-те години, след като се е запознал с изкуството на етична Елада, той става негов страстен поклонник. Възхищението му пред елинското изкуство се заменя с негативно към готическото. Едва през последните години от живота си той достига до мисълта, че и елинско, и готическо изкуство са все художествено значими, всяко по своему.

Универсализмът в отношението към художествените ценности обогати комуникативната функция на изкуството, внесе в нея нови акценти. Но нека по-отблизо видим за какво става дума!

Есхиливият Прометей е оказвал могъщо въздействие на различни епохи, понеже въплътеният в него идеал надхвърля границите на своята историческа определеност, за да придобие общочовешка значимост. Той е бил тълкуван с едни или други нюанси, но възхищението от прометеевската дързост спрямо боговете е оставала ядка на всяко ново художествено претворяване. Поради общочовешката си валидност, той не изисква универсализъм в естетическия подход, за да бъде преживян. Подобен е случаят с Медея и Едип; злостастият, сполетяло тези герои е така голямо, че независимо дали ще се признае трагизма им като причинен от Мойра или не, зрителят не може да не им съчувствува и състрадава. Тия образи не са ни напълно чужди, независимо че от тяхното създаване до днес ни делят столетия.

Но ето естетическият потребител може да се окаже в следното положение: да застане с лице към едно изкуство, чието идейно-духовно съдържание му е напълно чуждо. Това изкуство ще осъществи или комуникативната си функция по отношение на него, т. е. ще му въздействува ли или пък ще бъде обект на хладен безстрастен анализ? Допустимо е, че при един универсализъм в естетическия подход и то може да бъде комуникативно, понеже ще потопи потребителя в естетическото съзнание на художника, афирайки същите преживявания, които някога са вълнували създателя на това изкуство. Поезията на Новалис, въпреки култа ѝ към смъртта, към нощта, въпреки болезнено-субективистичната ѝ наклонност към тайнственото, въздействува и на нас, независимо че отстояваме друга естетическа концепция. А символистичните драми на Метерлинка, въпреки че са напоени с мистика и песимизъм! А Кафка и то с ония произве-

дения като „Селският лекар“ или „Превъплъщение“, в които декадентското светоусещане безусловно доминира! Може ли да се оспори тяхното сюжестивно емоционално въздействие! Не ни ли поставят те в един индивидуален свят, преживяван от нас, свят, изпълнен с хаотични възприятия и предчувствията на едно съзнание, блъскащо се в ледената стена на безнадеждността! Може би сме длъжни да се съгласим, че не само египетските релефи, византийската икона и т. п., но и такива произведения, които са белязани със симптомите на декаданса (Метерлинк, Кафка), могат да бъдат комуникативни за нашето естетическо съзнание, т. е. могат да послужат като „канал“, който ще ни потопи в духовния свят на художника и ще ни застави да го преживеем. И това при явен антагонизъм в идеологическите позиции!

Но как се осъществява комуникативната функция на това изкуство? Нека започнем с една съпоставка!

Едва ли имаме основание да мислим, че средновековният човек е могъл да има чисто естетическо отношение към иконата. Той е бил приобщаван към естетическата ѝ ценност, едва след като е изявявал религиозното си отношение към нея. За да я преживее естетически, той е трябвало най-напред да я преживее религиозно. Че не е могло да бъде иначе, личи от разсъжденията на такъв голям мислител като Михаил Псел (XI в.), който едва-едва долавя естетическата самоценност на иконата, споменавайки за нейната „неподдаваща се на описание красота“.

Тук и в други подобни случаи изкуството осъществява комуникативната си функция едва след като съзнанието на възприемащия е завладяно от религиозната или етична идея, от подобие на изображението спрямо обекта или пък спрямо някакъв идеален образец. Изглежда, че тук е заложена една от причините за широкото разпространение на повествователния елемент в живописа на някои епохи, понеже този елемент, без който художествената ценност на живописа е напълно мислима, служи като катализатор в осъществяването на естетическото въздействие.

Тъй като у нас не е създадена експериментална естетика, не е възможно да се каже с достатъчна точност дали този начин на приобщаване към художествените достойнства на изкуството е пълноценен (и то с оглед особеностите на съвременната образност в изкуството). От наши непълни наблюдения обаче би могло да се заключи, че и днес има множество зрители, които застанат ли пред живописното платно по-конкретно, най-напред търсят идеята или пък подобие то му с изображението, понякога и с някакви идеални представи, и доколкото са открили такива „ценности“, те могат да се „отдадат“ на естетическо преживяване на изображението; иначе естетическото преживяване у тях бива затормозено. Затова те са склонни да отричат новите по-условни форми в живописа и даже да ги квалифицират като упадъчни. Те изхождат от свои вкусове и представи за изкуството и поставят под знака на съмнението всичко, онова, което не се вмести в техния обем. При тях и дума не би могло да става за универсализъм в естетическия подход, който изисква всяко произведение да бъде оценено с оглед на собствената му индивидуална мяра.

За да възприемем и преживеем обаче Новалис или Кафка, Шагал или де Кирико, едва ли е потребно да търсим общи, сближаващи ни точки в идейно-естетическите позиции. Ние сме напълно чужди на опоетизирането на нощта като символ на небитието, на онова изтънчено-болезнено влечение към ирационалното и тайнственото, което изпълва поезията на Новалис, т. е. чужди сме на философско-естетическите възгледи на поета. И все пак поезията му е в състояние да ни въвлече в създадения от нея свят — тя ни заставя да видим действителността с неговите очи, да я изживеем като блян, копнеж (наистина само докато трае естетическото възприятие) с неговата крехка, мечтателна,

но болна душа, да я обвием в емоционалния воал на загадъчното и недействителното. Това е емоционален нюанс, който ни облъхва, без обаче да измени с нещо идеологическата ни, философско-естетическа позиция, нашето светотношение. Така че аз бих могъл да възразявам на естетическото кредо на Новалис, но не бих могъл да поставя под съмнение неотразимата сюжестивно-емоционална сила на творчеството му. Сетивно и емоционално аз пребивавам в света на Новалис, без обаче да се съгласявам с идейно-естетическите му възгледи.

Оттук още не следва, че всяко изкуство, което стои в дисхармония с нашата идеология, — особено пък това на изчезнали племена и цивилизации! — може да бъде комуникативно. Изглежда, че съществуват някакви предели, зад които комуникативността е невъзможна, даже и тогава, когато с вещина бихме разчитали условността на художествените образи. Съвсем друго нещо е, че същите тия образи могат да бъдат поставени на безстрастен художествен анализ. Комуникативността обаче предполага тяхното преживяване. Можем да разсъждаваме за тотемните негритянски маски, но комуникативни ли са те за нас! И ако допуснем, че са комуникативни, въздействието им върху нашето съзнание адекватно ли е на онова въздействие, което някога са упражнявали върху племенното съзнание. Би могло с положителност да се каже: не!

Тъй че универсализмът в отношението към изкуството ни позволява да възприемем и изживеем художествени ценности с чужд за нашето съзнание идеен пълнеж (наистина в някакви граници, които все още не са установени от естетическата наука). Всичко това обаче има ли някакви последици за изкуството като фактор, който моделира естетическото съзнание и опит на обществото?

Естетико-възприятната дейност ни позволява да пребиваваме в чужди художествени светове — тези на едно или друго художническо съзнание. Това несъмнено ще разшири нашия сетивен и емоционален опит, дори и тогава, когато се натъкваме на произведения с чужд спрямо нашата идеология идеен пълнеж. Но може ли това изкуство да стане основен фактор в моделирането естетическото съзнание на нашия съвременник? Много съмнително е, понеже зрителят би искал изкуството да откликне на онова, което го вълнува, на стоящи пред него проблеми. Необходимостта от такова изкуство за нас в края на краищата е израз на необходимостта да се моделира естетическият опит на социалистическото общество в определена насока, да се изработи определено естетическо отношение към света. Но съвременният зрител (читател) се натъква на пъстро множество от индивидуално оцветени художествени явления. Би ли могла тази пъстрота да способствува за изработването на общност в естетическото отношение и опит? Да, чрез идеала, възпълтен в инак многоликите проявления на нашето социалистическо-реалистическо изкуство.