

ИГРА — ФОРМОТВОРЧЕСТВО — ИЗКУСТВО

Атанас Натеv

Най-странното, което си позволяват критиците, е да заподозрат художника в невярност спрямо собствената му творба. И все пак тъкмо туй прави критиката художествена. Да се разкрие нравственото или социално-политическото звучение на творбата, да се изтъкнат познавателно-психологическите моменти в нея, да се прецени историческата ѝ правдивост — без всичко това критиката не би изпълнявала сериозната си мисия. Нито един от тези критерии обаче, нито те вкупом са в състояние да постигнат художествена оценка. За нея може да става дума едва когато се вникне в собствената логика на творбата — когато се прозре вътрешната целесъобразност, в духа на която отделни, сами по себе си дори занимателни подробности биха се оказали излишни отклонения или пък би изпъкнал недостатъкът на „нещо“, биха се открили нежелани грапавини, несвършенства и т. н. На това основание критикът може да предяви художествени изисквания към автора. И ние ще допуснем груба грешка, ако решим, че сме навлезли в чисто формална област.

Нерядко правдоподобни житейски случки, значителни философски идеи, интересни хрумвания или чак майсторски изпълнени детайли действуват като натрапени в художественото произведение — вместо да увеличат, накръняват привлекателността му. И причината не е, че те са уж изобщо несъгласуеми с изкуството. Тя се крие в друго — че обаянието на художествената творба не се постига чрез механичния сбор на умело изпълнени етюди и добре обмислени идеи. То е свързано преди всичко с неповторимата спойка на творбата, с органичната ѝ цялост. И осветляването на особеното вътрешно сцепление, което всяка художествена творба притежава и което не съвпада на-

¹ Две мои предишни статии (вж. „Бунт срещу мета-естетиката или метафизиката в естетиката?“ в кн. 9, 1967 г. на сп. „Ново време“ и „Методологическата дилема пред съвременното литературознание“ в кн. 5, 1967 г. на сп. „Литературна мисъл“) бяха посветени на основното методологическо затруднение, на което се натъкват днес литературната наука и изкуствознанието. Разборът на оживените дискусии, които през последните десетилетия се водят било на Запад, било в Съветския съюз, ни доведе до извода: Литературната наука и изкуствознанието са изправени пред особена дилема. В интереса на своята методология те трябва да решат, дали в самото изкуство или вън от него (в социалните фактори, в човешката психика, в предмета на познанието и пр.) е заложен коренът на художествената специфика. Опитавме се да докажем, че и първият, и вторият възможен отговор на тази дилема обричат изследването на едностранчивост. Тя може и трябва според нас да бъде преодоляна посредством диалектичната идея за самодвижението и саморазвитието. Но едно е да се сподели такова убеждение, а друго — да бъде то обосновано. Затова статията „Методологическата дилема пред съвременното литературознание“ завърши с обещанието, в една следваща статия да се разгледат предимствата и допълнителните затруднения, които идеята за самодвижението предлага на литературната наука. Преди това се налага обаче да изложим своя възглед върху своеобразната обществена динамика на художественото творчество. С него се занимава настоящата статия, която ще бъде последвана от друга под наслов „Идеята за саморазвитието в литературната наука и изкуствознанието“.

пълно с вътрешната организация на нито една друга художествена творба, е между най-трудните задачи на естетиката и изкуствознанието.

Не само създаването зависи от художника, но и художникът зависи от онова, което създава. Веднъж заел се със своята творба, той не може да изменя и подрежда своеволно нейните съставки, без риск да я разруши или из основи промени. Много често обаче тази зависимост се приема и обяснява в чисто гносеологически план. Ако големи писатели са признавали, че неочаквано за самите тях е трябвало да завършат по строго определен начин съдбата на свои герои, обяснение за това е откривано единствено в житейската логика на характера, т. е. в отразяването. В отделни случаи подобно обяснение изглежда задоволително. Може ли обаче то да се разпростре върху целия творчески процес?

Налага се отново да подчертаем, че когато художникът се добере до приковаващи вниманието обстоятелства, човешки характери и съдби, той е обвързан не само с въпроса за тяхната житейска правдоподобност, но и, най-вече и с въпроса, дали е оправдано, респ. до каква степен и в каква връзка е оправдано тяхното присъствие в творбата — няма ли да затлачат повествованието, не биха ли обременили фигуралната композиция, не ще ли отклонят театралната постановка от своеобразния ѝ въздействен допир със зрителя и т. н. В още по-остра форма тази обвързаност се проявява при използване на измислицата и на похватите, издаващи професионално майсторство.

Разбира се, сродна взискателност в подбора, дисциплина на перото е неизбежна и при едно научно съчинение. Но — първо — много по-лесно бихме извинили научния работник, който ни поднася нестройно изложение, отрупано с нови, несвързващи се едно с друго открития, отколкото кинорежисьора, който е пренебрегнал монтажната ножица и е направил игрален филм от дължки кадри, нащърбяващи единството на творбата, макар и сами по себе си да отразяват вярно, находчиво действителността. От професионална гледна точка (т. е. с оглед бъдещето на изкуството) е възможно да се признаят на художника открития и в детайлите. Негово х у д о ж е с т в е н о откритие обаче може да бъде само творбата. И второ: аналогията с „дисциплината на перото“ губи тутакси смисъла си, щом се постави въпросът, за какво се извършва подборът и какво ще се върши с избраното.

Натъкнали се на този въпрос, неволно стигаме до парадокса, че човекът на изкуството, който е сякаш почти неограничен в подбора на обектите си и на средствата за пресъздаването им, е в известен смисъл по-ограничен от всеки друг създател на „вещи“ с комуникативно предназначение. Неговата художническа зрялост се проявява не в това, какво изобщо знае и може, а в това, доколко успява всяка истина, до която се е добрал, и всеки шрих на вещата си ръка да подчини на една цялост, да съобрази с вътрешната мяра на т а з и и м е н н о творба.

Художественото произведение притежава следователно своя вътрешна граница, която не може да бъде нарушена, без то да бъде разрушено или коренно изменено и всяко отклонение от която води до накръняване на въздействеността. Тази вътрешна граница наричаме к о м п о з и ц и я — един термин, от който всеки изкуствовед чувствава нужда, при все че се радва на пословична неустановеност неговото съдържание. Художествената творба може да има редица варианти. Нещо повече, нейното създаване не представлява нищо друго, освен „опитване“ на възможните варианти с оглед на това да се открие и с т и н с к и я т. А какво е критическият анализ на вече поднесеното произведение, ако не мисловно препотаряне на същия този „опитен“ процес?! По-съществена за нас сега е обаче другата страна на въпроса. Ако дори вече „готовото“, т. е. вече поднесеното на публиката произведение може да бъде критично премислено

отново, да бъде върнато към другите му възможни варианти, за да се установи, дали и доколко този, който е пред очите ни, е най-сполучлив, това означава: художествената композиция не бива да се схваща като описуемата структура на поднесенния ни „предмет“. Композицията трябва да се отнесе към „жива“ на творбата, който не само че не се изменя при вариационността (работката) на структурата, но и сам е критерий за целесъобразността на всяко частично изменение в нея.

Но защо се получава така, че неповторимата художествена творба притежава собствена мяра, проявява своя вътрешна граница, с която дори творецът не може да не се съобразява?

Нека допуснем, че — поотделно взета — всяка съставка на художественото произведение, отнасяща се било до формата, било до съдържанието му (характерите, сюжета, пейзажните елементи, психическите състояния или чак някои багри, плоскостни, акустични, обемни съчетания и пр.), се редуцира до отделни страни на отразяваната действителност. Това предположение не бихме отнесли безнаказано обаче към композицията на художественото произведение. Да сведем същността на последната до отражение на „нещо си“ вън от нея, би значило да я лишим от смисъл като термин на естетиката и изкуствознанието. И още по-лошо: бихме пренебрегнали една от централните задачи на научното изследване — да се осветли качествено своеобразие на художественото творчество. Защото композицията, разбрана като неповторимото вътрешно сцепление на произведението, би имала смисъл само ако се приеме, че тя не се покрива без остатък нито с някакъв модел вън от изкуството, нито пък с някакъв предишен модел в сферата на изкуството. Като такава тя е важна брънка в непрекъснатия обновителен процес на художественото творчество, в неговата обществена динамика. Съвсем очевидно е обаче, че по чисто гносеологически път е невъзможно да се обясни нейната природа.

Психологията също не разполага с повече шансове в това отношение. Никакви психически предразположения у творческата личност не ще ни разяснят защо, в какъв смисъл и в каква степен тя става независима от вътрешната мяра, от композицията на създавания художествен предмет. Тъкмо обратното — самата творческа психология се нуждае от предварително теоретическо проучване на своеобразните „сцеплителни“ закони на художествената творба, за да е в състояние да осветли особените усилия и преживявания на художника, дръзнал на превръща собствените си впечатления във „вещ“, пригодена за обществено обращение и способна да развълнува един анонимен възприемател.

Тук е мястото да отбележим и друго качество на художествената композиция. Тя е регулиращ фактор не само в процеса на създаване на художествения предмет. Тя е решаваща и при неговото възприемане. Отдавна установена аксиома е, че художествената творба достига до съзнанието на читателя, зрителя или слушателя посредством напрегната и индивидуално обогатена асоциативна дейност. Но има ли тогава критерий, с чиято помощ да се реши, дали преживяванията и размисълът на потребителя във връзка с или по повод на една художествена творба са адекватни на творбата? Хлъзгавият път на асоциациите би могъл да го заведе чак в противоположна на възприеманата образна система посока. Той би могъл и без да проумее докрай творбата да се отдале на свои си настроения или на разсъждения от различен характер. Нещо повече — много често образи и епизоди от изкуството се използват в научната литература за илюстрация на съждения от историографско, етнографско, психологическо и пр. естество, без да се отчита непременно специфичната художествена въздейственост на произведението. (За съжаление, нерядко се постъпва така и в изкуствоведски трудове.) Ала естетиката не би погасила научните си задължения, ако не посочи границата на художественото

възприятие и преживяване. За тази цел известните досега чисто психологически критерии ще ѝ послужат твърде съмнително. Подсилена емоционалност, „съзнавана самоизмама“, вживяване и пр. могат да се предизвикат у субекта и когато той се отклонява от обсега на художествената творба или просто не е могъл да се добере до същинското ѝ съдържание. Тогава?

Природата на изкуството е такава, че неговите произведения не само позволяват на потребителя, но и го задължават да проектира възприеманото върху собствения си опит. Съкровеният допир с читателя, зрителя или слушателя се постига именно затова, защото заложеното в художествения образ трябва да се „превежда“ на езика на индивидуално преживяното и промисленото. И тук се проявява едната страна на незаменимата функция, която изкуството изпълнява в обществения живот. От друга страна обаче то не би се радвало на никаква що-годе сериозна мисия, ако произведенията му представляваха само повод за своеобразни асоциации и неканализирани размисления, т. е. ако те, като дават простор на индивидуалните преживявания на възприемателя, не съдържаха същевременно и някакво „задържащо“, целенасочващо начало. И това начало трябва да се търси пак в художествената композиция. Освен нея, ние не разполагаме с друг критерий, за да определим адекватността на художественото възприятие. Верни с творбата са онези преживявания и размисления на възприемателя, които, като носят неизбежно индивидуален отпечатък (и следователно не са очистени от лични заблуди и предубеждения), са все пак резултат от проникване във вътрешната мяра, сами представляват нещо като нов вариант на художествената композиция, като повторно нейно откритие.

Разбира се, не бива да се очаква, че обикновеният читател, зрител или слушател ще съумее да постигне това, което е толкова тежко бреме и за обиграния критик — да анализира и изложи логично, убедително композиционния „живец“ на творбата. Ала то не е и никак наложително. Активността на художественото възприятие се отличава със своята непринуденост. Възприемателят е лишен от напрежението, присъщо на твореца и критика, които трябва да предложат другиму (на публиката) резултатите от съприкосновението си с една художествена композиция. Така той се лишава наистина от радостта на споделимото постижение. Но за сметка на това придобива чувството на по-голяма свобода. Сякаш е предоставен сам на себе си, когато разгадава и допълня, преценява и открива. Всеки контрол отстрани накърнява радостта на художественото възприятие. И ако въпреки туй съществува нещо, което противодейства на своеобразието, то се дължи на една важна особеност на всяка пълноценна художествена конструкция. Именно защото на нея е свойствено особено сцепление, защото ѝ е присъща определена вътрешна граница, тя увлича неусетно читателя, зрителя или слушателя в едно непринудено само-експериментиране. Ако той наистина прикове вниманието си към творбата като завършено цяло, а не към отделни подробности от познавателно, нравствено, формално-технологическо и пр. естество, непосредственият му стремеж да вникне с помощта на собствени съображения и преценки в художественото цяло прераства в едно **в т о р и ч н о к о м п о з и р а н е**. Той не може да приема и отхвърля, ако не подлага на подбор собствените си предположения и асоциации, с чиято помощ „превежда“ за себе си творбата. Така той неволно и неподозиращо се поддава на закона на нейното вътрешно сцепление.

Този въпрос заслужава специални изследвания. Естетическата психология би играла немаловажна роля при тях, стига предварително да сме наясно, че тя би ни разяснила някои последици от действието на закона за композицията в изкуството, но е безсилна да ни обясни неговата същност.

Структурално-описателният метод, който днес се предпочита от мнозина представители на изкуствознанието, се грижи наглед твърде много за вътрешната организация на художествената творба, а следователно и за спойката на нейните съставки. Ала напразно бихме се надявали с негова помощ да разберем защо и как възниква „сцепителният“ закон в изкуството. Структуралистите имат заслуга за поставянето на редица въпроси около своеобразието на художествената творба. Те дължат своите успехи обаче на стремежа си да се ограничат върху „дадеността“. Това им позволява да се чувствуват доста сигурни, когато се констатира една или друга особеност на изкуството, когато се анализира различните „слоеве“ в творбата, когато се изследва нейната тъкан и пр. Но тук се крие и недъгът на техния метод.

Художествената композиция открива особено нагледно въпроса за диалектиката между случайното и необходимото в изкуството. От една страна, композицията предполага присъствието на редица случайни елементи в художествената творба, много от които (било като сюжети и идеи, било като похвати и формални съчетания) могат за първи път да се въвеждат в художествено обращение. Пък и по правило, когато творецът изпитва вариантите на произведението си, той разчита изключително много на хрумвания, на случайно попаднали пред погледа му средства и житейски обекти. Без това би се оказал немислим развоят на изкуството. От друга страна обаче, тъкмо композицията изправя художника пред особена необходимост. Няма да е пресилено да се каже, че да композираш художествено значи да изпробваш, кое и как от случайното може да се превърне в необходимо за конкретната творба. Не е трудно да се досетим, че диалектиката между случайното и необходимото при композиране на отделната творба е първа брънка от диалектиката, благодарение на която възникват и се усъвършенствуват художествените стилове, жанрове, видове и пр. Бихме ли могли по структуралистично-описателен път да си обясним това? Естествено, не.

Каквито и да са примамливите страни на структуралистичното изследване, единственият му шанс е да наблюдава творбата, стила или жанровете в относителната им устойчивост — като нещо за известен отрязък от време статично, като „инвариант“. Представител на тази школа би могъл наистина да констатира и историческата промяна в стиловете (както прави Е. Щайгер в последната си книга). Но именно да я констатира, а не да я обясни. В най-добрия случай той ще ни покаже само, че едн каква си (за определено време устойчива) стилова система е заменена от едн каква си. Доколкото той е последователен структуралист обаче, историческата причина за тази промяна ще е въвн от обсега на изследователските му интереси. (Както е известно от съдбата на руската формална школа, единственият чисто структурален принцип за смяната на стиловете — тъй нареченият „контрастен принцип“ — бе изоставен от самите застъпници на школата.¹) А отговорът на въпроса, защо и как случайни хрумвания, мотиви, средства и похвати прерастват в художествена необходимост, не може да се открие в каквато и да е откристилизирана структура. Фигуративно казано, той се отнася не до физиката на кристалите, а до химията на кристалообразуването. Него трябва да потърсим в сложната динамика на изкуството, в диалектическата му „душа“.

Щом става дума за художествената композиция, не можем да избегнем и друга една съществена особеност. Композиционната мяра, както отбелязахме, е свързана с единичността и неповторимостта на творбата. Но оттук ни най-

¹ Този принцип на контраста, застъпван от Тинянов и други представители на руската формална школа, е разгледан в статията ми „Методологическата дилема пред съвременното литературознание“, поместена в сп. „Литературна мисъл“, кн. 5, 1967 г.

малко не следва, че тази мяра е извън обсега на жанровете, родовете и пр. художествени закономерности. Твърде често например драматизациите на един роман или екранизацията на една драма са толкова по-несполучливи, колкото авторът на новото произведение полага повече усилия да се придържа към структурата на предишното. Изкуствата ни дават достатъчно примери и за сполучливо пренасяне на сюжети и идеи от един художествен род в друг. Винаги в такива случаи обаче е налице новооткрита художествена композиция. Успешна, пълноценна драма по мотиви на белегистично произведение, сполучлив киносценарий, значителна фигурално-изобразителна творба, музикална пиеса или либрето, създадени чрез заемки от другите изкуства, се характеризират най-вече с изнамирането на нова мяра, на ново композиционно единство, съобразени с изискванията на собствения им жанр, вид или род. Липсват ли те, представлява ли допълнителното произведение илюстрация на първомодела, то няма право на самостоятелен художествен живот, тъй като непременно ще се окаже бледо и бедно копие. Тези примери ни подсещат, че художествената композиция е носител не само на единичното, но и на особеното и общото в изкуствата. Вярно е, че една творба може да не попадне изцяло под определителностите на досегашните художествени жанрове и стилове. Тя може да се окаже начало на нов жанр или стил. Но това не опровергава, а потвърждава нашия извод. Отделната творба разполага с възможност да съдействува за жанровото и стилового обновяване в изкуството именно защото нейната композиция не е изолирана единичност, а диалектически възел на единичното, особеното и общото, благодарение на което е мислим развоят в изкуствата.

Обстоятелството, че художествената композиция е неразривно свързана с особените и общите определителности на изкуството (при това е свързана и с тях, т. е. не само зависи от тях, но и единствена е в състояние да подпомогне тяхното усъвършенствувание и обновяване), ни задължава да потърсим нейното обяснение на по-широка плоскост. Преди всичко трябва да се попитаме, дали своеобразният контакт на зрителя, читателя или слушателя с творбата, дължим на композицията (от една страна, възприемателят се чувствава свободен в асоциативната си дейност, а от друга страна, „сцепителният“ закон на художествения обект го подтиква към подбор и самопреценка), не ни разкрива нещо специфично за изкуството в сравнение с останалите обществени явления.

Според нас, именно тук трябва да търсим един от най-основните признаци на качествено своеобразие на изкуството.

Като се започне от обичайното внушение и се стигне до правната санкция, обществото разполага с множество възможности да упражни влияние върху поведението на индивида. По-труден се оказва пътят до съкровеното индивидуално светоотношение. До него се домогват редица обществено организирани форми на възпитание, убеждение и пропаганда. Самият живот, разбира се, оставя твърде осезателни следи върху интимното емоционално-интелектуално отношение на човека към действителността. Ала без посредничеството на изкуството, върху съкровеното индивидуално светоотношение се влияе или непосредствено, но не и принудено, или непринудено (чрез убеждение), но не и непосредствено. Обаянието на художествената творба произтича от това, че възприемателят ѝ се отнася към нея като нещо, което го подтиква да „преизживее“ свои житейски представи и състояния, без да се чувствава обвързан с някакви свършени факти, т. е., без да е задължен да приеме творбата за същия и същата действителност. Благодарение на тази своя особеност, изкуството е единствената форма на обществено регламентирана дейност,

която добива непосредствен и в същото време непринуден контакт със съкровното индивидуално светоотношение.

Тъй като в книгата си „Изкуство и общество“ съм се спрял доста подробно на този въпрос, настоящото сбито изложение ще се ограничи с няколко отделни неговии подвъпроса. Сегашната ми задача не е да допълня с подробности характеристиката на специфичното обществено предназначение на изкуството, дадена в книгата, а да подчертая връзката на това предназначение с вътрешната динамика, с диалектиката както на художественото творчество (т. е. на усилията за създаване на една неповторима художествено-образна система), така и на художествения процес (т. е. на противоречивия развой на художествените жанрове, видове, родове и стилове).

Съществува и друга една човешка дейност, чрез която се добива напълно непосредствен и непринуден контакт. Тя притежава също свои обществено регламентирани форми, поглъща средства, поддържа се от институти и нарочни организации. Нещо повече — на нейните отделни прояви понякога и в известен смисъл също не липсва композиционно единство. Тя събужда възмущения и преживявания, които — ако за критерии се вземе само непосредственото психическо напрежение — сериозно съперничат на ефекта от художествената творба. Ето защо е особено важно да подчертаем каква „диференция специфика“ проявява изкуството спрямо нея.

Тази човешка дейност е, разбира се, играта. Тутакси трябва да направим уговорка, че тя не се отделя от изкуството с някаква права като изопната струна между. Преходните и смесените явления са немалобройни. Няма ли да открием примеса и на художествено въздействие в движениата на танцовите двойки върху дансинга? Само когато се слуша ли танцовата мелодия може да принадлежи към изкуството? Само когато се показват от естрада пред публиката ли хореографските стъпки съдържат художествен елемент? Ако превръщането на една игра в обект за наблюдение може да се окаже решаващо за нейното прерастване в художествен факт, то защо футболната среща между два отбора, която сред зрителите понякога се коментира по-оживено и от най-дръзката театрална постановка, да не влезе в изследователския обсег на изкуствознанието?

Подобен наглед елементарен въпрос би създал доста затруднения на естетиката, ако тя не се добере до сигурен разграничител за спецификата на изкуството. Не могат да се пренебрегнат ни най-малко естетическите преживявания, съпровождащи играта или игровното зрелище. Количественият показател би бил също несигурен. (Нищо не би постигнала теорията, ако настоява, че художествената творба притежава „все пак“ по-голям естетически заряд. Достатъчно е, че в „някаква“ степен той присъствува и в играта.) Може наистина да се отбележи, че повечето зрелища с игровен произход имат „лабилна“ композиция, т. е. доколкото са състезателни, не се разгръщат стриктно по някакъв план, а разчитат на изненада и у зрителите, и у играчите. Но аналогично положение не е абсолютно чуждо и на изкуството. Нека си припомним импровизациите, характерни за старите „комедии на маски“ по стъгдите на Италия. Поне по лабилност тяхната композиция не се отличава чувствително от състезателното зрелище.

Явно е в такъв случай, че в художествената композиция трябва да се открият опорни точки за определяне на качествената ѝ специфика. Междинните явления не бива да се смятат сериозна пречка. Ще ги открием не само в съединенията на изкуството и играта зони. Те заемат внушителни територии между изкуството и формотворчеството. Не по-рядко се срещат и между изкуството и останалите форми на общественото съзнание (Какво са „Опитите“ на Монтен — белегристика или философия? Какво представлява „Емил“ на Русо — художествено повествование или философско-педагогически трактат?) И тъкмо

обяснението на междинните явления ни задължава да намерим своеобразната диференциация на художествената творба от играта там, където най-категорично се проявява. Физикохимическите явления едва ли могат да се обяснят научно, ако преди туй не сме наясно какво е физическа промяна и какво — химическа реакция.

Поставим ли така въпроса, между типичната за играта „организация“ и художествената композиция ще се открие съществено функционално различие. Насладата, която участникът във или наблюдателят на една игра получава, е толкова по-голяма, колкото той повече се ограничава върху играта, като игнорира житейските си асоциации. Възприемателят, който на стадиона преживява отново любовните си разочарования или нравствените си колебания, чуждее от присъщата на игровното зрелище наслада. Тази функционална особеност е присъща на всяка истинска игра. Затова се съдържа известна доза истина в думите на Карл Гроос, когато определя играта като „цел сама на себе си“. Разбира се, това не изключва възможността и игровни зрелища да се използват понякога за користна възбуда на публиката. Но и в тези случаи, както обикновено, въздействиеният път на играта води през едно дезинтересиране на възприемателя спрямо собствения му житейски опит.

При художествената композиция, напротив, насладата е толкова по-голяма, колкото повече зрителят, слушателят или читателят се вижда въввлечен в асоциативна дейност — колкото повече неща творбата му припомня, колкото по-насыщен се чувствава той да я дешифрира посредством малко пренебрегвани преди туй или поизбледнели в съзнанието му, но все пак сякаш познати му страни на практическия и емоционално-интелектуалния опит. И тъй като тази асоциативна дейност не е разгадаването на композиционна цялост, тя предразполага към изпитание, към изпробване на съпреживяното. Като се опитва да проумее, защо кинокамерата хваща в едър план догарящата вощеница в килията на стария монах, като за миг преценява, дали това ще му помогне да вникне по-сигурно в художественото единство на филма — с други думи, като е готов да се възхити или да се отегчи от показваното, зрителят не е и не може да е пасивен консуматор на „информация“. Той „съди“, защото и доколкото сам е подложил на неволна проверка собствените си представи и предпочитания, културата си и житейския си статут.

Благодарение на такава функционална особеност, противоположна на въздействиените възможности на играта, художествената творба изпква като нещо значително повече от предмет за получаване на непосредствена и непринудена наслада. Тя става обществен „агент“ за проникване в съкровения свят на индивида, в личното му светоотношение. Това ще ни разясни както взаимопроникването между изкуството и останалите форми на общественото съзнание, така и разликата между тях.

Присъствието на нравствени, философски, политически и пр. идеи в художествената творба става напълно естествено и необходимо, като се има предвид тежнението на нейната композиция не към самоцелен досег с душевността на възприемателя, а към това, да предизвика непосредствена и непринудена проверка на съкровени съображения, преценки и асоциации. Най-напред самата художествена композиция прилича идеен материал и от другите форми на общественото съзнание. Иначе не би се радвала на художествена пълнота, а би се изродила в обикновена игровна или зрелищна композиционна схема. От друга страна, е съвсем лесно да си обясним афинитета на политиката, нравственото учение, философията, религията и т. н. към художествения изказ. Непринуденият и същевременно непосредствен контакт, който се получава чрез изкуството и който е в състояние да раздвижи като никоя друга обществено регламентирана форма неподозирани страни на съкровения индиви-

дуално светоотношение, представлява истинска примамка за всяка дейност, преследваща някакво влияние върху човека. Така собственият стремеж на изкуството да въвлече колкото се може повече своя потребител в особена „съпреценяваща“, „съкомпозираща“ дейност и логичният стремеж на всяка друга форма на общественото съзнание да се възползува и от този мост към вътрешния свят на индивида представляват важна основа за тяхното сътрудничество.

Тук са заложили обаче и известни опасности за тях. Ако уж в интереса на една сама по себе си значителна нравствена идея изкуството пренебрегне своето специфично предназначение, ако то, вместо да предложи на субекта напълно непринудено „съкомпозиране“ започне да прави преки внушения и да го „информира“ относно обществените му задължения, резултатът ще бъде тъкмо обратен на очаквания. Творбата ще се превърне в досадно нравоучение, ще притъпи въздействената си сила, а етичната идея ще се окаже окарикатурена, компрометирана. Подобни примери на злоупотреба с изкуството от страна на останалите форми на общественото съзнание или пък с нравствени, философски, политически и пр. идеи от страна на изкуството са, за съжаление, неединични. Това дава основание на противниците на обществения „ангажимент“ в художественото творчество, на теоретичите, според които изкуството било „самоцелно“ и не можело да поема „товара“ на каквито и да е значими тенденции, да предприемат най-различни спекулации. Не бихме им се противопоставили решително, ако поемем под защита споменатите злоупотреби, т. е. ако не подчертаем качествената граница, в която е възможно и необходимо взаимопроникването между изкуството и другите форми на общественото съзнание.

Художествената творба е нужна на обществото именно в своята „суверенност“ — именно защото разполага с уникална възможност да приелича възприемателя към неочаквано и неусетно изпитание на съкровени мисли и чувства, предразсъдъци и настроения. Всяка заемка от философията, нравствеността и политиката е целесъобразна и необходима, доколкото подпомага това. Нещо повече — художникът сам се стреми към откривателство на истини от нравствено, философско, политическо и пр. естество, за да осъществи този свой специфичен допир със съзнанието на потребителя. (Пък и би ли било мислимо да се подтикне читателят, зрителят или слушателят към непринудено „съпреценяване“, ако вътрешната мяра на творбата не кореспондира с актуалните за неговия интимен свят проблеми?) Невъзможни ще са обаче и неповторимата активност на художественото възприятие, и „вторичното композиране“, ако творбата представляваше илюстрация на откритите или заетите истини, техен рекламен каталог. За да предизвика спонтанно раздвижване на един интимен свят, в който чувствата, настроенията и съжденията не са подредени по рафтове (тук политически, там религиозни и пр.), нито пък биха били искрени, ако индивидът се постави в неблаговидната роля да им прикача външни етикети, художествената творба трябва сама да се отличава с пълна непосредственост. Незаменимата си функция тя трябва да упражнява още със самия факт, че е трогнала или заинтригувала своя възприемател.

Твърде съмнителна и ограничена би се оказала обществено-възпитателната роля на изкуството, ако тя се отнасяше единствено към онези произведения на литературата, киното, театъра и пр., в които се забелязват отчетливо идеи, квалифицируеми като философски, етични, политически и пр. Архитектурата и безпрограмната музика, пейзажът и пантомимичната сценка, натюрмортът и танцовата сюита са художествени, доколкото и защото предразполагат също възприемащия субект към непринудено изпитание на представи и съждения, на чувства и житейски ценности. Ако това е нужно, научният анализ би съумял да подведе под знаменателя на нравствеността или политиката, на

философския или религиозния светоглед резултативността и на таква неспонтанно самоизпитание. Колкото и сложно да е това, каквито и рискове по посока на опростителството да съдържа, по принцип то не се изключва. Не се изключва, тъй като самият този акт е вече момент от социалната психология. Ала по-важното в случая е, че той се постига и без предварителната наличност в творбата на относително обособени, откриващи се правствени, философски, политически, религиозни и пр. идеи. И ако се върнем към твърдението, че тези идеи могат да присъствуват и в една по-отчетлива форма или пък могат да се извлекат по силогистичен път (т. е., без да се държи сметка за специфичния контакт между възприемащия субект и художествената творба) от поведението и взаимоотношенията на характерите в романа, на сцената, на екрана и пр., трябва дебело да подчертаем, че това присъствие е естествено и художествено целесъобразно, доколкото се съгласува с онази уникална въздействителност, която е присъща на художественото произведение, дори когато то не ни позволява да извлечем н а п р а в о от него подобни идеи. С други думи, колкото важно, неизбежно, обществено потребно за изкуството да е сътрудничеството му с останалите сфери на духовната и социално-организационната дейност, още по-важно, по-неизбежно и по-потребно за него е да не се отклонява от специфичното си предназначение в живота. Единствено благодарение на последното художественото творчество е исторически оправдано. Само благодарение на факта, че и в своя „суверенитет“, в относителната си самостоятелност неговите образи изпълняват неповторима и незаменяема роля в живота на индивида, то се радва на вниманието и средствата, които обществото му отделя. Ето защо взаимопроникването му с останалите социално регламентирани форми на съзнанието е целесъобразно не редом със, а във връзка със собственото му предназначение — да предразполага непосредствено и неспонтанно индивида към самоизпитание на съкровеното си светоотношение. (Нека си спомним всеизвестните изказвания на Маркс срещу „рупорите на идеи“ в изкуството и мисълта на Енгелс, че идеите трябва да произтичат е с т е с т в е н о от характерите и обстоятелствата в художествената творба!)

Аналогичен е и въпросът за познавателното значение на изкуството. Художествената творба не би изпълнявала специфичното си предназначение, ако не отразяваше човешкия живот, ако нейната композиция не включваше органично известни знания и познания за действителността. Нещо повече — художникът обикновено не се задоволява със знанията и познанията, които получава наготово от науките. Той полага труд и усилия сам да ги добие. Така често изпреварва и науката с открития от гносеологично значение. Но това не означава, както представяха нещата някои автори, че изкуството разполага с някакъв свой, недостъпен за науката познавателен периметър. С още по-малко основание може да се твърди, че изкуството съществува затова, защото ни доставя знания и познание, които единствено то е в състояние да добие. Неговата незаменяема функция не е в приподнасянето на истини, уж недостъпни за учения, а в способността му да използва натрупания гносеологичен опит, за да предразположи съкровеното индивидуално светоотношение към непосредствено и неспонтанно, ала не и своеволно самоизпитание. Поради тази причина изкуството не се смята задължено да спазва автентичността, когато борави с исторически факти, нито пък се бои от измислицата и от създаването на образи, които нямат пълно съответствие в действителността. За него истината е нужна, както се изразяваше още Аристотел, за да ни насочи не към възможното и случилото се, а към „вероятното по необходимост“. Така художествената творба не ни обвързва със заучаването на факти или с пасивното възприемане на умозаключения, а ни подтиква към спонтанно преосмисляне на собствените си познавателни и практически опит.

Много интересен и съществен е въпросът, как художникът преработва знанията и познанията, за да извлече от тях художествената истина по вероятност. Ако към техния кръг прибавим неговите непосредствени впечатления и преживявания, този въпрос ще се окаже генерален за научното осветление на творческия процес. Разработката му ще се разпростре и върху структурата на художествената творба. В това отношение е изобщо невъзможно да се мине без помощта на гносеологията и психологията. Ала преди да се възползуваме от нея, трябва определено да изтъкнем, че постигането на познание не е пряка цел на изкуството, а необходима, неизбежна компонента на споменатото му по-горе специфично предназначение.

Не е трудно да се предположи, колко много и различни въпроси следва да се разгледат в пряка връзка с това специфично обществено предназначение на изкуството. На първо място между тях могат да се поставят проблемът за отношението между естетично и художествено и проблемът за художествеността като класово-партиен, пък и изобщо като конкретно-исторически критерий. Сега, няколко години след публикуване на книгата ми „Изкуство и общество“, където тези въпроси са поставени, виждам, колко много още допълнения, разяснения и обосновки би трябвало да се направят. Ходът на настоящото изложение обаче налага да избегнем уточненията и допълненията, за да се попитаме:

От къде произтича и как се поражда специфичното обществено предназначение на изкуството? По начало ли е заложено то в социалната действителност? Еманация ли е то на външни, извънхудожествени обществени фактори? Ако с него можем да разграничим изкуството от другите социално регламентираны дейности, ще ни помогне ли то да си обясним жанровата, видовата и родовата диференциация в обсега на самата художествена дейност? Като го определихме в най-общата му форма, как да разберем неговото значение за историческата променливост в художествения процес? Благодарение на специфичното си обществено предназначение ли изкуството развива формата и съдържанието си или причината за това следва да се търси в други фактори?

Най-напред трябва да подчертаем очевидния факт, че непосредственото и непринуденото изпитание на съкровено индивидуално светоотношение не се постига нито по еднакъв начин, нито в еднаква степен от различните художествени жанрове, видове и родове, стилове и методи. С това ще си обясним защо понякога в историята е възможно известни слоеве или дори обществото като цяло да проявяват особено предпочитание към даден жанр или стил. Не е изключено при „съкомпозиращото“ художествено възприятие да се подсили ту емоционално-забавителното, ту интелектуално-поучителното начало. Няма съмнение, че натюрмортът на Сезан и романът на Томас Ман нито по продължителност, нито по обем ще са равнозначни, когато съпоставим вероятната асоциативна дейност, предизвиквана от тях поотделно. И ако тази констатация не дава право на теорията да твърди, че романът е на всяка цена при всички обстоятелства художествено по-пълноценен от пейзажа, натюрморта или арабеската, причина е многостранността на интимното човешко светоотношение. Кой би се осмелил да настоява, че асоциативната дейност, предполагаща едно по-интелектуално осмисляне на живота, играе за всеки човек и всякога решаваща роля от асоциативната дейност, свързана с мимолетно трогване, с непринудено изпробване на настроения и емоции?!

Впрочем, една от особеностите на спонтанното художествено въздействие е, че то никога не е нито „чисто“ емоционално, нито „чисто“ интелектуално. И при философската, и при импресивната творба то преследва едновременно, неразчленимо въздействие. (Затова например една от главните грижи на теоре-

тиците на импресионизма беше да намерят философското значение и оправдание на зачитавания от тях стил. Затова един от най-сериозните теоретици на съвременния интелектуалистки театър — Б. Брехт не забрави в своя „Малък органон“ да придаде особен смисъл и на емоционалната „заразителност“ в изкуството, на непосредствената ефективност, дори когато тя е определена като „отчуждение“.) И ако все пак различните жанрове и стилове разполагат по своему акцентите, ако те не предизвикват равнозначна по обем, продължителност и насока асоциативна дейност, това не е случайно. То съответствува на динамиката на самото съкровено индивидуално светоотношение, при което, именно защото, в н а г и е налице диалектическо единство (т. е. „тъждество“ и „борба“) между емоционалното и интелектуалното, придобиват променливо значение различните съждения, представи, настроения. По тази причина изкуството би накарало не по-малко обществената си роля, ако се лишеше от многоплановия роман за сметка на импресивния пейзаж или от пейзажа за сметка на романа.

Изобщо по дедуктивен път не бихме стигнали до никакъв друг извод, освен до оправдание на жанровото и стилового разнообразие в изкуството. Що се отнася до междинните явления, в които художественият момент съжителствува с играта, формотворчеството или философското уопостроение, без да ги е композиционно подчинил, специфичното предназначение на изкуството ни помага твърде малко. В най-добрия случай посредством него ще установим (и то — с доста голяма приблизителност), в какъв смисъл и доколко някаква съчинение, един предмет или едно забавление имат художествена природа, т. е. предразполагат и по присъщия на изкуството начин светоотношението на възприемащия индивид. Но защо все пак те са възникнали, защо никой не ги смята излишни, защо те понякога съперничат сериозно на изкуството, защо тъкмо някои от тях се превръщат в „конфекционна“, в серийна култура, чужда на истинското художествено творчество — всички тези и още много други въпроси налагат да погледнем на специфичното обществено предназначение на изкуството от друга страна — откъм пораждаването на жанровата и стиловата диференциация. Още повече че тя се осъществява по пътя, по който се поражда и развива изкуството изобщо.

Разбира се, би било уместно да се възползуваме и от генетичния метод. Както е известно, мнозина позитивисти положиха сериозни усилия, за да изтъкнат, че една или друга съставка на художествената форма има предпоставеници в трудовата или в друга дейност на човека. Някое научно съчинение по естетика днес не би могло да пренебрегне и Плехановата теория за произхода на изкуството. Защото няма никакво съмнение, че художествената образност не би се обособила, ако не заимствуваше средства и похвати, навици и форми от обкръжаващата човека природна и социална действителност, преди всичко от онази нейна сфера, която е направила човека способен да създава — труда. И това се отнася не само до люлчения период на човешката култура, когато е още твърде близка генетичната връзка между изопнатата на ловджийския лък тетива и примитивния струнен инструмент, а и до съвременността. Пред очите на бащите ни от лабораториите на фотофизиците доби първоначална скорост „седмото изкуство“, а може би пред нашите очи техниката за пренасяне на образа ще даде тласък ако не на нов род, то поне на нови жанрове в художественото творчество. Бихме ли успели обаче с помощта само на констатации за подобни генетични връзки да си обясним спецификата на изкуствата?

Сигурно не. За музикалната естетика днес наистина не представлява толкова голям интерес обстоятелството, че струнният инструмент води произхода си от тетивата на ловджийския лък, какъвто интерес представляват за кино-

естетиката нововъведенията на кинематоскопичната техника. Ала и теоретикът на киното не би се осмелил да обяснява художествеността на филма с техническото състояние на снимачния или прожекционния апарат. Като не пренебрегва генетичния корен на изкуството в извънхудожествената среда, естетикът идва до един друг, по-съществен за него въпрос: Защо и как, доколко и в какъв смисъл един елемент от трудовата дейност и техниката, някакъв новооткрит материал от природата или някаква новосъздадена форма може да се превърне в градиво на художествена образност?

Трудът е не само източник на средства и материал за изкуството. Две особености на неговата вътрешна динамика имат съвсем пряко отношение към развоя и на художествената култура. На тях обръща внимание още К. Маркс.

Първо, създадената чрез труда вещь представлява определяне и на своя създател. Тя „говори“ за него. Тя е свидетелство за неговото умение, за усета му към формите, за културата му, а в известни случаи и в известен смисъл дори за целия му душевен живот. Промислеността наистина заличава индивидуалния отпечатък върху вещите. От друга страна обаче тъкмо тя повиши стойността на тъй наречените художествени занаяти, а и сама граби от огромното богатство на форми, създадено в предпромишлената епоха. Но това е друг въпрос. Същественото сега за нас е, че със свойството си да определява и своя създател трудът предпостави изкуството. „Говорещите“ на човека за човека вещи съдържат потенциално възможността да прераснат във форми на комуникация.

Второ, трудът създава не само предмет за субекта, но и субект за предмета. С други думи, той не само удовлетворява това, което е б и л о потребност за човека, но е в състояние да развие и нови, непознати преди туй потребности. Тази диалектическа особеност на труда, без която не можем да си представим изобщо развоя на материалната и духовната култура, има толкова съществено значение за изкуството, че — както е добре известно — в свое икономическо съчинение Маркс спомена това.

И наистина, когато потърсим възможността, която извънхудожествената действителност предоставя за появата и развоя на изкуството, би трябвало да обръщаме внимание не толкова на преките заемки на форми, средства, похвати и пр., колкото на тези две особености. „Шансът“ на изкуството да се появи се крие а) в определящата функция на създаваните вещи, в потенциалната им комуникативност и б) в способността на създавания предмет не само да следва една потребност, а и да предизвиква друга, нееднозначна на предишната. Но ако всичко това е реалната възможност за появата на едно изкуство, откъде се взема необходимостта от него? Защо от средства и похвати, принадлежащи на производствения труд или на тъй наречения практически език се преминава към к а ч е с т в е н о нова дейност — изкуството, литературата?

Този въпрос е особено важен, като се има предвид нескриваната тенденция на някои автори да използват методите за изследване на първичния материал като методи за изследване на изкуството (напр. доста разпространената днес мода да се изследва художествената литература с езиковедски методи). Още по-важен е той затова, защото ни подтиква да търсим причините за развоя на изкуството не във от или редом с художествената специфика, а в нея, чрез нея. Освен туй един въпрос, насочващ към необходимостта от изкуството, не изисква отговор, ограничен върху непосредствения генезис на един художествен жанр или стил. Той предполага да се говори за вътрешната динамика на художествения процес, обединяваща и трайното, и преходното в него — динамика, която позволява да се пораждат и да отмират, временно да

придобиват първенство или да отстъпват на заден план различни жанрове, видове, родове и стилове в изкуството.

Така стигаме до едно диалектичко триединство, което е вътрешно присъщо на всеки художествен жанр или стил, т. е. обхваща пораждането, обособяването, развитието и евентуалното му отмиране. Това е единството между а) особен начин на градеж, който поражда и на свой ред сам зависи от б) особен начин на непосредствено и непринудено въздействие върху индивида, което предизвиква и на свой ред само зависи от в) особена обществена потребност да се възприема и съпреживява действителността именно така, както я пресъздава този жанр. вид, род или стил.

Първата особеност на това триединство е, че то е разграничително, но не и ограничително.

Разграничително е, защото единствено с негова помощ бихме били в състояние да охарактеризираме относителната качествена обособеност на различните изкуства, респ. на подразделенията им. Още не е напълно заглъхнал например спорът за границата на родовата специфика между театъра и киноизкуството. Като оставим настрана някои тяснопрофесионални, „конкурентни“ увлечения, въпросите, възникнали в спора, придобиват и практическо значение. Отнасящи се до собствените художествени предимства на театъра или на киноизкуството, те неизбежно насочват вниманието ни и към изгледите за развитие пред двете изкуства; те логично ни опълчват и срещу онези заимствувания или претенции, които са били винаги или са вече аномалия за едно от тях (като напр. увлеченията по визуалността в днешния театър или по приповдигнатостта на актьорското изпълнение в днешното кино). Ще съумее ли обаче теорията да охарактеризира специфичната родова граница между театъра и киноизкуството, ако се заеме да съпоставя средствата и похватите, темите и сюжетите, използвани от тях? Или пък теоретиците ще трябва да се нагърбят с изнамирането на такава отвлечена схема, с помощта на каквато Шелинг и Хегел разчертаваха навремето границите между лириката, епоса и драмата, като граници между субективното, обективното и субективно-обективното?

Нито паралелният технологически анализ, нито философската абстракция ще ни обяснят качественото различие между киното и театъра. Да речем, технологическата съпоставка ще ни увери, че макар диалогът да присъствува и в игралния филм, и в театралната постановка, неговата роля не е идентична. Но з а щ о? Бихме могли да удължим още много и много списъка на подобни паралели. И все ще установяваме, че когато театърът и киното използват сходни похвати, последните в с е п а к не са еднозначни. А въпросът „защо?“ ще си стои открит дотогава, докато не намерим специфичната за киното или театъра с п о й к а на използваните средства, докато не открием онова тяхно единство, което ги прави различни, дори когато са сходни на средства и похвати, използвани и от друго изкуство.

Поставим ли така въпроса¹, лесно ще се убедим, че специфичното „сцепително“ начало, присъщо на киноизкуството или на театъра, не би се открило нито в някакво доминиращо гравивно средство, нито в някаква отделно взета особеност на въздействието. Какво по-„специфично“ средство за градеж на образите в киноизкуството ще се намери отменящата местоположението (и обектива) си снимачна камера?! Но тя с всичките си възможности служи за създаване и на научни, хроникално-документални и пр. филми, понякога без художествени претенции, преследващи чисто информативни цели. Като сред-

¹ По-подробно на този въпрос съм се спрял в книгата си „Драматично и драматургично“, изд. „Наука и изкуство“ — София, 1967 (вж. главата „Драма и киносценарий“). Тази глава е публикувана като статия и в сп. „Литературна мисъл“ (кн. I, 1967).

ство на кино и зкуството тя може да се определи едва когато се отговори на въпроса, какво отличава композицията на художествения кинообраз в сравнение с композицията на образа в сродните изкуства. А вече се убедихме, че художествената композиция не е еднозначна на някаква „затворена в себе си структура“. Тя е отворена за особена непосредствена и непринудена „съкомпозираща“ дейност на възприемащия субект. Ето защо другата страна на същия въпрос е, какъв особен, свойствен именно на нея път предлага художествената кинокомпозиция на зрителя, за да може той да проникне спонтанно в образите, подлагайки неволно и неусетно на самоизпитание най-съкровени свои мисли, чувства, настроения. А отговорът би ни посочил същевременно и обаянието, незаменимата привлекателност на киноизкуството, т. е. основанието да бъде то потребно.

До триединството градеж-въздействие-потребност ще стигнем и в случай, че започнем от някоя натрапчива особеност на възприемането. В теоретическата литература се среща например твърдението, че чародейството, което киноекранът не могъл да отнеме на театъра, било показването на живи (т. е. нефотографиран) актьори. Ако театърът се радваше само на това естетическо предимство, той щеше да изпадне в положението на доста беден родственик на киното. Ала дори и да се съгласим, че живата игра е между най-важните особености на неговото обаяние, теоретическата задача би се поставила оттук насетне. Каква своеобразна композиция притежава театралното представление, та успява да предизвика към непринудено „съпреценяване“ своя зритель макар че той заради удоволствието да гледа „живи актьори“ се е лишил от подвижното око на камерата и се е принудил да наблюдава едно условно пространство — т. е. сцена, която трябва да се мисли като нещо друго (дом, градина и пр.)? Съвсем очевидно е, че този въпрос ни отправя логично към особеното единство между начина за построяване на образите, пътя на тяхното въздействие и основанието да са те потребни.

Именно в това си триединство художествените жанрове, видове, родове и стилове могат да бъдат качествено разграничавани. Трябва дебело да се подчертае, че нито една от съставките на триединството (градеж-въздействие-потребност) не е мислима без останалите. Те се взаимноопределят. Взаимно проникват една в друга. Те следователно не се намират в съжителство, а в диалектическо единство. Поради туй определението на относително трайните художествени видове и стилове може да е разграничително, без да е ограничително.

То няма да е ограничително, ако схваща относителната (жанрова, стилова и пр.) определеност като жива, променлива, противоречива, а не като някаква статична структура, като „инвариант“ (според познатия термин на феноменолозите), като първична технологична схема на художествената композиция. А споменатото триединство не може да се схваща иначе, освен като динамично и противоречиво. Разпростиращо се и върху особения начин, по който съответният жанр или стил предизвиква съкровено отношение на индивида, както и върху променливата потребност да се съпреживява „именно по този начин“ действителността, то не се ограничава с регламентирани средства, похвати, композиционни схеми и пр. Напротив — предполага непрекъснато изпробване на нови форми, търсене на нови възможности, благодарение на което жанрът или стилът ще отстоява правото си на съществуване.

Триединството градеж-въздействие-потребност е вътрешно присъщо на изкуството, респ. на всяко негово подразделение. Но то същевременно е обвързано и с външните обществени фактори. Специфичният начин, по който зрителят се увлича от композицията на художествения филм, както и

предполагащата се за това особена потребност не могат да се създадат във и независимо от киноизкуството. Но те в никакъв случай не могат и да се ограничат с него. Зрителят съзнава ясно или смътно, че „като на кино“ не значи непременно „както в живота“. Но и най-фантастичния филм той не възприема и проумява иначе, освен посредством целокупния си асоциативен опит. Нека художественото произведение бъде не допълнение, а отчуждение от или дори отрицание на действителността, която зрителят е оставил във от затымнения салон. Но и тогава особеният начин, по който ще бъде то възприето, а още повече пък особенията потребност да бъде то възприето ще е в известен смисъл трансляция на нужди и стремежи, които действителността поражда, без да ги удовлетворява. А изкуството не би имало допир с душевните последици, ако нямаше отношение към техните социално-исторически причини.

С други думи казано, тъкмо посредством собственото си, качествено определителното си „ядро“ изкуствата се приобщават към социално-историческата действителност. Тя прониква в тях, стимулира или задържа развитието им, дава отпечатък дори върху най-външните им формални прояви, без да нарушава специфичната динамика на художественото творчество, напротив — като я облагодетелствува.

Разбира се, не са рядко изключение случаите, когато на изкуствата се налагат едни или други тенденции по чисто външен път. Фактът, че художествената комуникация предполага редица институти, обществени средства и пр., че творбите на изкуството имат чак свой отраслов „пазар“ и т. н. прави напълно възможно това. Но този аспект на въпроса лежи в обсега не на изкуствознанието, а на социологията. Неизбежните външни ограничения, когато не прерастват в груба административна или икономическа намеса, не винаги са пречка за естествената проява на специфичното художествено предназначение. Те, ако са свързани с една напредничава културна политика, могат дори да подпомогнат истинското изкуство срещу твърде силната конкуренция на лъжехудожествената „конфекция“, на булевардната литература, на сензационното кино и т. н. Всички тези твърде важни битово-политически въпроси не могат да се пренебрегват от историята или критиката на изкуството. Но все пак с о б с т в е н и я т въпрос на изкуствознанието се разпростира върху присъствието на извънхудожествената социално-историческа действителност в с п е ц и ф и ч н а т а вътрешна динамика на художественото творчество. Защото не съществува друг критерий, с чиято помощ да се определи, дали и доколко неизбежните външни ограничения от икономическо, административно-политическо, църковно-каноническо и пр. естество са били „противопоказни“ на изкуството, освен този: доколко са позволявали или пречили на художествените видове и стилове да се приобщават посредством с о б с т в е н а т а си специфична динамика към целокупния социално-исторически процес. А не ще е излишно да се добави, че към груба административна намеса, към църковна анатема и пр. се е прибегвало най-вече поради заинтересованост да се осуети тъкмо е с т е с т в е н а т а обвързаност на изкуството с обществения живот.

Чрез вътрешното триединство, характерно за художествения процес, бихме се оказали наистина в състояние да открием различни зависимости между творбата и социално-историческата действителност, в която тя е създадена, без да изпадаме във вулгарен социологизъм. Ние бихме могли да се опълчим открито и на феноменологическата теза за „творбата като затворена в себе си структура“, без да изпаднем в смешното положение да търсим непременно във от изкуството еквивалент на тази или онази структурна особеност. Защото зависимостта между „вътрешното“ и „външното“ няма да се схваща като механично отражение на второто от първото, нито пък изкуството ще се

представя за занаятчийство, чиято единствена задача е да изпълнява чужди „поръчки“. Изкуството се приобщава към общественно-историческата действителност по силата на своето с а м одвижение и с а м оразвитие. В духа на специфичното си предназначение то поглъща нейната атмосфера; чрез триединството си довежда нейното влияние и до най-нежните нишки на художествената тъкан. Фаталната грешка на вулгарните социологисти беше не в това, че търсеха зависимост между структурните своеобразности и общественно-историческата действителност, а в това, че я търсеха отвън навътре, т. е. не разбираха, че тя е възможна, благодарение с о б с т в е н а т а динамика на изкуството; фаталната грешка на феноменологията не е в това, че подчертава неидентичността между художествената структура и всеки друг модел, а в това, че я абсолютизира, т. е. не разбира, че тъкмо за да изпълнява със специфичните си форми специфичното си предназначение изкуството се приобщава към социално-историческата действителност, „снема“ я диалектически не само в съдържанието, а и в тъканта на своите образи.

Външната среда (национална, социално-историческа) има формиращо значение за художественото творчество. Това се доказва например от редица художествени стилове, които не биха се появили в друго време или в друго обкръжение. Ала формиращата роля далече не е единственият „шанс“ за обвързване на изкуството с външната среда. Иначе не бихме си обяснили, защо творбите му се радват на живот много столетия след пораждането си, защо надрастват предразсъдъците и вкусовете, които първоначално са удовлетворявали. Тук въпросът за осъвременяването, на който нямаме възможност сега подробно да се спираме, но чието разяснение е очевидно твърде важно, за да се добие цялостна представа за специфичната обществена динамика на изкуството.

Триединството градеж-въздействие-потребност е брънка между личния творчески акт и общия художествен процес. Разбира се, естетическата психология ни е вече дала или ще ни даде тепърва много интересни наблюдения върху „родилните мъки“ в художественото творчество. Тя би могла дори да класифицира художниците според техния темперамент, според надделяващото участие на една или друга психическа дейност, според предпочитаните работни методи. И пак няма да обгърне цялото разнообразие на творческия процес. Колкото и необхватно да е то обаче, от гледна точка на динамиката на изкуството личният творчески акт е съществен, доколкото се съгласува със спомнатото вече триединство.

Едно от първите съприкосновения на художника е конвенцията, натрупаният и изпитан вече художествен опит. Но колкото облекчаваща, конвенцията може да се окаже и толкова отежняваща, щом се схване като трафарет и шампа. В стремежа си към неповторима композиция художникът трябва отново да изпробва както употребяваните вече средства, сюжетни мотиви и форми, така и редица елементи от действителността извън изкуството. Установените жанрови, стилови и пр. принципи също не могат да се използват направо и наготово. Всяка художествена творба е ново изпитание за жизнеспособността и целесъобразността им. Така художникът се вижда принуден да се добере сам до основанието, което ще позволи на творбата му да се влее в потока на общественото обращение. И тъкмо в този момент, в който собствено завършва предварителната подготовка и започва същинската художническа дейност, личният творчески акт се свързва със специфичната обществена динамика на изкуството. Доколко художникът има ясно съзнание за това е въпрос, който е може би от значение за психологията, представлява известно любопитство за историята и критиката, но не е от решаваща важност за теорията на изкуството. По-важно е, според нас, друго.

Когато търси и опитва изказни форми, средства, сюжетни мотиви и пр. (все едно дали ги намира във външната действителност или в досегашното изкуство), художникът реализира всъщност диалектичното единство между градеж, въздействие и потребност. Средствата и мотивите, на които той случайно попада, влизат в същинска употреба едва след като прераснат в гравидо на особена, органично споена съвкупност от образи, насочена към спонтанното заангажиране на съкровено индивидуално светоотношение и — доколкото постига това — обществено потребна. Разбира се, тук се крие и големият риск в художественото творчество. Оттук водят началото си и изненадите. „Критичен“ е моментът, в който творбата излезе от личната „лаборатория“, за да прекрачи прага към обществената. Не е изключено първото изпитание да се окаже необнадеждаващо, а впоследствие творбата да докаже жизнеспособността си. Но всичко това само потвърждава наличността на триединството градеж-въздействие-потребност още в наченките на личното творчество. Без него творбата не би издържала изпитанието — нито първоначално, нито когато и да е по-късно.

Триединството градеж-въздействие-потребност осигурява пробивната сила на художествената творба. Тя сама воюва за правото си на обществено обращение. А може да го извоюва само ако докаже, че върши в обществото такава дейност, каквато не е в състояние да извърши никоя друга форма. Именно в борбата си за съществуване изкуството създава и развива специфичното си обществено предназначение. Ето защо, това предназначение не е абстрактна „даденост“, нито пък нещо, което може откън да се „привнесе“ в художественото творчество. То е живата историческа съдба на изкуството — съдба, която всяка творба трябва на свой ред и по свой път да открие в многоликия поток на обществената комуникация.

Относително трайните или малотрайните жанрове, видови, родови и стилкови принципи също не са „привнесени“, нито пък априорно заложили в изкуството. Те са плод на художественото саморазвитие, както — да използуваме една грубичка, но ясна аналогия — плод на природното саморазвитие са биологичните родове, видове и разреци.

Издържали изпитанието на обществената комуникация всред грамадата от случайни формосъчетания, средства и похвати, тези относително трайни принципи осъществяват приемствеността в художественото творчество, без да са пречка за непрестанното му обновяване. Резултат от социалното обращение на поредица художествени творби, извоювали вече своя публика, способна да разбира и се наслаждава на „техния“ тип условност, тези принципи са надеждна и нужна отправна точка за новосъздаваната художествена творба. Още повече че те — както вече се убедихме — не са технологическа „рецептура“, а живо, променливо единство. Те присъствуват в художествената творба не за да я „нивелират“ с останалите, а за да подкрепят комуникативната ѝ способност. Историята на различните изкуства ни убеждава по неоспорим начин, че художествените жанрове, стилове и пр. не са препятствие за собствена активност на творбата, за нейното задължение да извоюва сама съдбата си и да се добере по свой път до общественото си предназначение. От една страна, жанровете, стиловете и пр. принципи не могат никога да се открият в „чист“ вид в отделна творба, нито пък са могли да служат за еталон на нейната художественост. (Куриозните случаи на догматични оценки, какъвто е прословутото постановление срещу „Сид“, по обратен път потвърждават също това.) От друга страна, жанровете, стиловете и пр. са започвали тукатси да линейт и отмират, щом са ставали „тегоба“ за художника, т. е. щом са се превръщали в спънка и ограничение за индивидуалната неповторимост на творбите.

Възприела за отправна точка относително трайните родови, видови и пр. принципи, самата тя представляваща опит да се изпробват те за постигане на нова спойка между градеж, въздействие и потребност, художествената творба става основа на тяхното изменение. Подобно на мутациите в биологичния свят, случайните нововъведения в нея могат (при известни условия и за известно време) да придобият закономерен характер в художествения процес. Така, собствено, се и пораждат новите жанрове и стилове в изкуството.

Естествено, за художествения процес не можем да говорим в същия смисъл, в който говорим например за развитието на идеите във философията или на познанията във физиката. Новата художествена творба не е допълнение или продължение на предишната. Тя е особена „реалност“, която добива обществен смисъл не като съставка на някаква система от познания, а чрез непосредственото си включване в комуникация. Ето защо, макар нейното възникване да не е изолирано от родовите, видовите и пр. принципи, тя съдържа потенциалната възможност да придобие след време пак художествено значение или изобщо да не го загубва. Съществуват цели жанрове и видове в изкуството, които не се радват на особено разпространение в съвременното творчество, но произведенията на които не са загубили въздействеността и публиката си (например органовата музика; не бихме могли да твърдим също, че композирането на опери се радва днес на разпространението и на успехите, които е имало преди столетие, но от това оперното изпълнение не е намалило нито почитателите, нито обаянието си). Аналогичен е случаят и със старите стилове. Фактът, че готическият стил или стилът рококо не са днес актуални, никак не пречи произведенията им да се радват на художествено съзерпание. Така динамиката на изкуството не ни оставя само при въпросите около пораждането на художествените творби, а ни отвежда пак и към въпросите около дълготрайността на художественото въздействие. Но това е вече друга тема.

*

Както е добре известно, в „Към въпроса за диалектиката“ Ленин изрично подчертава, че е мъртва онази концепция, която поставя в сянка с а м о движението и с а м о развитието, пренебрегва двигателната му сила или пък я търси вън от изследваните процеси. За диалектика, напротив, „основното внимание е насочено към това, да се опознае и з т о ч н и к ъ т н а „с а м о“ движението. А самодвижението и саморазвитието следва да се търсят „в ъ в в с и ч к и явления и процеси на природата (и на духа, и на обществото в това число)“.

Диалектическата идея за самодвижението и саморазвитието би помогнала изключително много и на изкуствознанието. То би избегнало залитанията към вулгарния социологизъм, който търсеше основата на художественото своеобразие във външните обществени фактори, към психологизма, който смяташе, че спецификата е заложена в душевността на автора, към гносеологизма, който прахосва сили, за да изнамери несъществуващ познавателен периметър на изкуството, или към феноменологизма, който разглежда творбата като затворена в себе си структура, а нейната жанрова принадлежност — като „инвариант“ в тази структура. Разбира се, тъкмо методологическата плодотворност на идеята за самодвижението позволява, пък и задължава да се обгледа изкуството от много страни. Макар темата на настоящото изложение да се ограничава до значението на тази идея за теоретическото определение на о с н о в а т а на художествената специфика, бяха неизбежни редица отклонения и уговорки. Ето защо се налага да завършим със сбито обобщение на изказаните по-горе мисли и съображения:

Две характерни особености на съзидателния човешки труд, на вътрешната му динамика образуват обективната обществена предоснова на изкуството. Първо, създаваната вещ определя и своя създател, поради което съдържа потенциално възможността да прерасне в средство за комуникация. Второ, добитите посредством труда предмети не само удовлетворяват, но и формират човешки потребности. Благодарение на това изкуствата произлизат както от средства и форми, доказали вече комуникативната си годност (художествената литература от практическия език, например), така и от средства, форми, похвати, които се включват в комуникация, едва след като загубят частично или напълно утилитарната си и придобият художествена функция (напр. колоната в наклоните жилища и в архаичната архитектура). И в единия, и в другия случай обаче се е появила качествено нова основа. От първичните средства и форми се е обособил непознат преди образно-градивен принцип, който осигурява и сам зависи от особен, присъщ единствено нему начин на въздействие върху човека, което пък става възможно, тъй като същевременно се развива и утвърждава особена потребност у субекта да възприема и се наслаждава на новосъздаваните форми. Качественият скок от обичайната трудова или от практическата комуникативна дейност към изкуството се осъществява едва когато се породят и когато докаже жизнеспособността си подобно триединство между градеж, въздействие и потребност. То е плод, от една страна, на диферциален, на центробежен стремеж (новосъздаваният градивен принцип поражда сам съответстващата му потребност; да си припомним думите на Маркс: единствено музиката създава ухо, способно да я възприема, и вкус, способен да ѝ се наслаждава). От друга страна обаче, триединството е плод и на „центростремителна“, съподчинителна тенденция. То се поражда благодарение на това, че се влива в целокупната обществено-историческа действителност, за да извоюва там свое собствено място.

Самостоятелна и същевременно обществено значима потребност тези нови явления придобиват, доколкото в съприкосновение с останалите човешки дейности се оказват единствено способни да предразположат към непосредствено и непринудено самоизпитание съкровното индивидуално светоотношение. Ето защо специфичното обществено предназначение на изкуството не е нещо привнесено отвън, а резултат на собствените му усилия да получи право на съществуване и признание в действителността. Всеки новосъздаден художествен жанр или стил, дори всяка отделна творба повтаря в една или друга степен този „експеримент“ и стига по собствен път до специфичното си предназначение. Поради това са възможни и междинни явления, смесища между изкуството и играта, формотворчеството или други форми на общественото съзнание (напр. митологичните моменти в църковния ритуал). Разбира се, междинните явления не биха се радвали на обществено разпространение, ако не намираха своя съподчинителна връзка със социалната психика. Дълг на науката (не на последно място и на естетиката) е да разработи конкретно и този въпрос. Но те не хвърлят ни най-малка сянка върху специфичното обществено предназначение на изкуството. Достатъчно е да се попитаме, какъв е делът на изкуството в тях, достатъчно е да потърсим художествените творби, които доказват обществената целесъобразност на изкуството като човешка дейност, различна от играта, религията, философията, формотворчеството и пр., за да стигнем пак до споменатото специфично предназначение.

Така изкуствата се с а м о п о р а ж д а т. Образно-градивният принцип, който всяко от тях предлага, не се е получил изневиделица. Той се оформя и разгръща чрез комуникативно изпробвания особен, непостижим за други изкуства или други дейности начин за непосредствено и непринудено въздействие върху съкровното индивидуално светоотношение. А субектът не би из-

питвал това въздействие, ако не се събуждаше у него особена потребност — потребност, свързана както с малкия условен свят, с чародейството на новото изкуство, така и с широкия свят извън него.

Триединството градеж-въздействие-потребност характеризира и самото развитие на изкуствата. Техният образно-градивен принцип подлежи на изменение и поради факта, че се изнамира непрекъснато средства и форми, с чиято помощ може да бъде усъвършенствуван. Но това далече не е най-важното. По-съществена е неговата зависимост от особения начин на непосредствено и непринудено въздействие и от съответната потребност, която гарантира общественото обращение на творбите. Тази взаимна зависимост изключва всяка статика и всеки „инвариант“ в изкуствата. Те непрекъснато трябва да отстояват предназначението си пред един възприемател, който обитаване непрекъснато променяния се свят. Тук трябва да се припомни и неповторимостта на художественото произведение, без която възприемащия субект не би изпитал непринудено въздействие. (Макар и непосредствено-нагледни, шаблоните сковават спонтанността на възприятието.) А неповторимата творба се създава от художник, който изпробва изобретателността си, навлизайки в изкуството с вкусовете и предпочитанията на своето време. И когато трябва да разберам разволя на художествените видове и стилове в една сложна социално-психологическа атмосфера, триединството градеж-въздействие-потребност добива изключително важно значение. Колкото и съвременни да са идеите, колкото и съзвучни с времето да са отделните форми, те ще са натрапени и „пришити“, ако не са се споили органично с образно-градивен принцип, който притежава особена въздействена функция и събужда своеобразна потребност да се съпреживява действителността именно така, както той я пресъздава.

Динамичното триединство обединява личния творчески акт с обществено-историческия процес на изкуството. Художникът става зависим от създаваната творба, тъй като тя притежава свой „сцеплителен“ закон, собствена композиционна „мяра“. Именно художествената композиция осигурява впоследствие както свободата и спонтанността на асоциативно-възприемателната дейност, така също и нейната целенасоченост, „самоизпитателното“ начало в нея. А сцеплителният закон на творбата представлява на свой ред единство между градеж, въздействие и основание да бъде тя потребна. То се постига, като творбата се опира на натрупания художествено-комуникативен опит, на жанровете, видовете, родовите и стиловите определителности в изкуството, за да подложи на нова проверка жизнеспособността и целесъобразността им. Така, подобно на мутациите в биологичния свят, случайните нововъведения в творбата се оказват от своя страна основа за усъвършенствуване на съществуващите художествени жанрове, стилове и пр. или за възникване на нови.

Естествено, дори да сметнем доказан споделяния тук възглед върху специфичната обществена динамика на изкуството, той не би решил с един замах методологическите затруднения пред изкуствознанието и литературознанието. Той е само отправна точка, за да се поставят редица допълнителни въпроси.

Между тях ще е например въпросът за осъвременяването в изкуството т. е. за способността на най-значителните, на най-характерните художествени творби да упражняват дълго време или чак „вечно“ въздействена функция. Причината за това не може да бъде някаква „затворена в тях структура“. Ако тяхната структура се повтори или наподобя, ще стане пародия. Днес мнозина средно даровити художници могат да си изработят „рембрандовска“ или „рубенсовска“ живописна техника. Те могат да прерисуват платната на старите майстори така, че само специалистите да могат да установят неавтентичността на копието. Но за всекиго е ясно, че ако се появят художници, които започнат да рисуват нови платна с технологията на старите майстори, творбите няма да се радват на успех или поне на успеха, който имат старите про-

изведения. Истинско затруднение за изкуствознанието и естетиката представлява следователно не описанието на „статичната структура“, препоръчвано от феноменолозите, а въпросът, защо творбата продължава да „живее“ и когато е загубила актуалността си нейната технология.

При решаване на този въпрос ще се наложи навярно да се говори и за „дистанцията от време“ като елемент, който може да окаже благоприятно влияние върху интерпретацията на художествената творба. Ще стане дума за „класическия период“ в различните изкуства, при който намира връхната си точка специфичното родово, видово или стилово единство между градеж, въздействие и потребност. Още редица други съображения и предположения ще се намесят. Същията на въпроса обаче ще си остане: *х у д о ж е с т в е н о л и е въздействието*, което тези творби упражняват, или пък предизвикват едно повече историко-познавателно любопитство. А за да се разбере това, изкуствознанието и естетиката ще трябва да прибегнат пак към единствено надеждния критерий — дали творбата запазва способността си да предразполага съкровено индивидуално светоотношение към непосредствено и непринудено самоизпитание. Едва тогава ще последват въпросителните (защо? с какво? и т. н.). Едва тогава ще се преценят съвременните художествени опити (напр. на театралните интерпретации) да се „прочетат“ по новому старите произведения. Същественото е, че своята дълготрайност художествените произведения не притежават като формално-технологическо качество, а придобиват като участници в същото обществено обращение, в което се създават нови творби, отмират предишни и се зараждат нови стилове. Поради това би било твърде повърхностно и в очевиден противоречие с истината, ако дълготрайността на въздействието се признае за постоянен признак, па макар и на произведения, за които никой не би оспорил, че се радват на художествено акцептиране непрекъснато от създаването им насам. През различните исторически периоди и за различните обществени слоеве дори тези произведения нямат абсолютно еднакво значение. Ето защо изкуствознанието би изпаднало в декларативност, би се оказало чак тесногърдо и консервативно, ако, вместо да изследва *к о н к р е т н о* осъвременяването на значителните художествени творби, се задоволи с най-отвлечени определения: „вечно“ изкуство и др. п. А конкретно да се изследва комуникативната стойност на класическите или на други дълготрайно въздействащи творби би могло само ако се държи сметка за триединството градеж-въздействие-потребност. В този случай, разбира се, признакът „градеж“ ще се отнася не до една създаваща се, а до една вече създадена и „изпробвана“ художествена форма. Но това не бива ни най-малко да ни смущава. Когато ставаше дума за художествената композиция бе изрично подчертано, че тя се отнася не до „наличната“ структура на творбата, а до предполагащата *р а з л и ч н и в а р и а н т и* (в това число и съкомпозиращата дейност на възприемащия субект) вътрешна спойка. Схване ли се правилно това, ще се уверим, че диалектичното триединство, характеризиращо общественото самодвижение на изкуството, има пряко отношение и към теорията на интерпретацията — един дял на изкуствознанието, който привлича вниманието на нарастващ брой изследователи.

Плодотворността на диалектичната идея за самодвижението и саморазвитието ще проличи най-вече и най-категорично при специалните изследвания на художествените факти. И чрез обсъждане на някои въпроси от методологическо естество обаче (например на въпроса за съвместимостта на историческия и на типологическия метод, за отношението между личния и обществено регламентирания стил, между поетичния синтаксис и синтаксиса на практическия език и пр., и пр.) могат да се открият предимствата, които тя предлага на изкуствознанието и литературознанието. Такава задача ще си поставим в следващата статия.