

ПРЕКРАСНОТО — ОПИТ ЗА АНАЛИЗ ПОСРЕДСТВОМ НАУКАТА ЗА ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС

Николай Антонов

Науката за художественото мислене (творческият процес) напоследък все по-настойчиво се занимава с въпросите на естетическото въздействие, естетическите преживявания, естетическата наслада — в един аспект, в който те досега не са разглеждани.

За какво става дума?

I

Прокарва си път схващането, че прекрасното в изкуството може да бъде обяснено посредством творческия процес. Изтъква се простата взаимозависимост: художественото произведение въздейства естетически, защото е прекрасно; прекрасното „се внася“ в художественото произведение „по време на творческия процес“.

Основанията за подобна постановка на въпроса всъщност са много сложни; ако творческият процес се схваща като специфична, исторически възникнала и обособила се човешка дейност, свързана с нуждите на общественото развитие — тогава наред с художественото творчество особено значение придобива както конкретната епоха, в която се създава художественото произведение, така и общественият човек, за когото то е предназначено. Целият, докрай осъществен цикъл на творческа дейност, включва следователно не само създаването на художествените творби, но и „потребителите“ им. Между творците и „потребителите“ съществуват извънредно важни връзки, които изразяват обществено-историческата необходимост от създаване на конкретни произведения. Казано иначе — съществува близост от особен характер между творци и „потребители“, по силата на която първите създават художествени произведения, а вторите са способни да ги възприемат във всичките им естетически измерения.

Следователно естетическото въздействие не се свежда само до определени качества на изкуството, които „провокират“ естетическата наслада, а до нещо, което обединява творци и „потребители“ — и то има обществено-исторически характер.

Сега засега анализът на тези важни и сложни взаимоотношения е възпрепятстван от два главни недостатъка на научното изследване:

1. По същество не е изучен характерът на естетическите преживявания. Определянето „естетическа наслада“ с което тези преживявания се представят

в множество ръководства по естетика и психология, показва, че естетическите явления се разглеждат обеднено и едностранчиво. Нима понятието наслада покрива неимоверно пъстрия комплекс от емоционално-мисловни реакции, с които се характеризира възприемането на художественото произведение? Освен това — колко често различни по същество реакции на различни явления — въвн от изкуството — се подвеждат под един знаменател: естетически.

2. Противоречиви са и схващанията за прекрасното — „провокиращият“ момент в естетическите преживявания. Налице е странен парадокс: съществува цяла наука за прекрасното — естетиката, — а определение за понятието прекрасно все още няма.

Тъй като в случая научното дирене поставя прекрасното в причинно-обуславяща зависимост с естетическите преживявания — трябва преди всичко да се уточни що е прекрасно, т. е. каква категория е то.

Главното объркване идва от смесването на прекрасното в изкуството с прекрасното в природата и общественния живот — или по-точно — от уеднаквяването на тези две категории.

„Необходимостта“ от уеднаквяване, идентифициране на тези две категории възниква при отговор на въпроса: обективно ли е прекрасното. Т. е. съществува ли независимо от субекта, който го усвоява въвн вид на естетически преживявания?

Ако се приеме, че прекрасното не е обективно и не съществува въвн от субекта, това е равнозначно да се разреши основният въпрос на гносеологията в идеалистически смисъл. Последствията от подобно разрешаване за изкуствознанието ще бъдат катастрофални, защото изкуството е познание (художествено познание).

Прекрасното е обективно. И щом това е така, множество естети (привърженици най-често на определението, което даде Чернишевски на прекрасното) подвеждат под един знаменател прекрасното в художествените произведения (където то е действително обективно и действително съществува, независимо дали някой възприема или не възприема дадено произведение) с прекрасното в природата. „Неоспоримата“ обективност на природата в случая се използва като косвен аргумент за доказване обективността на прекрасното в художествените произведения.

Така се идентифицират две различни категории — прекрасното в изкуството (естетическа, художествена и по същество социална категория) с красивото в природата (извънсоциална категория).

Ето например как И. Б. Астахов разсъждава по този въпрос, като се позовава на Дарвин:

„Според великия английски учен преди появяването на човека в природата са съществували не по-малко на брой прекрасни предмети, отколкото след неговото появяване. Природата произвежда цветя не заради човека, а за привличане на насекомите, при чието съдействие растенията се оплождат.“¹

От тази противоречива постановка на въпроса естетът вади следното заключение, което всъщност го интересува предварително:

„Със своите разсъждения и доводи Дарвин напълно положително решава проблема за обективността на прекрасното в природата.“²

Очевидно тук, както неведнъж досега в подобни случаи, произволната употреба на думата прекрасно довежда до объркване. Астахов отбелязва, от една страна, че природата създава прекрасното, „втъкава“ го в растителните и животински видове за свои биологични „цели“, безразлична към това, как хората ще

¹ Вопросы эстетики, М., 1968, стр. 6.

² Пак там.

се отнесат към тази нейна „продукция“. А, от друга страна — Астахов квалифицира същата тази „продукция“ като прекрасна.

Ако в дадения случай, поне за улеснение, бе употребено понятието „красиво“ — нямаше да се допусне това объркване, нямаше чисто терминологичното уеднаквяване да се превърне в унифициране на две нееднородни същности.

И действително, защо трябва да се смята, че цветята са прекрасни, повечето животни са прекрасни (именно повечето, защото естетите например избират тигъра, орела, елена, а не тапира, носорога или змията), а ръжта, овеса или репицата не се посочват в никоя естетика като прекрасни. Ръжта не е цвете — следователно тя не е прекрасна. Но в известния пейзаж на Шишкин ръжта въздейства естетически, наред, разбира се, с ведрото небе, с пътя между нивите, с дърветата, — едното от които е съвсем изсъхнало, т. е. не е прекрасно, и все пак присъства в картината и едва ли може да се докаже, че то разваля естетическото внушение.

И ако е въпрос само за цветята, универсално посочвани във всички естетики като прекрасни — еднакво впечатление ли правят те в живата природа и наричани на картина?

Защо „изсъхналият, бездиханен“ цветец в стихотворението на Пушкин въздейства естетически, след като от гледище на споменатите естети той е престанал да бъде прекрасен, понеже е мъртъв?

Всъщност не само цветята, животните и пр. — всичко в природата е красиво: красив е изгревът, красив е залезът, красиви са звездите, небето, лесът.

Защо? Защото явленията в природата по силата на обективни естетико-биологически закони са целесъобразен израз на живота и тъкмо тази целесъобразност най-често се схваща като красиво (прекрасно), целесъобразност, доведена от нуждите на живота, взаимодействието на природните сили, половия подбор и пр. до пълно съответствие между формата и съдържанието — т. е. между биологичната същност на един вид и неговата „конструкция“, пълно съответствие между витално предназначение и възможности за осъществяването му.

В този смисъл „Природата е винаги прекрасна“ (Роден).¹

Природните явления се възприемат най-вече нагледно и се възпроизвеждат нагледно в някои жанрове на изкуството. И тъкмо в тези жанрове — живопис, скулптура, архитектура, отчасти балет — изследователите са склонни да уеднаквяват прекрасното в изкуството с модела, прототипа, първообраза, т. е. въвеждат такива критерии, оценки, мери, които са еднакво приложими както за изкуството, така и за явленията в природата.

Какво се получава? Красивото в природата е проява на живота, на единство между витални възможности и витални форми. Механическото пренасяне на това доказателство от природата в явленията на изкуството довежда естета до схващането, че и прекрасното в изкуството е единство между предназначение и форма, между съдържание и форма. Следователно — прекрасното в изкуството е единство между съдържание и форма. Във всички епохи обаче изследователите са чувствували колко е обща тази постановка на въпроса за прекрасното и са търсили някакви по-ориентиращи нормативи. И тези нормативи са били почти винаги визуални, количествени, измерими.

Според Аристотел например симетричността е израз на красивото, а симетричността е качество, което съответствува на количеството. Прекрасен, според Аристотел, е предмет, чиято величина съответствува на същността му (пропорционална на същността му). Многозначителен е фактът, че Аристотел посочва и допълнителни критерии за прекрасното — етични, граждански качества

¹ August Rodin, *Le testament*, p. 1924, p. 63.

като мъжество, справедливост, които засилват впечатлението от прекрасното и са всъщност сами негово съдържание. Естетическите концепции на Аристотел, както се знае, са изложени в неговото учение за калокагатията (калос — прекрасен, агатос — добър, хубав) — т. е. в учението за прекрасното Аристотел се стреми да обедини две величини, едната от които е етична, а това ще рече — социална.

Практически крачка назад от тези концепции са някои популярни естетически учения и схващания от епохата на европейското Възраждане. Бенвенуто Челини например твърди:

„... За да съумееш да различиш сред прекрасните живи обекти най-прекрасния, трябва да видиш много такива, да избереш от тях най-прекрасните им части и от тях после да изградиш прекрасна композиция, добре прилягаща в замисленото от тебе произведение...“

В случая определението „най-прекрасни части“ не бива да се разбира като композиране на човешката фигура от различни образци — ръцете от един прототип с „най-красиви ръце“, лицето от друг прототип с „най-красиво лице“ и пр. В случая прекрасен означава хармоничен, съответстващ външно на едно анатомично правилно конструиране. И все пак — налице са количествени показатели. Необходимостта да се търси и събира прекрасното от много живи обекти подсказва съмнението на изследователя, че то (прекрасното) не може да се съдържа само в един отделен вид, т. е. че то е всъщност нещо по-сложно, отколкото визуално може да се възприеме.

Парадоксално обобщение на визуалните концепции е учението за симетричността като учение за прекрасното — в различни му версии. Така например Фредерико Цукаро, като изследва отделни скулптурни групи на древността, идва до заключението, че съотношението между глава и корпус в древна Гърция и древен Рим е вариало между 1 : 10 до 1 : 9 и, следователно „... най-честата и прекрасна пропорция на човешкото тяло към главата е 9 до 10 глави“.²

Във всички тези и подобни концепции изкуството се анализира от гледище на това какво се изобразява.

До по-значителни естетически находки довежда анализът на прекрасното от гледище на това как се изобразява, какъв е мигът на изображението.

И в скулптурата, и в живописа, както и във всяко друго изкуство най-съществените оценки се внасят от твореца главно посредством начина на изображението, мига на изображението. Докато литературата, музиката, драмата, балетът и пр. разполагат с фактически неограничени възможности за „продължаване“ мига на изображението, за разгръщането му в цели сюжетни композиции — скулптурата и живописа са принудени да осъществяват изображението в един-единствен миг. Толкова по-странно е, че този „миг“ се пренебрегва от някои изследователи. При внимателен анализ се оказва, че главните усилия на живописца и скулптора не са толкова в търсене на „прекрасни“ части, форми и пр., а напротив, в композирането, в „мига“, който поставя в активно общуване всички действащи лица в картината или пък изразява с най-характерна поза, гримаса и пр. отделната фигура. Позата дори може да бъде парадоксална от гледище на елементарните закони на движението, но се предпочита от скулптора, за да „продължи“ мига, да го представи „в развитие“ (например „Маршал Ней“ от Рюд).

Мигът на изображението в нагледните изкуства има тежката задача да „подскаже“ историята на сюжета, на биографията — настоящето и бъдещето ѝ.

¹ B. Cellini, Opere, т. 2, R., 1904, p. 211.

² F. Zuccaro, M., 1926, p. 26.

Ето защо критерият симетричност, както и критериите, свързани с чисто формални елементи на изкуството — по същество дидактикопедагогични критерии, са свършено непригодни да услужат на научното дирене.

Показателно е, че в музиката, където няма „нагледност“ — никой не се осмелил да въвежда количествени (симетрични) критерии. Никой например не твърди, че за да бъде една опера хубава, увертюрата трябва да бъде една петдесета от останалата част. Никой не се решава да въвежда в музикалните изследвания критерият за нагледност (в случая то би означавало — слуховост), никой не казва, че потокът бълбука като Лунната соната на Бетовен или че Ниагарският водопад „гърми“ величествено като Революционната балада на Шопен.

В музиката естетическите явления се извяват в относително най-чист вид.

Опитите да се квалифицират точно естетическите явления неведнъж са довеждали изследователите до заключението, че прекрасното в природата и прекрасното в изкуството са различни категории и трябва да се оценяват поотделно, да се търсят и изтъкват присъщите им качества, онова, което ги отличава едно от друго.

Хегел може би пръв най-категорично прави това разделяне. Той е принуден да го обяви от своята концепция за духа-демиург на вселената, по отношение на който природните дела са не само вторични, но и не така свършени. Хегел употребява понятието *Schönes* (*Schönheit*) (красиво), *Naturschönes* (природно красиво), *Kunstschönes* (красиво в изкуството — прекрасно).

Ала, отделяйки прекрасното в природата от прекрасното в изкуството, Хегел не решава докрай този въпрос. Обяснението на прекрасното в изкуството е „чисто хегеловско“: прекрасното в изкуството се е породило от духа и колкото неговите произведения стоят по-високо от явленията в природата, толкова художествено красивото е по-висше от природата и явленията в нея, толкова художествено красивото е „по-висше“ красиво от природното.

Така:

1. По един или друг начин Хегел свързва въпроса за прекрасното (красивото) в изкуството с творчеството (художникът, „духът“), макар да разбира този дух като нещо много по-универсално от конкретната творческа личност. Духът у Хегел е създателят на света, той е първичното по отношение на всичко останало и личността на художника е в тази степен творец, в каквата степен е възпитател на духа. Рационалното зърно все пак е налице: прекрасното е поставено в някакво отношение към творческия процес (а), отграничено е от природно красивото (б).

2. Макар да отделя прекрасното в изкуството от прекрасното в природата, Хегел не го смята за явление от съвсем различна категория. Прекрасното в изкуството, според Хегел, е идеалът на прекрасното — висшата степен, висшата „същност“ на идентични явления, които не са чужди и на природата, доколкото тя е свързана с духът-демиург, макар да е вторична по отношение на него.

II

До какви заключения довежда анализът в изкуството посредством науката за творческия процес и общественно-историческите задачи на този вид човешка дейност?

И какви са основанията за такава постановка на въпроса?

Щом се приема, че прекрасното в художествената творба предизвиква естетически изживявания, то безспорно е обективно качество на творбата и трябва да се потърсят „начините“, по които то „попада“ там. Нещо повече — може да се предполага, че и самият творчески процес съвсем не е чужд на изживявания, характеризиращи естетическата наслада, макар че емоционално-волевата сфера

по време на творчество е наситена с много повече и много по-разнообразни чувства, отколкото чувствата, които завършеното произведение предизвиква у потребителя. Художественото произведение е еманация на огромно творческо усилие, екстракт на гигантски материал — то е нещо едновременно по-висше от материала, от който е произлязло, и нещо несравнимо, разбира се, по-малко-обемно от него.

Следователно, ако се проследи творческата работа от замисъла на произведението до неговата пълна реализация — дали не ще се открият закономерностите, съобразно които постепенно и в края на краищата — цялостно в художественото произведение „кристализира“ прекрасното? Действително няма никакви доказателства за това, че прекрасното попада в творбата в „последния момент“ (като например ново качество след определени количествени натрупвания, изиявяващи се в творческия труд), а постепенно: ръкописите на една творба, макар да не са творбата в завършен вид, все пак носят нещо от нея и в същата степен носят нещо от прекрасното, с което тя се изиявява най-пълно в своя окончателен вид.

Възниква въпрос: ако в междинните звена на творческия процес художественото произведение съдържа прекрасното в някаква степен, това какво означава:

а) дали че прекрасното като качество на творбата е еднакво по стойност във всичките варианти на творбата, но не е еднакво като „количество“ или, че

б) качеството прекрасно на художественото произведение е нещо, което се „усъвършенствува“ заедно с работата над творбата.

Логично е да се приеме второто. Естетическото въздействие на художественото произведение зависи от множество фактори и ако за улеснение този въпрос се прецени само от гледище на художественото произведение, очевидно е, че прекрасното може да се измерва със степента на художественост. Това означава още, че различните произведения въздействуват в различна степен естетически и въздействието им е в правопрпорционална зависимост с художественото майсторство и реализация на произведението.

В друг аспект се представя същият проблем, когато се анализира прекрасното въобще като категория на изкуството; еднакво качество ли е прекрасното за музиката, литературата, живописата, балета, киното — или има някакви разлики, някакви нюанси?

Най-сетне въпросът става още по-сложен, когато някои изследователи — в това число и марксисти, — анализирайки естетическите категории в изкуството, привличат примери из творчеството на модернизма.

В съвременната естетика твърде често се среща този парадоксален факт: естетът-марксист отрича — и с право — всякакви естетически достойнства на модернистичното изкуство, но дискутира с него за други категории на творческия процес, изкуствознанието и пр. така, сякаш той е действително изкуство.

Модернизъм е дейност, която претендира да бъде изкуство, но не е изкуство поне в същата степен, в която например буржоазната философия претендира да бъде наука, но не е наука, защото спекулира с обективните факти, изопачава ги и на практика довежда до антинаучни заключения, встъпва в неразрешими противоречия с обективните закони на развитието.

Доказателственият материал при анализ на естетическите категории трябва да се взема от художествените произведения, които действително го съдържат. Инак за какъв научен анализ ще става дума? От това гледище огромната продукция на модернизма не е, не е била и не може да бъде изкуство и позоваването на това „изкуство“ е в същата степен безрезултатно за научното изследване, в каквато степен е безсмислено призоваването му на естетическото полесражение

за опониране, където то може да бъде само илюзорен противник, защото е дейност от съвършено друга човешка категория, не е изкуство.

Най-сетне един немаловажен въпрос при оценката на естетическите явления е позицията, от която ги разглежда изследователят. И в този случай така наречените явления на „личния вкус“ са нещо второстепенно в сравнение с класовата оценка, която изследователят налага все едно дали съзнава или не съзнава това.

Апологетите на модернизма изграждат своята естетика и своите критерии за прекрасното изключително върху фактите на модернистичното изкуство. Произведенията на модернистичното изкуство за тях са прекрасни, въздействуват естетически. Всичко друго е или остаряло, или бездарно. Но за какъв вид естетическо въздействие може да се говори при модернизма?

Следователно нужно е да се уточнят няколко критерия, преди да се пристъпи към анализ на прекрасното в творческия процес.

Съществуват естети, които, без да са модернисти, изграждат научното дирене изключително върху художествените произведения, като ги абсолютизират, като доказват, че те са завършени самостоятелни системи, въздействащи въобще с художествените си качества, независимо от никакви обстоятелства, несвързани с обществения живот. Като естествено допълнение на тази концепция — естетическата способност на човека да усвоява и разбира естетически художествените произведения се провъзгласява за дефинирана особеност, перманентно качество на човека, което именно обуславя възможността да се възприемат произведенията на изкуството, да се „реагира“ на прекрасното в тях.

Аргументите на тези изследователи:

1. Изтъква се, че днешният читател възприема естетически напр. „Одисея“ и „Илиада“, макар напълно да е скъсал всякакви връзки с обществото, в което са създадени Омировите поеми.

2. Доста често в миналото произведенията на изкуството са били оценявани по достойнство не веднага, а със закъснение, вън от конкретната общественно-историческа среда, в която са създадени. Един Стендал става достояние на обществото посмъртно, макар нищо да не е пречело да бъде оценен и приживе, но и посмъртно, т. е. при други общественно-исторически условия той получава естетическата оценка, която заслужава.

Може да се стори излишно оспорването на тези концепции, щом като те на пръв поглед не влизат в противоречие с основното, което ни интересува — именно: че художествените произведения въобще въздействуват естетически. защото съдържат в себе си прекрасното, което е „попаднало“ там по време на творческия процес.

Всъщност тази постановка осъжда научното дирене на неуспех, защото изтъква прекрасното от общественно-историческите условия, при които се създава творбата (а следователно — и прекрасното в нея) и го вкарва в затворената област на лабораторен естетски анализ.

Безперспективността на този въпрос лесно се доказва при филогенетичен анализ на изкуството.

Изкуството е дейност на общественно-организирания човек. При това то не е произволна дейност. Преценено откъм неговата хедонистична функция, то може да изглежда като средство за убиване на времето, но преценено откъм неговата общественно-историческа функция, то е велико оръжие на обществото в развитието му. Изкуството е огромна и с нищо незаменима самопомощ на обществения човек в борбата му да организира по-добре и по-хармонично обществените си дела, да ускори онези процеси на развитие, които водят закономерно от първобитно-общинния строй през робовладелческия, феодалния, капиталистическия — към комунизъм.

Такъв е историческият път на обществото — и на практика този път се изминава в непрекъснати схватки с противодействащи сили — политически, класови сражения.

Изкуството по правило не взема непосредствено участие в тези сражения. Неговото участие (за миналото) се изразява главно в особения вид отрицание на съществуващата епоха, на назадничавите, задържащите развитието явления, чието премахване облекчава преминаването на обществото в неговата следваща (закономерна) фаза. Това преминаване всъщност е и единственият начин да се върви напред, към най-висшата фаза на общественото развитие, която е идеал на това развитие — комунизма.

Всяко по-внимателно разглеждане на кой и да е художествен замисъл неминуемо довежда до заключението, че творецът пристъпва към създаване на дадена творба не от каприз, а със силно желание да се намеси в злободневните явления на обществения живот, да им повлияе най-общо казано в посоката на едно хармонично, справедливо, хуманно разрешаване съобразно нуждите и интересите на болшинството, на народа.

В замисъла и реализацията на всяко талантливо художествено произведение утрешният ден е по-добър от днешния.

Това още не означава, че творецът винаги си дава ясна сметка какъв точно ефект ще последва от публикуването на произведението, което замисля и осъществява и какво място ще заеме то в общественото развитие. Творецът просто желае да въздейства върху обществените явления, предчувствайки възможността за едно по-съвършено обществено устройство и положителното значение на своята творба. Това „предчувствие“ се изразява в особена настойчивост да се реализира замисълът — алтернативност на художествения замисъл.

Най-общо казано художествените произведения обслужват, подкрепят, облекчават настъпателната тенденция на обществено-историческото развитие (активното начало на обществения живот, преценен като процес) и това е главно и задължително условие, за да разберем художествените произведения при историческа отдалеченост от тях, стига да не сме чужди на тази същата тенденция в наше време.

Художествените произведения на миналото въздействуват продължително в бъдещето не само защото са прекрасни обективно и се възприемат естетически, не само защото човек притежава специфична детерминирана способност за такова възприемане, — но защото тези произведения се приобщени активно към настъпателното обществено-историческо развитие — трайно-злободневният елемент на обществено-историческия процес.

Във всяка епоха това развитие се защитава от едни сили и се оспорва от други, но в края на краищата надделяват силите, които го защитават и тъкмо тези сили са напредначавите на всяко време, тъкмо те, по причина на своята обществено-историческа борба разбират, възприемат естетически художествените произведения на миналото и на своето време.

Както революционните борби на миналото, които, без да са довели до победа (в своето време), са необходим етап в историята за преодоляване на една епоха, за закономерното сменяване на една обществено-икономическа формация с друга, по-съвършена, по-напредничава (поне в първоначалните ѝ изяви), така и художествените произведения на миналото по смисъл и въздействие защитават историческата тенденция на развитието, помагат на обществото да преодолее назадничавостта на дадена епоха, за да се премине в следващата, без да са в състояние — при всеки отделен случай — ясно да формулират това бъдеще.

Ето по-съществените изводи от схващането на изкуството като исторически процес (филогенеза):

1. Художествената дейност обслужва естетически постъпателното развитие на обществото, има положително, съчувствено отношение към нея.

2. Свързването на изкуството с постъпателната обществено-историческа тенденция е задължително условие: а) за художественост, за естетическа ценност и б) за разбиране на художествените произведения във времето, в което са създадени, за естетическо въздействие във от епохата им.

3. Изкуството е винаги злостовна обществено-историческа категория. Гражданското начало е патосът, първоосновата на естетическото въздействие.

4. Комунизмът, като най-висш етап в развитието на обществото, въвежда изследователя с най-големи възможности за правилна оценка на всички естетически явления от миналото, позволява му да ги обясни научно най-изчерпателно, дефинитивно с оглед на дефинитивно оценените явления в обществено-историческото развитие. Това развитие е предистория към комунизма. Комунизмът е ключ за разбиране на тази предистория и на всички явления, свързани с нея.

Това обстоятелство се изтъква тук, за да се подчертае, че изследователят на миналото дори и при „честно“ отношение към фактите и явленията на обществения и художествен живот е имал значително по-малко възможности да ги анализира научно, отколкото съвременния изследовател марксист.

III

Има ли начин да се докаже как прекрасното става достояние на художествената творба в процеса на творчеството.

Отговорът на този въпрос предполага уточняване на възможностите и съвременното състояние на науката за творческия процес.

Напоследък тази наука отбелязва определени успехи. Тя се превръща в самостоятелна наука, освобождава се от дългогодишното покровителство и попечителство на общата психология, развива се като наука за художественото мислене.

В системата на психологията творческият процес се разглеждаше относително самостоятелно — и не толкова като процес (т. е. като художествено мислене), колкото като поведение. Психологията, възприета като наука за дешифриране на творческия процес, довежда до еkleктически заключения, до разглеждане на творчеството като човешка функция въобще, като изява на човека въобще.

Творческият процес и явленията, свързани с него (наблюдателност, въображение, памет, емоции и пр.) се тълкуваха в съответствие (сравнително) с едно нормативно поведение. И макар в повечето случаи да се признаваше, че явленията на творческия процес са по-сложни и представляват нещо по-развито в сравнение със съответните нормативни явления, на практика именно нормативните явления бяха доказаното, неоспоримото, изходната позиция, критерият.

Общата психология предоставя по същество количествени мери на науката за творческия процес, защото сравнения между обикновените психически процеси и явленията на творчеството могат да се правят само въз основа на разгледани закономерности, а не върху факти за външно отчитане и регистрация.

Психологията на творческия процес не разреши съществените въпроси, които сама си бе поставила. От гледище на тази наука естетическото въздействие на творбата е психическа величина, прекрасното е качество на художественото произведение, което предизвиква определени изживявания по закона причина — следствие.

Статичният подход към проблемите на творчеството принуждаваше изследователя да вижда прекрасното в качеството художественост на творбата,

да отбягва неудобните въпроси като: как прекрасното става достояние на творбата. Според психологията на творчеството посредством възприятията, наблюдателността, въображението, емоционално-волевите прояви, паметта и пр. творческата личност реализира художественото произведение — и прекрасното в него е своеобразно последствие от тези качества на художественото мислене. Нещо повече: общата психология се занимава специално с мисленето (отделна, важна глава на изследването), а психологията на творчеството не обособява научното дирене върху творческия процес в такава глава. Раздел „художествено мислене“ отсъства във всички психологии на творчеството. Това е показателно. Все едно дали говорят или не за художествено мислене те разпират този въпрос по протежение на цялото изследване.

И не можеше да бъде иначе:

1) щом така или иначе творческият процес се приема за художествено мислене;

2) щом този проблем се анализира посредством компонентите въображение, памет, емоции, наблюдателност и пр., т. е. посредством общата психология.

Психологията на творчеството е, така да се каже, главата „Мислене“ на общата психология, провъзгласена за единствен обект на изследването и обяснена посредством всичко друго, с което се занимава общата психология.

Поради това естетическите явления оставаха вън от анализа на творческия процес (в психологията на творчеството) и се отнасяха към проблемите на художествеността. Критериите за нея бяха — пък и досега са — твърде статични: търсят се в самата творба, в „съотношението на частите към цялото“, в изразните средства и пр. и пр.

Опит да се даде на това изследване вид на процес и да се обяснят въпросите на художественото и естетическо въздействие в някакво развитие беше схващането, че този процес е борба между съдържанието и формата, борба на съдържанието за най-подходяща форма.

В завършения си вид тази концепция оценява художествеността като последствие от единството на форма и съдържание и търси в същото определение критерия за оценката на естетическите достойнства и явления.

Доказателственият анализ към това заключение се движи така:

Замисълът на една творба (художествената идея за една творба) не е нищо друго освен съдържание без форма.

Реализирането на творбата е осъществяване на определено съдържание в определена форма до постигане на някакво съответствие (според това творбата бива гениална, сполучлива, посредствена и пр.).

Превалирането на формата над съдържанието — това са различните аспекти на модернизма (формализма).

Превалирането на съдържанието над формата — това са различните степени на майсторството, неизявено докрай.

На пръв поглед тази концепция дава възможност и за онтогеничен, и за филогеничен анализ на творческия процес. Но това е така само на пръв поглед. И тази концепция приема творческия процес предимно като резултат. „Процесът“ твърде общо и незадоволително е фиксиран в определениято: „съдържание, което търси своята форма“. Тогава и всички явления на творческия процес могат да се разглеждат като „съпротива“ на формата или като нарастване на съдържанието.

Цитираната концепция е уязвима и в следните пунктове.

1. Всеки замисъл, макар да е само идея, нереалност в главата на твореца, възниква едновременно и като образ (на съдържанието и формата). Ако това не беше така, би следвало да се допусне, че в образното възприемане на света човек е в състояние да разпада явленията на съдържание и форма и да възприема само-

стоятелно едното или другото. Единството на съдържанието и формата е без-
условният начин за възприемане на едно явление и за художественото му пре-
творяване.

Замисълът е осъзната възможност да се създаде едно произведение, пред-
чувствие за това произведение, усещане за творчески резултат. Замисълът се
базира върху целия опит на твореца, върху всичко, което той носи в главата си
и в биографията си и би могъл да го постави в активно отношение към възник-
налия замисъл. Така че замисълът е относително самостоятелен при възниква-
нето си. Той е първото обобщение на жизнения материал, обобщение, немислимо
без наличието на огромни запаси от такъв материал, които вдъхват у твореца
вяра във възможността да ги постави в активно отношение към възникналата
идея, но още не е успял да направи това.

2. Концепцията за формализма (като форма, която превалира над съдър-
жанието) е негодна за обяснение на естетическите явления по простата при-
чина, че ги изопачава. Какви естетически явления предлага модернистичното
изкуство? Какви естетически преживявания предизвиква то? В какъв смисъл
формата на това изкуството преобладава над съдържанието?

Модернистичното изкуство е еднакво бедно както по съдържание, така и
по форма. Естетически то е несъстоятелно.

3. Ако се приеме, че творческият процес е борба на съдържанието за своя
специфична, т. е. най-подходяща, най-пълно изявяваща го форма, тогава ре-
ализацията на творбата би трябвало да бъде един чисто технически акт. Всъш-
ност — реализирането на творбата е многократно „свервяване“ на замисъла с
натрупания опит на твореца, с явленията на обективната действителност, с без-
брой подробности и факти, без които творбата би била невъзможна.

Съвременните тенденции да се разглежда творческият процес като худо-
жествено мислене са най-перспективни. Те неминуемо ще доведат исследова-
теля до необходимостта да конструира науката за творческия процес съобразно
спецификата на научното дирене, да потърси специфичен метод на анализ и да
реша най-правилно и изчерпателно естетическите явления, свързани с творческия
процес.

Сега засега обаче се правят различни компромиси с тази постановка на
въпроса. Признава се например необходимостта от самостоятелност на науката
за творческия процес (художественото мислене), но средствата за изследване се
търсят в други науки.

Обстоятелството, че науката за творческия процес още не е конструирана
съобразно специфичните си изследвания е, разбира се, пречка и за изследвания
като настоящото.

Ще трябва да се задоволим с концепцията, че творческият процес, художе-
ственото мислене най-резултатно и перспективно може да се разглежда именно
като познание. А щом става дума за познание — макар и за художествено по-
знание — най-целесъобразна и научно правилна би била Лениновата постановка
на въпроса за познанието като процес:

„От живото съзерцание към абстрактното мислене и от него към практи-
ката — такъв е диалектическият път на познаването на истината, познаването
на обективната реалност.“¹

Съобразно това определение науката за художественото мислене би могла
да разпростре изследването си върху три главни дяла:

1. Живо съзерцание — творческият процес преди възникване на замисъл
за конкретна творба. (Събиране на материал.)

¹ В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1946, стр. 146.

2. Абстрактно мислене — творецът обмисля събрания материал. Възниква художественият замисъл за дадена творба.

3. Към практиката — творецът реализира замислената творба.

Особено активен момент в художественото мислене е възникването на замисъла за дадена творба. Мнозина изследователи смятат този момент въобще за начало на творческия процес.

Очевидно е обаче, че без дългата предистория на замисъла, т. е. без „живото съзерцание“ на обективната действителност, този активен момент не би могъл да се появи.

С какво се характеризира той? Има ли някакво отношение към естетическата същност на произведението?

Преди всичко трябва да се разграничава идеята (замисълът) за едно произведение от желанието на твореца да създаде произведение върху дадена тема.

Желанието да се създаде произведение върху дадена тема подсказва активното отношение на твореца към явленията на действителността. Но това отношение няма творчески характер — то стои все в предисторията на художественото произведение. Налице е важна взаимозависимост: появява се, нараства определен материал в обективната действителност, творецът „забелязва“, асимилира този материал, у него се появява желание да пише на дадена тема. Въпросният материал, който посредством човешки поведения, съдби, факти, случки, събития и пр. свидетелства за наличието и развитието на определени обществено-исторически явления, нараства. Растат и неорганизираните запаси от наблюдения и възприятия на твореца. Най-общо казано, създават се сложни асоциации в съзнанието на твореца и постепенно — и все пак неочаквано — желанието да се твори на дадена тема (впрочем може и да отсъствува това желание) прераства в художествен замисъл.

И така:

1. Замисълът (художествената идея) е творческо обобщаване на емпиричен материал, активно ориентиране в съществените проблеми на обществения живот с ясно осъзнатата от твореца възможност да повлияе на определени явления от действителността.

2. Замисълът е нещо неизмеримо по-сложно от хрумването, което често се идентифицира със замисъла. Замисълът, най-общо казано, е някакво действие (съдба), което може да се осъществи от някого (герой) с елементи на оценка, присъда, съучастие и пр. към определени явления.

3. Замисълът е конкретен — адресиран до точно определени събития, явления, епоха, — но до явления, от които в един или друг смисъл зависи развитието на обществото. С други думи, замисълът е първият мост между твореца и настъпателната обществено-историческа тенденция и заедно с това — първо условие за художественост и естетическо внушение.

4. Замисълът свидетелства за извънредно напрегната работа по усвояване на обективната действителност посредством човешки характери. Защо? Защото при внимателно разглеждане във всеки действителен замисъл (не хрумване) се откриват един или няколко човешки характера (герои), на които предстои да извършат нещо (сюжет, съдба). И обикновено героите са „по-ясни“ на твореца, отколкото онова, което ще извършат в края на краищата, онова, което ще случи с тях или ще ги сполети. При това героите задължително отразяват (фокусират в себе си, носят) важни проблеми на авторското време, проблеми, от които зависи развитието на обществото („съдбата“ на настъпателната обществено-историческа тенденция).

5. Още в замисъла, както по-късно в произведението, естетическото внушение съвсем не зависи от това по какъв начин авторът ще защити настъпателната обществено-историческа тенденция: дали като отрече едно явление в

действителността или като утвърди друго. За изкуството на миналото първото преобладава, защото самият процес на развитието е свързан с отрицание. В съвременното изкуство (т. е. в изкуството на комунизма) все повече и повече преобладават позитивните оценки, подсказвани от самия живот.

Поучителна в това отношение е историята с възникването на замисъла за „Страданията на младия Вертер“.

Според признанията на самия Гьоте („Dichtung und Wahrheit“), идеята за тази повест е свързана с мисълта за самоубийството. Интересното в случая е, че самоубийството като явление основно противоречи на същността на човешкото общество, на неговото развитие, на настъпателната обществено-историческа тенденция. Впрочем самоубийството като съдба не е чуждо, разбира се, на изкуството — самоубиват се и „положителни“, и „отрицателни“ герои. В случая е важно нещо друго.

Времето, към което Гьоте отнася своето произведение, е време на благополучие и охолство — за него, за средата, в която живее. Хората на тази среда живеят безгрижно, охолно и весело. Те уреждат пикници всеки празник, зиме убиват времето в развлечения и забави, хранят се с изискани ястия, флиртуват и кокетират, завързват познанства, знаят отнапред как и къде, сред каква разкошна природа ще прекарат лятото, какви удоволствия ги очакват през зимата. И ето — „преспективата“ на този безгрижен, но всъщност еднообразен и безперспективен живот с едни и същи забави, с една и съща годишна програма — започва да безпокои известни хора — сред тях и Гьоте. Между интересите, желанията, възможностите за живот на личността и уредбата на обществото се появява пукнатина.

„... при перспективата на този тягостен, неодолюваем, еснафски живот хората се утешаваха в раздразнението и дързостта си с мисълта да се лишат от живота, ако той окончателно им втръсне и с това (нещо на ум) преодоляваха всекидневните неприятности и скуката.“¹

Въпросът за самоубийството придобива по този начин особен обществен смисъл, защото е пряко последствие от условията на живот. Този въпрос започва да занимава и Гьоте като един от участниците в „спектакъла“ на епохата. Занимава го теоретически — поетът чете философски съчинения на тази тема, интересува се от „смисъла“ на самоубийствата, изучава различните начини за самоубийство. Лично нему най-импонира самоубийството на император Отон, който се пронизал с кинжала си („за да спаси империята“!).

Целите на това конкретно самоубийство според тогавашните схващания на Гьоте се оправдават от само себе си. Нещо повече — своеобразно желание обхваща поета, който продължава да живее живота на нему подобните — със всегашното неизменно охолство, по същото меню на забави и развлечения, в същия привидно разнообразен, но в действителност скучен, безперспективен кръговрат на живота. Какво би се получило, ако този живот продължава? Не е ли той тъпчене на място, застой?

„Аз имах порядъчна сбирка от оръжия, между другото и скъп, добре наточен кинжал. Всяка вечер поставях този кинжал до леглото си и преди да угася свещта, опитвах се да забия остирето му два дюйма в гърдите си. Но тъй като това никога не ми се удаваше, накрай се надсмях на себе си, отхвърлих тези хипохондрични глупости и реших да живея...“²

Той решава да живее, — но това не е отговор на скуката и апатията. У него възниква желание с някаква художествена творба да реши това, което не е посмял да реши със самоубийство.

¹ Goethe, Berliner Ausgabe, B. 13, S. 581, 1967.

² Пак там, S. 583.

... не ми достигаше конкретен случай, фабула, в която бих могъл да въплътя всичко това.“

Конкретният случай се появява внезапно: смъртта на Иерузалем, нещастно влюбен в жената на свой приятел. За да разбере смисъла на тази смърт, на Гьоте помогнало едно автобиографично обстоятелство: той сам бил влюбен някога в дъщерята на търговеца фон Ларош, която напуснала родния си град, защото я омъжили във Франкфурт за един търговец вдовец с няколко деца от първата му жена.

Самоубийството на Иерузалем при тази обстановка изведнъж провокира фабулата, сюжета на желаното съчинение, дава художествената идея за него. Всичко това по думите на Гьоте „... събра в твърда маса (впечатленията), както водата в съда на точката на замръзването при най-малко поклащане се превръща в твърд лед.“¹

Гьоте се усамотил, започнал да преосмисля отношенията си с дъщерята на фон Ларош „... целия си неотдавнашен живот, от чието съдържание не бях направил никакво поетично потребление“.²

Следователно възникването на идеята за „Страданията на младия Вертер“ трябва да се търси пак в обществения живот: тази повест е комплетирана сложно и своеобразно от конкретната действителност, от преживяванията и наблюденията на Гьоте и носи поради това автобиографичен характер. Вертер не е Иерузалем. Вертер е Гьоте, въплътен в мислите и външните на определена генерация и определена обществена прослойка, слял се за известно време с тази прослойка.

Възниква въпрос: в наше време тази повест въздейства ли естетически? Ако въздейства — защо? Дали естетическите преживявания у съвременния читател не се провокират от художествеността на повестта, от майсторството на описанието, т. е. от формалните елементи на творбата?

Отговорът на този въпрос е сложен. Защото парадоксално е да се защити постъпателната обществено-историческа тенденция, но посредством смъртта, доброволната смърт — на нелоши герои, които при това умират съвсем встрани от тази тенденция.

Впрочем в изкуството на миналото трагедията на положителния герой е обществено-исторически мотивирана с това, че той е принуден да приеме натиска на регресивни социални сили и да загине от тях. Самият факт на смъртта има двойка смисъл. И единият смисъл — същественият в случая е следният: обществото допуска, създава условия да загинат положителни хора. Това общество трябва да се преустрои.

Освен това самото „звучене“ на смъртта в естетически аспект е особено. То е жизнеутвърждаващо и дори оптимистично. Нима погребалните маршове не звучат жизнеутвърждаващо?

Вертер умира в едно късче от времето, което посредством тази самосмърт убедително разкрива себе си. Общото се разкрива посредством частното.

Общото доказва неспособността си да се продължава, влиза в неразрешими противоречия със себе си.

Това е всъщност един категоричен отговор. Той ще има по-нататък значение:

а) дотолкова, доколкото в определени слоеве на обществения живот са способни да се възпроизведат, макар и някъде встрани от „главния обществено-исторически процес“, подобни условия, подобни обстоятелства и тенденции.

б) дотолкова, доколкото на обществото и сега, и в миналото, и в бъдещето не ще са чужди някои „страни“ на вертеровското общество.

¹ Goethe, Berliner Ausgabe, B. 13, S. 589, 1967.

² Пак там, S. 596.

Важна особеност на изкуството е, че то действа с голяма продължителност — в специфична насока, както например въздейства подвигът на революционера дълги години след като този подвиг е извършен, т. е. отзвучали са непосредствените резултати от него.

Възможността за такова въздействие се крие в близостта, в родството между епохите — по линията на обществено-историческото развитие, при което всяка епоха отрича предишната. Отрицанието като симптом на движението е присъщо на всяка епоха.

Този характерен елемент — обществено-историческото развитие и на изкуството като процес, като съистория на обществото — присъства още в художествения замисъл за дадена творба. Следователно замисълът не е само нещо, което може да се извърши от някого — той, схванат като звено от художественото мислене, е възникване на проблемна ситуация, разрешима единствено със специфично-естетически средства, проблемна ситуация с активно отношение към проблемите на обществения живот.

„През време на моята съчинителска кариера — признава Тургенев — никога не съм се отправял от идеите, а винаги — от образите.“

Какво означава това? Творческият процес не започва с хрумването на твореца да създаде едно произведение върху дадена тема, с оглед на определена идея — а при наличието на определени образи — т. е. когато нещо от обществено-историческия процес вече е започнало да произвежда определени човешки типове. Именно човешкият образ като последствие от зараждащите се общественоисторически тенденции е подбудителят на творческата работа.

„Най-напред той създаваше във въображението си отделни типове, а след това по пътя на дедукцията заставяше тези лица да извършат онези характерни за тях действия, които с неотразима логика произтичат от темперамента им“ („Мопасан“ „Флобер, I“).

Следователно художественото мислене встъпва в активна фаза тогава, когато у твореца са налице известни образи. Но не какви и да е образи. Въображението на твореца далеч не е така произволно в „комбинациите“ си, както са склонни да смятат мнозина. Именно в прецизиране на същността на характерите и довеждането им до единствено възможната, съобразно дадените обстоятелства, съдба се крие един важен критерий за художественото мислене.

С тези два фактора — герой и съдба — художникът на всяка епоха успява да постигне абсолютно всички нюанси, съответстващи на художествения замисъл и кореспондиращи с обществените нужди.

И ако в случая с „Вертер“ си зададем въпроса как би ни въздействувало Гьотевото произведение, ако вместо да принуди на самоубийство своя герой, той щастливо го оженеше за героинята — тутакси схващаме същността на понятието прекрасно „по контраст“. Такъв благополучен Вертер би встъпил в противоречие с обстоятелствата, от които той е измъкнал своя собствен автор. Такъв „оперетъчен“ Вертер би влязъл в противоречие с епохата, която го е произвела, макар на практика възможност за подобно лично благополучие да е теоретично допустима.

Именно поради собствената си самосмърт този Вертер е твърде оптимистично и жизнеутвърждаващо произведение. Със себе си заедно Вертер прострелва и еснафството. Еснафството е жилаво и не умира. Умира само Вертер, но не е малко и това, че изкуството посяга върху еснафството. И никога при такива обстоятелства не се примирява с него.

В този смисъл Вертер е оптимистично произведение, с перспективен финал. Ако тази перспектива отсъствуваше, на практика това би означавало примиряване с регресивните обществени сили, признаване невъзможността да се

усъвършенствува света, а това е равнозначно да се отрече тенденцията на развитието. Тази тенденция е самият живот.

Случайно ли е, че всички действителни произведения на изкуството са много чувствителни към това, дали „лошите“ сили, назадничавите явления, възпътени в този или онзи образ ще възтържествуват или ще бъдат победени, макар и като перспектива, макар и само като отрицание?

Това доказва, че естетическите явления в изкуството са невъзможни, ако те не се уравнивесяват хармонично с обществено-историческото развитие и не зашишават неговата настъпателна тенденция.

Естетическото започва оттам, където е защитена — дали още в замисъла, дали по време на изпълнението или по време на потреблението постъпателната обществено-историческа тенденция.

С други думи, елементите от които се „комponира“ прекрасното, присъствуват в целия творчески процес като своеобразен критерий за обществено-историческа значимост на творбата, като неин идеен смисъл, като отговор на нуждата, която я провокира.

Ето как Йордан Йовков обяснява възникването на художествената идея на разказа „По жицата“:

„Един понеделник бях взел следпразничния вестник, вървах по пътя от къщи за града и четях. В хрониката се съобщаваше, че в Казанлъшко (мисля там беше) се появила бяла лястовичка и народът вярвал, че ако болен я види — оздравява. . . Казах си — от това нещо може да излезе хубав разказ. Докато вървах още, аз се пренесох неволно в нашия край. Видях шосетата на Добрич, Карлската чешма, полската далечина и някоя бедна каручка с малко слабо конче и селянин сиромаш подир нея, както съм ги виждал в действителност. . . Помислих си — в такава каручка лежи болен, тръгнал да търси бялата лястовичка. За да бъде по-трагично положението, казах си, че болната трябва да бъде мома. . . Тогава в съзнанието ми се втурна друг един мотив, който по-рано ме е занимавал: момата след жетва е легнала да спи и змия се е свила на гърдите ѝ. . .“

Обикновената хроникорска бележка е поводът да възникне художественият замисъл на разказа „По жицата“. Не подлежи на доказване, че наличните запаса от наблюдения са помогнали на Йовков бързо да намери място на действието, както и съществени сюжетни моменти в него.

На пръв поглед това е достатъчно да обясни намерението на Йовков да напише разказа; изплуват в съзнанието на писателя елементите, от които ще се композира този разказ, въвеждат се познати герои, аксесоар, около замисъла в хармонично цяло се обединяват отделните съставки на творбата.

А всъщност не това е най-важното. Решаващото в случая е увереността на Йовков, че е необходимо да напише този разказ, че чрез него ще „отрече“ едно определено време, дадени обстоятелства на живот, ще ги отрече просто, без да посочва как да бъдат заместени. Не току-така разказът завършва със знаменателното обобщение на Моканина за несъвършения човешки свят. . .

Ако Йовков не бе успял да акордира разказа към тази същност, то той би звучал като вестникарската бележка — и толкова.

Очевидно е, че разказът не би притежавал тези естетически достойнства, които са налице сега у него, ако да кажем вместо бедно болно момиче, в бедна каручка с едно конче, лежеше дебел охранен чорбаджия в лъскава каляска и врани конс.

Смяната на типажа (и съдбата му) се оказва решителна за правдивостта, но също така и за естетическото въздействие на творбата. Затова някои естети са наклонни да търсят в творбата, като в самостоятелно цяло, елементите на прекрасното. А всъщност прекрасното се изявява посредством типажа (героите,

образите), прецизно и убедително съотнесени към обективната действителност, към нейната най-активна страна — към нейното развитие (бъдеще).

Съвсем несъществен въпрос в естетиката е как ще бъде изразено отношението към тази тенденция — чрез утвърждаване или чрез отрицание. Този въпрос има смисъл само когато се разглежда в социологичен аспект.

Следователно в творческия процес — от възникването на художествената идея до нейното пълно реализиране, творецът съвсем не е чужд на моментите, които обуславят прекрасното. Нещо повече, емоционалната сфера на творещия по времето, когато реализира творбата, е по същество идентична с преживяванията, които характеризират така наречената естетическа наслада.

IV

Какво представлява естетическото преживяване? Какво изпитва човек при общуване с произведения на изкуството?

Тези изживявания са толкова специфични, че не могат да се сравняват с никакви други емоционални състояния. Не винаги обаче е лесно да се анализират тези чувства.

Така например при четене на „Война и мир“ или при гледане на филма „Тихият Дон“ изживяванията на потребителя са обусловени и от съчувствието към съдбата на този или онзи герой, на преден план дори може да излезе скръбта поради това, че еди-кой си герой умира.

Означава ли това, че естетическите изживявания са скръбни?

Може да се случи така, че човек да напусне кинозалата или да притвори прочетената книга, развеселен от онова, което се е случило (в изображението). Означава ли това, че естетическите изживявания се характеризират с чувството за радост?

Естетическите изживявания се квалифицират като наслада, но никому не е дошло на ум да ги уеднаквява с изживяванията напр. от консумирането на нещо приятно на вкус — приятно в биологичен смисъл. Понятието наслада въобще е твърде бедно, за да характеризира естетическите преживявания дори само по един белег. Това понятие е въведено при първия опит да се разшифроват естетическите явления и циркулира досега като атавистичен знак, който далеч не покрива сложното съдържание, за израз на което е предназначен.

Ето няколко важни въпроса, чието разрешаване ще приближи изследователя до същността на естетическото (прекрасното):

1. Какво представляват (с какво се характеризират) естетическите изживявания на съвременния човек?

2. Как е възникнала у човека способността да усвоява естетически света?

3. Способност на човека за естетически изживявания само при общуване с произведения на изкуството ли се изявява или е възможна и вън от подобно общуване?

За съжаление естетическите изживявания не са изследвани и описани. Не става дума за елементарен анализ на тези изживявания, а за разглеждането им в социологически аспект, за уточняване на мястото им в живота на съвременния човек.

Най-общо казано, естетическите изживявания са перспективни и активни. Личността в състояние на активно изживяване, е активна личност. В този смисъл потреблението на художествената творба не може да бъде и не е средство за убиване на времето, за отмора. Естетическите изживявания са оптимистични и жизнеутвърждаващи. Те не могат да се асоциират с чувството на безнадеждност, отчаяние, ненужност, те не кореспондират със светоусещания за безсмисленост на човешкия живот, а обратното — те приобщават човека активно към обществото.

ството, карат го да чувствува по-силно смисъла на живота и възможността да употреби този живот за нещо значително, полезно за хората. Естетическите изживявания са алтруистични. Те са и неутилитарни (на това отдавна е обърнато внимание), но по-точно би било да се каже, че естетическите изживявания са не само освободени от себичност, те са едни от най-ярките връзки на човека с общественото битие. Човек в момент на естетически изживявания е способен да извърши нещо голямо, нужно на хората, на обществото, нещо високоетично от гледище на един перспективен човешки морал, свързан със стремежа за усъвършенстване на обществото, отношенията между хората. Естетичното е винаги етично — естетическите изживявания са високоетични изживявания. Тези изживявания са сродни на мечтата. Естетическите изживявания са романтични в този смисъл, че те възвисяват човека над конкретното битие, в което той усвоява художественото произведение и го приближават към бъдещето като към една реалност по пътя на развитието на обществото в хармонична човешка общност.

Вече се каза, че процесът на творчеството (създаването на художествени творби) може да се разглежда като съистория на човешкото общество, от което то фактически е обусловено във всички свои прояви. И както комунизмът е логичният завършек на дългата и кръвопролитна борба на обществото за съвършено и хармонично устройство, така и естетическите явления от гледище на комунизма придобиват една окончателна оценка, могат да бъдат разбрани докрай.

Естетическите явления са невъзможни вън от обществения живот, както въобще е невъзможно изкуството като дейност вън от обществото. Онова, което птиците извършват с пеенето си, е само случайно подобие на изкуство, съвпадение по отделни белези. Пеенето на славея, „вниманието“ на някои животни към музикалните прояви на човека (например змиите „слушат“ музика и се дресират посредством музика), някои животни имат изразено предпочитание към някои цветове (пеперудите например са особено чувствителни към цветовете) — във всички тези и безброй други подобни примери привидно естетически прояви са всъщност различни модификации на биологични катализатори.

Марксистко-ленинската естетика многократно е заявявала, че художествените явления не могат да бъдат разбрани изолирано от обществения живот и при отричане на историческия подход към тях. В случая естетическите явления могат да бъдат разбрани, ако се отговори на въпроса как са възникнали въобще естетическите потребности у човека, как са се изиявявали те в началните стадии на обществения живот — в така нареченото синкретично изкуство.

Тези въпроси бяха особено старателно разработени в края на миналия и началото на нашия век — впоследствие интересът към тях отслабна, започнаха важни изводи (тук се имат предвид и преди всичко работите на Плеханов) за дълго останаха без продължение.

Синкретичното изкуство е комплексно изкуство в двояк смисъл:

1. То обединява в едно всички възможни естетически дейности на дълбоката праисторическа древност — музика, балет (танц), слово, мимика и пр.
2. То се е изпълнявало от почти всички членове на рода.

Съвсем отделен въпрос е доколко от съвременно гледище това изкуство е било естетическа дейност, — но очевидно е, че именно то стои в началото на естетическите прояви на човека. То е било своеобразен спектакъл с трудово-ловно съдържание, възпроизвеждане на жизнено-важна дейност — жизнено-важна за съществуването на обществото и следователно за неговото развитие.

Понятието постъпателна обществено-историческа тенденция губи нещо от своя днешен сложен смисъл, отнесено към оная епоха, но все пак ретроспективно можем да възстановим някои естетически елементи, пряко свързани именно с тази тенденция. Какво ще рече това? Как е защитена тази тенденция в синкре-

тичното изкуство? Къде е мечтата, къде е романтичното начало, къде е оптимистичното виждане, т. е. всичко това, което подпомага човека в неговата борба за хармонично обществено организиране и съставлява съдържание и смисъл на изкуството?

Тези важни начала на естетичното са се изразявали в първобитното изкуство в самия характер на танца-обред, в неговия завършек например. Никой не може да ни каже как са завършвали тези танци, — но ако поставим въпрос завършвали ли са те с убиване на преследвания дивеч и тържество на рода или, обратно, с изтървяване на дивеча и „загиване“ на рода от глад — трябва да отговорим категорично: първобитното изкуство е възпроизвеждало, е „третирано“ такива сцени, които са засилвали у човека вярата в силите му да тържествува с оглед на тогавашните си възможности и нужди над природата.

И това достатъчно ясно и задоволително е изразявало отношението към постъпателната обществено-историческа тенденция, чието продължение, развитие, бъдеще е зависело в оная отдалечена ера именно от сполуката на лова.

По-късно изкуството се диференцира и отделните жанрове замъгляват тази първоначална картина, в която трябва да се отбележи още един момент от изключително значение: творецът на това изкуство танцьорът певец (и ловец) е бил в същото време и потребител на своята дейност, т. е. естетическите компоненти са присъствували отначало докрай в „художественото мислене“ и нямаме основание да смятаме, че тази същност се е променила по-нататък. Тя просто се е усложнила, задълбочила се е браздата между творци и потребители в изкуството. Но родството между тях е останало — инак би било невъзможно да се разбере „продукцията“ на творците.

В съвременното общество изкуството притежава няколко важни функции — комуникативна, хедонистична, познавателна, етична и пр.

В първобитното изкуство тези функции са обединени — и водещата е била познавателната: условие за участие в танца-песен е било известното на всички съдържание (познание) — за природата, дивеча, начинът да бъде хванат дивеча и пр. Това примитивно познание, което е правело възможно участието на всички членове на рода в процеса на „художественото мислене“, е било същевременно и условие за естетическо изживяване (хедонистична функция на първобитното изкуство), свързвало е членовете на рода в общността на танца.

Усложняването на естетическите явления в по-късно време е причина да се разглеждат тези функции на изкуството самостоятелно (това са недъзите на дедуктивния метод) и да се говори отделно за хедонистична функция, която е всъщност невъзможна без познавателната и комуникативната функция на изкуството, осъществявани на практика едновременно.

Най-сетне с оглед на това, че художественото мислене днес се разглежда (и в случая също) като познание, в тясна връзка с неговата познавателна същност — трябва да се изтъкне, че естетическата дейност на първобитния човек е била всъщност и цялата му познавателна дейност, резултат от неговото мислене.

Съществуват ли в съвременната действителност явления, сродни с естетическите?

Съществуват. И те са от две категории, които на пръв поглед не изглеждат близки до художественото мислене — това са явленията, свързани с гражданската доблест и с труда.

Подвигът на човека сам по себе си въздейства по начин, почти аналогичен с въздействието, което оказват художествените произведения.

Не е случайно пристрастието на изкуството към героичните явления, към онези доказани, извършени в историята на обществото дела, които носят героичен характер. Но какво означава героичен характер? Какво е героична постъпка? Обикновено тя се оценява етично. Но доколкото естетичното винаги е

етично, героичната постъпка не може да няма връзка с явленията на прекрасното. Героичното може да се дефинира като целеустремена постъпка, кореспондираща с познатата ни вече тенденция на общественно-историческото развитие в посоката на усъвършенствуването, осмислена от копнежа за по-хармонично човешко общество.

Подвигът е кондензиран израз на този копнеж — човекът, който извършва подвиг с обществено значение (а на подвига не може да се придаде друг смисъл), в ярки мащаби изявява нещо, присъщо на общественото развитие, на ускоряване процесите на развитие (усъвършенствуване на обществото).

В този смисъл и самоотверженият труд извършва същото и предизвиква като факт същите реакции у човека.

Простата информация за подвига довежда до потребителя нещо от същността на явлението, близко до естетическите явления.

Изкуството, което има за обект човешкия подвиг, е сложно явление в областта на естетиката, понеже прекрасното в случая се показва в две измерения — веднъж като подвиг и веднъж като продукт на художественото мислене.

Всъщност при художественото възпроизвеждане на един реален подвиг творецът се стреми да остане особено верен на действителността. Той е педантично внимателен да не пропусне нито една подробност, чувствавайки, че подвигът сам по себе си внася елементите на прекрасното в произведението, т. е. извършва онова, което в изкуството се осъществява по друг начин, обикновено чрез съдбата на героя, прецизирана с оглед на конкретни общественно-исторически условия.

Подвигът извършва в живота на обществото същото, което извършва и художественото произведение: подвигът обслужва стремежите на обществото към бъдещето (развитието). Той е винаги етичен — в същата степен, в която и изкуството е винаги етично, все едно кога е създадено. Подвигът, трудовото усилие, трудовият героизъм подпомагат общественото развитие с една по-голяма активност, тласкат развитието на обществото към върховната цел на това развитие.

Накрая трябва да се изтъкне, че естетическите явления трайно влизат в живота на обществото, отсъствието им се чувства от човека, който в цялата си дейност се стреми да осмисли света естетически. И ако е лишен от тази възможност появява се така нареченият „естетически глад“. Той е специфично състояние, специфично желание да се осъществи контакт с произведения на изкуството. Той е потребност, дълбоко вкоренена в битието на съвременния човек.

Следователно при определението на прекрасното (естетичното) трябва да се вземат предвид следните обстоятелства:

1. Прекрасното е онова обективно съдържание на произведенията на изкуството, което кореспондира пряко с постъпателната тенденция на общественно-историческото развитие. Прекрасното е обективно отношение.

2. Прекрасното е винаги етично. Етичното — тясно класово понятие — в изкуството е огромно обобщение, свързващо хората с най-общите им исторически интереси, в развитието и борбата против задържащите общественото развитие сили. Тази особеност на естетичното е предпоставка то да бъде разбирано на отделните степени на общественото развитие от силите, които защитават и отстояват това развитие против задържащите и противодействащи обществени сили.

3. Прекрасното е родствено на подвига, на трудовата дейност — особено в онези нейни прояви, когато тя пряко е свързана с общественото развитие, с бъдещето на обществото. Трудовата тематика в изкуството на комунизма придобива огромно значение като възможност за обогатяване естетическия свят на изкуството.

4. Прекрасното в изкуството е социална категория. Явленията в природата, които „симулират“ тази категория, не бива да се квалифицират като естетично прекрасно), защото не са сродни явления. Те спадат към областта на красивото.

5. Творческата дейност — човешката способност да се създава прекрасното — е невъзможна и немислима без осъзнаване от твореца на насъщни нужди на общественото развитие. Удовлетворяването на тези нужди в исторически аспект се представя като необходимост, като предпоставка на общественото развитие.

6. Комунистическото общество като идеал на общественото развитие, като тържество на постъпателната общественно-историческа тенденция, освободена от регресивните оспорвания на миналите епохи, е ключ за разбиране на всички предшествувачи естетически явления, за окончателна оценка.

В този смисъл изследователите на миналото са били лишени от възможността да оценяват естетическите явления така категорично и обективно, както това може да направи марксистко-ленинската естетика.