

присъствува в съзнанието на днешния културен свят като жив фермент, който работи вътре в самите науки. Това явление също има своя общ фон — олевяването, друго знамение на времето, от което се и подхранва: разляло се нашироко, общото олевяване прониква и в науката, особено във Франция, Италия, Западна Германия (това пролича и на конгреса). Между другото в Букурещ участваха професори и зав. катедри марксистки от Италия, Мексико, възможно е и от другаде. Най-после твърде характерна за конгреса и за времето беше антибуржоазната насоченост на много изказвания и становища, констатацията — за да употребим думата — на нормите, традициите, институтите на съвременната буржоазна култура, и то не само от ляво настроени естетици. Не се намери, както се казва, един да ги похвали; докато критиката беше обща, от тревожна загриженост до революционно отрицание.

Що се отнася до новите методи и марксистката естетика, конгресът потвърди, че последната не прави изключение от общия процес: структурно-системният подход, моделирането, експериментът са навлезли и в нея, само че на принципно друга основа. Редица съобщения от СССР, Полша, България, Румъния, Чехословакия говорят за това. Понятия като знак, модел, знаковост, равнище на анализа, обратна връзка, структурно звено, функционална връзка и пр. са привичен инструмент в редица съветски съобщения (откъдето сме ги и взели). Може само да се съжالياва, че невинаги съставът на делегациите и темите на съобщенията отразяваха адекватно новите търсения и постижения в естетиката, такива, каквито ги знаем от текущата научна литература.

И така за последните десетина години във философско-методологическата карта на естетиката са настъпили изменения: би могло да се каже, че центърът на притеглянето се е изместил по посока рационалистико-позитивистка (взета като антипод на идеалистико-мистичния полюс), успоредно с едно растящо проникване на марксизма и при рязко пораслото значение на частнонаучните методи. Прибързано би било да се отсеке за чия сметка — и в п о с л е д - н а сметка — става това, още повече, че сметката не е приключена, процесът е в ход. Засега би могло да се отбележи намалената динамичност на общофилософския подход пред натиска и амбициите на новите методи.

Ако сега съпоставим двата конгреса и по съдържание (по тематика), разликите ще се открият още по-рязко. „В Атина ние още разисквахме за класичното...“ — припомни проф. Гантнер, оглеждайки изминатия път. И наистина централно място в работата на Атинския конгрес заемаше темата „понятието класика и съвременните схващания за изкуството“, следвана от „изкуството и понятието „свещено“, „изкуство и психология на дълбочините“, „незавършено и завършено“, „естетично и критично съждение“, „форма и стил“, и пр. и пр. — всичко 15 теми, които по замисъл трябваше да изчерпят естетическата проблематика на времето (срещу 6 в Букурещ). Общото впечатление: от една страна, многоземие и липса на вътрешен център; от друга, отвлечено-спекулативен характер и по-скоро традиционен подбор на въпросите. На този фон програмата на Букурещкия конгрес прави рязък завои: тя решително х у м а н и - з и р а и а к т у а л и з и р а естетическата проблематика, съсредоточавайки я върху съотношението съвременен човек — съвременно изкуство и върху новото в художественото творчество и неговото изследване. Съответно в центъра застанаха трите раздела: за съдбата на съвременното изкуство, за новите методи и за изкуството и околната среда. Оста и тук се е изместила — от общите постановки към жизнено важните проблеми на художници и естетици. Времето и тук е работило: 60-те години, години на преломни процеси и двусмислени събития, на мир, който е война, и освобождения, които са поробвания, на обилие, което не засища, и революции, които не революционизират, не са минали без следа и за естетиците.

Дискусията в секциите допълни и оживи картата, разкривайки, за да продължим геофизичната метафора, в каква посока духат днес естетическите ветрове и кои са горещите точки, епицентрове на идеологическите трусове. Те бяха, ако не ни лъжат впечатленията, два: съдбата на съвременното изкуство и новите методи, т. е. във II и IV секция. За съжаление V секция (за околната среда), която пряко допринася за актуалния облик на конгреса, остава извън обсега на настоящите бележки.

Т. нар. нови методи гравитират главно около три методологически центъра: семиологично-структуралистски, кибернетичен, експериментално-психологически. Разбира се, разграничението е условно: семиолозите говорят за моделиране, кибернетиците се позовават на семиотиката, психолозите и на двете и пр.

Като че най-широка по база и разнообразна по обхват, с най-много контакти по съседство е семиотико-структуралистката насока. Обединява я принципиалното отношение към изкуството като към език, като определен род комуникация (поетическа, художествена, естетична — терминът не е установен) с всички произтичащи оттук следствия и изводи, които очертават мястото и пътя на тази школа днес. Оттук нататък съобщенията профилират по тема и подход. Така например това на Ж.-М. Клиненберг (Белгия) — за разликата между поетически и комуникативен език — представлява разработка на един естетически проблем в духа и със средствата на френската семиотико-структуралистка школа от последните години; чехословашките съобщения изхождат от аналогични предпоставки, но са обърнати с лице към кибернетичното моделиране и теорията на информацията; докато К. Роснер (Полша) развива своите „Перспективи на семиологичния метод“, показвайки едно аналитично мислене, школувало и в естетиката на Ингарден — нещо естествено за полски естетик.

Последното съобщение — нагледна илюстрация на взаимоотношенията между философия и частни методи — представлява добър увод в дискусията. Приемайки за даден знаковия характер на изкуството, К. Роснер развива една възможна и твърде интересна негова импликация: какво дава знаковостта за обяснение на исторически менливия характер на художествената творба. Авторката смята, че между догматично-абсолютизиращите теории за творбата като тъждествена на себе си през всички етапи на своето историческо съществуване, което предполага универсално валидни съждения, неподвижни естетически норми (в противоречие с реалния исторически опит), лютизиращите теории, които отричат всяка обективност на естетическите съждения и закономерности в изкуството (всичко зависи от възприемачия субект), от друга, семиологичният подход открива път към трето решение. Основна категория става вече не творбата (както било при абсолютизиращите теории), не и естетическият опит (както при релативистките), а самият процес на естетическата комуникация. В този процес действуват три компонента: творба, публика и наравно с тях — езикът на художествената комуникация, езикът, на който се извършва естетическото общуване. Роснер отбелязва, че като всеки език той е интересубективен и исторически определен — всяка културно-историческа епоха има своя. Известно е, че всяка културна епоха включва в кръга на естетическото общуване не само съвременни творби, но в много по-голяма степен творби от миналото, т. е. творби, замислени и реализирани като знак в друг, някогашен художествен език. Но тъй като един знак може да остане тъждествен на себе си само вътре в дадена езикова система, а творбата доказано живее в различни езикови системи, това значи, че в такива случаи тя изменя своя смисъл и стойност като знак, „заговаря“ на друг художествен език, т. е. става знак от друга езикова система

И разликите в индивидуалния опит не се определят само от разликите между индивидите. Ако последните говорят различни езици на художествена комуникация, те боравят със знаци с различно значение дори когато последните се отнасят до един и същи обект, пише К. Роснер. Така се обяснява: 1. Защо един и същи „artefact“ („естетически предмет“, засега не намираме друг „предвод“) в различни исторически моменти води до установяване на различни „естетически обекти“ (условно бихме предали, опростявайки я, тази ингарденовска формулировка със „се възприема различно“) и 2. Защо естетическият опит в един и същи исторически период и културна среда се стреми към уеднаквяване. Едни предмети умират като художествени творби, други добиват естетическо значение, стават художествени творби, без да са били замислени като такива, трети (най-честият случай) живеят, минавайки от епоха в епоха, но като изменят своето значение, като минават от системата на един художествен език в тази на друг. „Определящо в случая, пише К. Роснер, не е намерението на създателя на творбата, нито (като единствено или достатъчно условие) нейните структурни характеристики, а дали тя получава или не значение в говоримия в момента език на художествена комуникация.“

И тук ще спрем, тъй като, предали ядката на тезата, спонтанно опираме до един неминуем въпрос: а з а щ о и к а к, по силата на какво творбата („артефактът“) д о б и в а значение в даден език?

Така, както е развита тезата, тя предопределя поне две неясни места.

Авторката постави триъгълника творба—публика—език (в който се реализира естетическата комуникация) като основна категория: логично е тук да търсим ключа. Възприемащият субект не може да бъде определящият фактор за получаване на художественото значение, тъй като авторката го отхвърли по начало като зареден със субективизъм. Ролята му е да конкретизира „артефакта“ в „естетически обект“. За да не бъде субективен произвол обаче тази конкретизация, тя би трябвало да се опира на нещо обективно специфично в самия „артефакт“. Кое е това нещо в артефакта, което му п о з в о л я в а да заговори на един или друг художествен език? Ако това „нещо“ липсва, тогава изчезва разликата между артефакта и обикновените предмети, и още повече между тях и природната красота, природните предмети, които се възприемат като красиви! Какъв ще да е този артефакт, този художествен знак, лишен и от съдържание (то ще дойде от конкретизацията), и от специфика, тъй като дори неговите структурни характеристики не са достатъчни, за да го определят като такъв? Съобщението не дава указания къде да се търси отговорът. (То не е и длъжно по задача и тема да даде именно отговора, но по постановка, по вътрешна логика то трябва да набележи посоката му.) На мястото на артефакта стои нещо смътно, някаква аморфна материалност — „предмет“, който се разтваря, изчезва в оня вакуум, в който, струва ни се, се разтваря и творбата като такава, като обективна даденост, в схемата на Ингарденовата конкретизация.

Щом художествената творба е безсилна да се определи естетически и щом не зависи от субекта какво естетическо значение ще получи тя, на какъв език ще проговори (сиреч ще се р е а л и з и р а естетически), не остава друго освен отговорът да се търси в третия компонент на комуникацията — в художествения език на епохата.

Безспорно езикът тук е в силна позиция — силна със своята обективност по отношение на субекта, с динамиката, менливостта си по отношение на артефакта. Но оттук почва хлъзгането по един наклон, пълен с неизвестност. Щом езикът е централното звено, отслабва позицията на субекта, на оня, който трябва да го „предаде“ на творбата: и тогава би трябвало да се предположи, че езикът минава през субекта като през проводник, за да се фиксира в твор-

бата, послужва си с него като с медиум. Веднъж „дисквалифицирани“ творбата и субектът, не остава друго освен езикът да определи себе си посредством тях — да си послужи с единия, за да се самоопредели в другия. Такава е, струва ни се, логиката на тази постановка, колкото и странно да звучи. Но тя не е нещо непознато за съвременната семиология. Тя би могла да отведе и твърде надалеч, към онова разтваряне на субекта, изчезване на човека-бурмичка в обективно съществуващата система, към свеждането му до пресечна точка на влияния и сили, до което стигат някои теоретици-структуралисти, като Мишел Фуко например, който повдигна неотдавна философска буря във Франция.

Като се абстрахираме обаче от възможни импликации като горните, струва ни се, че като работна схема тезата на К. Роснер (сама по себе си много добре построена, „кохерентна“) може да бъде твърде плодотворна. Същественото в подобни случаи е възможно най-ясно да се очертае работният терен и точно да се спазват границите му. Вътре в рамките на проблема (историческата менилитност на изкуството) тя сигурно помага, както заключава авторката, за „по-обективно разграничаване на естетическите сфери, за адекватно възприемане и валидно тълкуване, за по-точната оценка на художествените творби“, особено на тези от миналото. А това е много. Що се отнася до теорията за знакови характер на изкуството, от нея, струва ни се, може да се тръгне и наляво, и надясно — тя няма пряко или поне няма само едно отношение към философския въпрос за същността на изкуството. Нейната безспорна сила (последните десетилетия показаха това) е в плодотворността ѝ като инструмент за научен анализ. Тя дава възможност да се правят ефикасни разрези в изкуството и творбата, разкрива неразработени техни аспекти, неизучени механизми на функциите и структурите им — в очакване да бъдат цялостно осмислени на философско-естетическо равнище, в една обща теория на изкуството, а и на знаковостта изобщо.

В разискванията за взаимоотношението на естетиката и частните методи К. Роснер каза, че прилагайки ги, изследователите не претендират за философски решения — философските въпроси сами изникват в процеса на работата. И това е свършено вярно. В случая задачата е била, така да се каже, конкретна, не философска. Но постановката ѝ не може да не опре о философски проблем: щом тази постановка е такава, че изолира художествената комуникация и заставя да се търсят вътре в нея отговори на имплицитните ѝ въпроси, последните стихийно разбиват изолацията и отварят врати към непредвидени и може би нежелани изводи. Още повече, че самата постановка е свързана с определени философски предпоставки — сама авторката се позовава например на Хусерл в уводната част на съобщението.

Съобщения като горното са нагледна илюстрация на отношенията между философските и частните методи в естетиката, отношения далеч не гладки. Явлението е наистина любопитно: доказано плодотворни методи успешно действуват на своя работен терен: но щом съзнателно или спонтанно прескодят границите му или дори ги доближат, те се озовават в чужда територия, заредена с философски мини. Зад частния метод винаги стои философията и обикновено — за да му поставя капаните, в които сама тя е попаднала.

Ж.-М. Клинксберг (Лиеж) се държи по-далече от капаните. Той се занимава невинно с установяването на един двустранен модел — обобщена схема на дихотомията проза—поезия или комуникативен език—поетичен език, подвеждайки ги под отношението норма — отклонение, в традицията на руската формална школа. Ето и самия модел, който вероятно представлява интерес за специалистите:

Комунікативен език:

1. Бинарна логика
2. Двуднопосочност (биунивоцитет)
3. Преходност (транзитивност)
4. Произволност
5. Отсъствие на повторения
6. Междуниндивидуална комуникация

Поетически език:

1. Небинарна логика
2. Неограничена многопосочност (безкраен плуривоцитет)
3. Непреходност (нетранзитивност)
4. Мотивираност
5. Тотална повтаряемост
6. „Солиписизъм“

Според автора горната таблица държи сметка за недостатъчността на редица досегашни критерии. Така той бил заменил „автотелизъм“ и „затвореност“ с „интранзитивност“, „плуриизотопия“ с „небинарна логика“ и „плуривоцитет“ и др. Цялата останала част на съобщението — полемика с критиците на понятието „отклонение“, както и разбор на различните подходи в тълкуването на това понятие, остават извън резюмето. Може да се съжалева, тъй като това съобщение добива своя смисъл в рамките на конгреса, като се има предвид, че то е характерен документ на една млада, но вече добила известност група от литератори семиолози, която работи от няколко години при университета в Лиеж. Групата носи многозначителното име „Група Ми“ (или Мю — от гръцката буква μ , начална буква на думата метафора, а и на метонимия — основни понятия на лингвоструктурализма). Нейните изследвания вървят в един поток с тези на френската структуралистка и семиологична школа, която разработва наследството на руската формална школа и на пражкия лингвистически кръжок. „Групата Мю“ е публикувала в 1970 г. основната си работа „Обща риторика“ или теория на езиковите фигури, която те наричат „неориторика“ и смятат за дял от една възможна наука за литературата. Езикова фигура те определят в духа на горепосочените школи, като „всяко структуриране на езиково съобщение, неналагащо се от простото предаване на информация“, като се подчертава най-вече нейната полисемия (многозначност) и се приема, че риторичните процеси играят необходима роля в poetическите съобщения. Задачата е да се изследва „естетическата функция на текстовите съобщения“, като същевременно се смята възможно прилагането на тези работни хипотези в изучаването и на други изразни системи.

Ясно проличава двояката насоченост на търсенията: от една страна, към литературната теория, съответно естетиката, от друга, към семиологията изобщо. Тук „групата Мю“ също следва еволюцията на френските структуралисти (Барт например), които смятат изследванията си приноси и етапи в създаването на една обща наука за значенията — старата мечта на Сосюр, грандиозно и рисковано дело, което те очевидно са се заели да осъществяват съвместно с усилията на редица най-големи съвременни лингвисти. За първата ориентация говори твърде хубавият анализ на едно стихотворение от Елюар („La halte des heures“), който те скромно нареждат в сянката на известния анализ на Леви-Строс и Якобсон на Бодлеровото стихотворение „Les Chats“ — и който по наше също така скромно мнение превъзхожда своя първообразец; за втората — студиите им например за фигурите в аргото, в съювниците или в биографиите в сп. „Пари-Мач“ — една покрай всичко друго научно безпощадна инвентаризация на духовната бедност на съвременния еснаф и неговия редовен доставчик на „седмичната порция компенсиращи мечти“, поръсена тук-там с по някое зрънце сол — нещо, на което тия умни и будни хора очевидно са майстори.

Безспорно „групата Мю“ е разработила великолепен (макар и нелесен за манипулиране) инструментарий; той им позволява всестранно и почти всеизчерпващо да раздиплят и прераздиплят езиковата тъкан, да я структурират и реструктурират в различни посоки, равнина и обхват — една свръх-

тънка и свръхстрога „златарска работа“, разкриваща често неподозираното семантично богатство на творбата, и която съвсем не може да се нарече формалистична. Те не само описват значения и вариации, те търсят и общия смисъл (и „смисли“), възможните прочитания на творбата като цяло, плътно доближавайки се до собственолитературния, собственохудожествения анализ.

Акт на пределна научна наивност би била оценката на това направление — това не е нито в задачите, нито по силите на настоящите бележки. И все пак не може да не се запитаме „по детски“: а естетически ли са подобни изследвания? Какво е отношението им към изкуството литература? Още повече, че самата група в лицето на Ф. Менге, внимателния и точен докладчик на IV секция, на два пъти се опита (и без особен резултат) да насочи дискусиата в тази посока: явно проблемът тревожи ако не всички семиолози, то поне тези от Лиеж. Че всички подобни изследвания са семиология, по това спор няма; но кои от тях и доколко са естетика? „Поетическият език“ — специфичният инвентар на „литературността“ — подлежи на измерване и анализ, включително семиологичен. Но поетичен ли е „поетическият език“? Или по-точно семиологичното му анализиране естетическо ли е? На няколко пъти (в разни връзки) на конгреса се споменава, че днес все по-широк прием намира мисълта, че науките се определят не толкова по обекта си, колкото по своя метод — едно становище, което, най-малкото, буди полезна размисъл. Достатъчно ли е тогава т. нар. „литературност“ да стане обект на изследване, за да бъде то естетическо? И съответно прилагането на модел като този на Клинкенберг разкрива ли естетически една творба? Ако подходът е аналитично-описателен — какъвто при всички вариации ни се струва по начало семиологичният подход, — не се ли различава той качествено от естетическия, който пък при всички вариации в последна сметка трябва да подчини анализа на синтеза? И в случая семиологичният подход не разбива ли целостта на поетическата функция на редица отделни образни функции — работа полезна и нужна безспорно, но не и естетическа. Естетическото (литературно в случая) изследване трябва да проанализира цялото, но само за да го реконструира отново, да го ресинтезира отново като цяло. Ако това не стане, изследването или не стига до сферата на естетичното, остава отсана нея, или отива отатък, задминава я. Като че това задминаване става при семиологичния подход. Не е случайна неговата Янусова насоченост с лице към двете науки, както не е случайно силното влечение към собствено семиологията у литературните структуристи, което ги и отвеща при нея. Вътрешно присъщо на семиологичния подход е да търси в „голямото значение“ (творбата) отделните значения, но на фона на друго, по-голямо цяло, на фона на огромния езиков резервоар, откъдето са взети, за да им намери там мястото, там да ги интегрира, а не за да ги „върне“ в творбата и ги подчини на нейната цялост. Така, обективно, той отделя функцията от органа и разлагайки я, разлага и него като цяло, унищожава го като такъв. Затова, когато литературните творби са обработени семиологично, те, ставайки обект на друга наука, престават да бъдат обект на литературната. Де е тук онази точка, в която семиологичният анализ трябва да спре и да прерасне в естетически, в собственолитературен? На този въпрос не семиологията е длъжна да търси отговора. Това е въпрос на естетиката, и то на философската, „традиционната“ естетика. Засега тя мълчи, както си мълчи и на конгреса. Въпросите си останаха наистина „реторични“, но те поне очертават поле за работа тъкмо на естетиката. Естетиците трябва да им отговорят, своеобразно паразитирайки върху огромната работа, извършена от семиолозите.

Както е известно, френският структурализъм е в тясна близост с чехословашката школа (с тази разлика, че Франция го откри напоследък, докато

Прага е една от лабораториите му). Тази близост си спомняш, когато четеш общата част на съобщения, като например „Художествената творба като знак, структура и модел“ на И. Пинкава. За съжаление редица неясни места — дължими, не е изключено, на лошия превод — правят твърде рисковано свързаното му излагане, макар че то би придало плътност и релеф на позициите в спора около новите методи. Същественото в случая обаче е, че това съобщение ни отвежда към друга среща с философската естетика и това ни кара да отбележим няколко основни негови момента.

Така в интерпретацията на автора (той изрично се позовава на школата на Мукаржовски) изкуството представлява специфична трансформация на действителността „чрез изоморфното ѝ отражение“. Гносеологически то не е нейно пряко отражение, а знак с интенционален характер. Познавателните функции на изкуството се различават от тези на другите видове познание. Така изкуството се приближава до техниката със своята целенасоченост, с обновяването на своите съставки, структури, методи, с избора на материала, с отношението към истината. Както техниката, то заема своето разбиране за същността на нещата от другадe: същевременно редица елементи в изкуството, като фантазията, произволните асоциации, безсъзнателните мотиви, не подлежат на систематична проверка. За разлика пък от науката, която работи с понятийната истина, то не борави с точно определени семантични и синтактични правила и главно — то възобновява непрекъснато многобройността и многозначността (амбивалентността) на нашето отношение към действителността. То чупи и възстановява по свой начин общоприетата употреба на знаците. Докато за практическата дейност и за науката действителността е единствен обект, а знакът е само посредник между тях и действителността (знакът тук е „прозрачен“, както се изразяват някои, б. н.), то за изкуството непосреден обект е самият естетически знак и в него се разкрива отношението на човека към действителността. Докато другите семиологични системи (науката) се развиват към еднопосочни значения и боравейки с тях постоянно проверяват семантиката на своите понятия чрез логически операции, то знаците на изкуството са полисемични и готови за непрекъснато актуализиране. Позволява това хлабавата — а не необходима, както при науката — връзка между денотатора и денотата в естетическия знак. Благодарение на тази особеност изкуството позволява (и изисква) нови и нови реинтеграции на значения и обновявания на смисъла и така запазва енергията на своята система, която устоява на деградирането на информацията (за разлика от научния знак). Това води до саморегулиране на художественото познание, което се освобождава от автоматизирани похвати. (Показателно е растящото проникване на кибернетична терминология — б. н.) Така че художествената творба представлява отворена система, способна да се реорганизира и да обновява динамичното си равновесие. Изкуството е непрестанноменяща се семиологична система и — парадоксално — тъкмо в тази менливост е нейната устойчивост.

Дотук, твърди авторът, чехословашката структурална школа и съветската вървят, общо взето, заедно. Между другото въпросът за приликите и разликите между двете школи беше едно от главните съображения, за да се спрем именно на горното съобщение. След като излага методиките, с които си служат съветските изследователи (лингвистически, математически, функционални и системни анализи, теория на нивата и параметрите, синхронно и диахронно изследване и пр.), и постиженията им (чрез генеративната стилистика) и отбелязва, че за тях художествената творба представлява сложна система с вътрешно саморегулиране и обратна връзка, авторът се спира на разликата. Докато според него за съветската структурна школа художествената творба е модел на реална структура, е семантична структура, която функционира като

модел на действителността, за пражката школа естетическият знак не е модел, а нулева („празна“) функция, тъй като той не предполага предварително съществуването на определен денотат — връзката между художествения знак и действителността се приема за по-свободна, по-хлабава. Бидейки „нулева“, естетическата функция непрестанно приема други функции — практически, утилитарни и др., които се свързват с нейните знаци и премахват неопределеността им. По този начин извънестетическите функции стават естетически, стават носители на естетическата стойност на творбата и влизат в нейната художествена семантика.

От изключителен интерес би било не само за конгреса, но за науката, и то за социалистическата наука и естетика най-вече, ако беше се разгърнало поне известно разискване около така формулираната разлика, евентуално между представителите на двете гледища. Въпросът за характера на знака — модел на реална структура или нулева функция — вече не е въпрос на частния метод, а на естетиката. Структурният подход, както всеки друг, си има критичните точки, в които болезнено отеква всеки допир с философията. Такава критична точка, по всичко изглежда, е и въпросът, какво представлява художественият знак, „нулева функция“ или модел на реална структура. И вярно ли е това разграничение? Дълбоко може да се съжالياва, че никой нито обоснова, нито отхвърли тези формулировки — въпросите си останаха без отговор. Най-вероятно, защото липсваха онези съветски учени, които пряко се занимават с тези разработки и боравят с тези понятия — и така постепенно изграждат или поне трупат материал и опит за една марксистка интерпретация на структурния метод и на проблемите му. Действително, има за какво да се съжالياва: отношението между марксизма и другите научнофилософски методологии е кардинален въпрос на днешната наука и философия. Бурно развиващите се количествени, точни методи нетърпеливо чакат своя реален философски синтез, философската си интеграция. От това, кой и как ще ги даде, и кой ги дава при всеки конкретен случай, зависи — не би било преувеличено да се каже — във висша степен съдбата, пътят и обликът на съвременната философия, на обществените науки. Но види се, още сме далеч от научни срещи, на които от щракането на идеите да се ражда истината.

Би могло да се очаква, че тази празнота ще се запълни от едно друго чехословашко съобщение, тъй като то обещаващо се позовава на марксизма („Прогноза за изграждането на обща теория на изкуството в Чехословакия“. Както биде обяснено на публиката, това представлявало работната програма на един нов, междудисциплинарен екип, създаден преди една година). Твърде специализираният кибернетично-семантичен език обаче го прави в по-голямата му част почти ребус за непосветени като нас. Ала по-същественото в случая е, че зад гъстата мрежа от техницизми, които са като всички техницизми по-скоро мирогледно неутрални, трудно се съзират философските тези на марксизма... Единственото пряко упоменаване на марксизма гласи: „Взаимодействието между човека и света е исторически и социално мотивирано — това положение е най-добре разработено от марксистката философия.“ Но малцина са вече днес дори немарксистите, които биха отрекли такава най-обща мотивировка, неразграничаваща нито от позитивизма, нито от един общо материалистически поглед върху нещата. Една друга формулировка, че представените хипотези „са тясно свързани с елементарния тезис за изкуството като особен начин на възприемане света“, също не прави по-ярък марксисткия характер на „прогнозата“: тезисът е наистина и елементарен, и твърде общ, а и човек си спомня, че Маркс бе предпочел да нарече изкуството не възприемане на света, а негово духовно-практическо усвояване. Може би авторите смятат специфично-марксистко утвърждението, че „художествените творби (които те като структура-

листи също смятат за знак) денотират човешкото съществуване“: вярно и пак твърде общо всички знаци в последна сметка денотират човешкото съществуване, друго човешкият език и не може да денотира. Трудният въпрос е как денотират, каква точно е връзката между денотата и денотатора, пряка или опосредена, като „модел“ или като функция и пр.? Може би тъкмо отговорът на този въпрос би разграничил марксисти от немарксисти, но той е отбелянат тъкмо в онова съобщение, което се позовава на марксизма. Дефиницията на художествената творба е благодарна почва за изиявяване на основните философски постулати на автора си. Ала в случая определянето на творбата като „сложна диалектична конструкция от интерференциални интервали на различни елементи, от входни семантики до суперсемантики“, като се изключи думата „диалектична“, е, така да се каже, техническо, и неговата марксистка същност не проличава твърде... Срещата между частния метод и общата методология е обявена, но няма данни реално да се е състояла.

При такава бедност на общата част и технологизъм на конкретната тази прогноза би си останала може би незабелязана, ако авторите ѝ не бяха я представили с рязкото заявление, че те отхвърлят школата на Мукаржовски, за да я изправят на краката ѝ. Едно заявление, което със своята необходимост прозвуча странно за аудиторията. Без друго чехословашкият структурализъм има нужда от критично обновяване на марксистка основа. Но ако Прага би могла да изиграе първостепенна роля в това отношение, то е защото десетки години работа са я вече превърнали в един от най-квалифицираните центрове на структурализма. Лоша поличба за един научен институт е, ако започне работата си, като плуне в кладенеца, от който сам пие. Това вече не е въпрос на естетика, а на етика.

Явното влечение на семантико-структуралните изследвания към моделирането ги поставя в естествена близост със собствено кибернетичните и експериментални методи. Ще се спрем само на два примера, тъй като повечето съобщения си служат с твърде специализиран език. С принципална критика обаче към експерименталната естетика започва японският кибернетик Хироши Кавано. Според него тя е спънала развоя на действително научната естетика, тъй като е работила досега по традиция, „отдолу нагоре“, по пътя на индукцията. Съвременната научна естетика според него има нужда от обратния, дедуктивния метод, който работи „отгоре надолу“ (и който е присъщ на кибернетичното моделиране и структурното мислене изобщо). Кавано се занимава с построяването на подобия („симулации“) на художествени творби с помощта на електронноизчислителни машини. Предлагащата от него „симулация“ минава през три фази: построяване на абстрактен модел чрез хипотетичен алгоритъм на изкуството; дедуктивна „инференция“ за представяне на модела чрез електронно изчисление; емпирична проверка на изходните художествени творби и ревизиране на предходния модел. Според Кавано можело да се работи по два вида модели: на Шанон—Марков, който трансформирал естествената „входна“ творба в „изходна“ изкуствена творба след информационен анализ и случайно-числова генерация по метода Монте Карло) и фразово-структурния модел на Хомски (който трансформирал „входното“ в „изходно“ със средствата на лингвистичната граматика и определена доза метаезик). За Кавано моделът на Хомски превъзхожда този на Шанон—Марков, тъй като открито наподобява човешката художествена дейност.*

Дотук всичко е „ясно“... за оня, който се занимава с кибернетика. Но Кавано изведнъж обръща колата, прибавяйки, че за да може този модел да по-

* Предаваме горното почти дословно — като превод за оня, който се интересува от тази материя.

могне на естетиката, „предварително трябва да решим сериозния философски (разр. м.) проблем — съществува ли или не алгоритъм на изкуството, и ако да — как можем да го опишем“. Пръстът е поставен в раната: работата е наред, компютърските мишки всичко са нагласили, само няма кой да окачи звънеца на опашката на естетическия котарак...

И това е основният спъникамък на естетическата кибернетика, който тя не може (някои, между тях и бащата на кибернетиката Н. Винер, казват — изобщо не може, други — засега не може) да прескочи. Въпросът за алгоритъма е толкова мътен, че има изказвания и съобщения, от които не можеш разбра има ли изкуството в края на краищата алгоритъм или няма... За нас в случая обаче е важно да отбележим, че кибернетик като Кавано без колебание отнася проблема за алгоритъма на изкуството към въпросите, които философията трябва да реши.

Не е изключено подобни задънени улици да са допринесли за ориентирването на естетици като Зигфрид Мазер (ГФР) към една, така да се каже, приложна естетическа кибернетика. За Мазер естетиката не е автономна дисциплина, тъй като тя трябва да държи сметка, особено в нормативната си част, за политически, икономически, социални и пр. фактори. Затова и според него главната ѝ задача е да помага в разрешаването на жизнено важния за съвременния човек проблем: рационалното структуриране на околната среда, където човек да живее и да се чувства човешки. Цел на естетическото изследване тогава става трансформирането на едно фактическо налично състояние в бъдещо, превръщането на „е“ в „трябва“ — „едно оригинално прагматично решение (по израза на Ф. Менге), което обаче остава на заден план хедонистичната страна на изкуството“. Колкото до модела на Мазер, той представял двойния процес продукция — консумация на естетическото съобщение чрез прословутата „черна кутия“ с обратна връзка.

От съществено значение обаче е, че Мазер си служи с количествени критерии и методи, приложими към понятия като ред, сложност, чистота на формата, повторемост и др. под. Затова и проблемът за алгоритъма практически не стои пред него — при градоустройствените, екологични и пр. задачи, които си поставя, се работи с количествено измерими величини. Проблем няма, но и естетика няма: има помощник на урбанистиката. Отношението кибернетика — естетика е решено чрез зачеркването на единия от членовете му. Защото в случая естетическият момент е сведен до няколко вторични, неспецифични, количествени понятия, при това вече готови, вече изработени така или иначе. Но философският проблем — „проблемният проблем“ — не е това, дали кибернетиката може да си послужи със заемки от естетиката, а дали може да ги обясни или дори да участва в изработването на специфично естетическите категории. Има върху какво да се замислят философите-естетици: излиза, че сведе ли се естетичното до количествени категории, естетиката изчезва заедно с качествената си ядка. Очевидно, че тя е там и дотолкова, където и доколкото има качествен специфика. И това е в случая един от изводите, на които може да наведе — засега поне — общуването между естетика и кибернетика.

По актуалност на методите (надминавайки ги в някои случаи по научна агресивност спрямо традиционната естетика) експерименталистите-психолози се нареждат до кибернетиците.

Непосредствен обект за техните изследвания най-често са елементарно-психологичните, по-точно — неврофизиологичните процеси и страни на художественото възприятие. Вероятно по простата причина, че засега поне те са най-малко недостъпни за експериментиране. Така К. Дженовезе (Италия) изследва изобразителната дейност, рисунката главно, с помощта на електронни

апарати, създаващи съответни модели-подобия. Такива апарати са „визиометърът“ — изследва зрителните реакции, „сензиометърът“ — осезателните, и пр. Авторът не ги свързва обаче с някаква по-обща концепция за изкуството или естетиката освен със становището, че последните по принцип подлежат на експериментирание.

Към един основен проблем — отношението между мозъчната дейност и естетическият опит — се е насочил Пьотр Граф (Полша) с надеждата, както се изрази той в разискванията, че неврофизиологията може да внесе известен ред в естетиката, която засега е „отчайващо обща и неточна“. П. Граф смята, че т. нар. теория за интегриращата дейност на мозъка може да даде „обяснителни схеми“ в отговор на два въпроса. Първият: кое (в мозъчната дейност) прави възможното изкуството? Механизмът на фокусирането и привикването (хабитуализацията). Този механизъм е свързан с „любознателния“ ток (дразнене) и с експлорационната (изследващата) мозъчна дейност, която успокоява това дразнене. Когато при продължителна липса на впечатления се наруши равновесието на сетивните системи, тогава се събужда изследващата функция на мозъка — ние търсим нови впечатления: изкуството е специфичен човешки път да се търсят и намират стимулатори на нервната дейност.

Вторият въпрос — за какво служи изкуството (пак с оглед на мозъчната дейност)? — Изкуството предлага на мозъка „лесен тренинг“, т. е. то обучава мозъка да изгражда „нови познавателни единици и създава възможности за тънки разграничения и диференциации.“ Но изкуството е свързано не само с аферентните, а и с асоциативните системи. То изгражда „сложни познавателни образци (разр. м.), включващи едновременно перцепции, образи и емоции“ (твърде важно за характера на естетическата дейност положение, което ще срещнем и по-нататък). И общият смисъл на подобни проучвания, що се отнася до естетиката, е, че само по този начин може да се определят необходимите психологически условия (разр. м.), за да се осъществи естетическият опит, естетическото преживяване. Защото и най-възвишеният духовен опит се корени във физиологията, както каза, завършвайки изказването си, Граф.

Симптоматично е, четъкмо най-изявеният поддръжник на експериментално-психологичните методи и най-скептично настроеният срещу философската естетика и нейните перспективи Фр. Молнар (Франция) даде най-широка философска обосновка на своя скепсис. Молнар отрече по начало философската естетика, но — както и приляга на един ум, неизлечимо насочен към обосноващи изводи — едновременно той пледира в същото време за една друга, нова естетика, която той нарече научна и която да бъде „най-после пълнолетна, автономна наука, надрасла настояничеството и на философията, и на психологията...“

Общите предпоставки и положения на тази научна естетика Молнар изложи в доклада си на едно от пленарните заседания. Отбелязваме бегло само възловите места в него със съжаление, тъй като докладът представлява характерен документ за търсенията на съвременната естетика, която иска да намери не само решения на конкретни проблеми, но преди всичко — и често опровергавайки собствената си платформа — опорни философско-методологически точки.

Философският патос на Молнар се подхранва от Хусерловото разделяне на науките на науки за факта и науки за съзнанията. Науките за съзнанията обосновават науките за факта, но не могат да им дават указания. И обратно, изучаването на фактите никога не води до познаване на съзнанията. Изправен например пред картината, философът търси винаги „онтологични обяснения“ и пропада. (Молнар дава за пример един Хусерлов анализ на Дюрер и един Хайдегеров на Ван Гог: Хусерл вижда във въпросната творба нарисуваната в нея действителност, „портрета, а не онова, което прави портрета художест-

вена творба“, сиреч възприема я като „ предмет, който препраща към друг предмет“; докато Хайдегер вместо анализ съчинява посредствена поема на тема „Обущата“ от Ван Гог — „но с какво право Хайдегер иска да видя аз в тази картина същото, което вижда той“, възразява Молнар. Първият убива художествената специфика, вторият стига до субективистки импресионизъм.) Така че, заключава Молнар , естетическата онтология не води до обективно и специфично разбиране на изкуството. А когато например един художник се изправи пред платното си и трябва да направи избор между теоретически безбройните възможни решения на творческата си задача, той има нужда не от онтология, а от факти. Въпросът е — може ли да се узнае чрез подбор и познаване на фактите кои са обективно, реално възможните пътища, т. е. да се открие обективната, реалната обусловеност на творческия процес? Това може да стане чрез метода опит-грешка, т. е. чрез експеримента (наблюдение, класификация, хипотеза и проверка чрез опит).

Обективен ли е обаче научният експеримент? — неуморно се съмнява Молнар. Отбелязвайки зачестилите указания относно ролята на експериментатора и на апарата за резултата от експеримента (всички компоненти на един експеримент — от изучаваното явление, през инструмента, до зрителния апарат на експериментатора образуват една сдвоена система, всеки елемент от която е йерархически толкова важен, колкото всеки друг), Молнар прави успокояващия извод, че експерименталната естетика е толкова обективна или субективна, колкото всяка друга експериментална наука. В подкрепа иде и модерната логика — стохастичната, която допуска степени на истинност (за разлика от традиционната формална логика): едно твърдение може да бъде вече не само вярно или невярно, но по-близко или по-далече от истината. Едничкият метод, който може да даде (не абсолютно, а статистически вероятно) верни факти, е експерименталният. Така че избор няма: или приемаме относителната сигурност на експерименталната естетика, или се връщаме към неконтролируемата спекулация на онтологията, към „поезия“ под формата на естетика.

Доказала ли е нещо експерименталната естетика за тята сто години от Фехнер насам? Според Молнар — да, между другото — открити били (но все още неокончателно) в подкорковата област на мозъка центрове, специфично отговорни за удоволствието изобщо, следователно и за естетическата наслада.

И така какви са главните характеристики на естетико-психологическия експеримент? — Молнар предварително се уговаря, че в триъгълника творба—възприемащ—общество възприемащият е обусловен от обществото, но при самия експеримент предимство има отношението „картина—възприемащ“ (указания за изучаване структурата на творбата дава възприемащият (Молнар винаги има пред вид, говорейки за експеримент, изобразителното изкуство, зрителните естетически възприятия). А „Вътре“ в експеримента, сиреч на равнището на експерименталната психология, обаче творбата вече се превръща в „дразнител, стимулатор“ — светлинен източник, който е вторичен (отразяващ получена светлина), пространствен (измерим) и селективен (не отразява еднакво светлината — различните му зони отразяват различни части от спектъра, с различни дължини на вълните и пр.). А възприемащият — в ретина, с нейната сложна тъкан, изохромни зони, непрестанно движение и пр. и пр. А тъй като измервателният инструмент не може да се отдели от оня, който си служи с него, и дразнителят — от рецептора, експериментът представлява „сдвоена система с обратна връзка“ от картината и от образа ѝ върху ретината. Пред тази сложност немалко изследователи се теглят назад. И все пак естетическата наслада започва от ретината, напомня Молнар. Освен това — нещо, което е още по-важно — редица изследвания върху ретината, зрителните пътища и мозъчната кора у някои животни (риби, маймуни) били доказали

преобладаващата роля на отделни неврони при възприемането на формата. А възприемането на формата безспорно е една от основите на естетиката.

В заключение отбелязвайки, че границите между отделните науки започват да изчезват, Молнар изрази (неочаквано, но симптоматично) надеждата си, че един ден науката за изкуството ще стане част от една обща наука за поведението на човека.

Не е безинтересно да се види как работи експерименталната естетика. Нагледен пример за това представлява съобщението на Молнар „Изобразителната композиция и теорията на графика“. Задачата в случая е да се измери количествено възприемането на една картина. Според автора това може да стане въз основа на изследващите (експлорационните) движения на окото. Съществува подчертана корелация между тези движения и особеностите на композицията (картината). Ако тази корелация бъде доказана окончателно, то мярка на картината ще бъде скоростта, с която системата на зрителното изследване би дошла в равновесие. Тази система може да се представи чрез график, а математически — чрез матрица (стохастична). И тогава задачата ще бъде — всеки връх на графика (който съответствува на определена точка в картината) да се свърже с определена вероятност P_1 при следващото възприемане на картината пак той да стане точката на фиксиране. Т. е. ако сме го разбрали („вероятностно!“...) — би се определила вероятността, с която дадена точка в картината представлява обективно, за всички, възлова точка и във възприемането ѝ.

За естетиката това би означавало, че става измерима физиологичната предпоставка за общовалидността на естетическото възприемане, което пък, съответно използвано, би могло да помогне — и по своя линия — на естетиката в усилията ѝ да събере и организира обективен материал за своите изводи в тази област. В този дух интерпретираше например своите „обяснителни схеми“ и цитираният по-горе П. Граф: как неврофизиологията може да помогне на естетиката, изследвайки определени мозъчни функции, наред с другите свои обекти на изследване.

Не схваща така задачата обаче Ф. Молнар. За него психологическото експериментиране, както е описано по-горе, не дава материал за естетиката — то е естетиката. Ако не беше тази претенция да бъдат именно те естетически, експериментално-психологическите изследвания, които са толкова важни и интересни, не биха възбудили друга реакция у конгреса освен адмирация и желание да се научи повече. По ирония на обстоятелствата обаче изследователи на факта като Молнар слагат ударението не върху фактите, а върху философската цел, която ги тегли — да се постигне в тях естетичното, т. е. да се постигне не истината на факта, а общата, родовата истина за изкуството като такова, т. е. пак същината му, пак онтологията... С тази разлика, че докато философската естетика търси това общо на равнище на съзнанието, на равнище историко-културно и идеологическо, сиреч — специфично човешко (изследвайки в случая отношението възприемащ — образ), желаната „научна естетика“ го търси на равнище физиологично и физическо (изследвайки отношението ретина—светлинен спектър).

Но щом търсенето на общото е безнадеждна работа (както постулира Молнар), не виждаме с какво едното общо, едното естетично е по-добро от другото общо, от другото естетично... От едното до другото — от неврона до изкуството или дори до знака има огромна дистанция. Но преодоляването ѝ е трудно не защото е голяма, а защото в нея има качествени бариери; те не търпят прескачане, научна редукция, ако трябва да се постига адекватно познание. Научната редукция, механистичното „свеждане до“ убива спецификата на явленията. И тогава всичко почва да става равно на всичко — да

настъпва онази скучна философска ситуация, при която „всички котки са сиви“, а не само естетическите.

В тази перспектива изразената накрая надежда, че един ден естетиката ще се включи в друга наука, наука за поведението на човека, не изглежда случайна: тук, види се, пак действува стремежът да се мине отвъд естетиката към нещо по-общо, пак да се прегази спецификата, този път в обратна посока. Както семиолозите теглят оттатък естетическото значение към една обща наука за значенията, в която би се разтворила естетиката, към подобна редукция тегли и Молнар, минавайки през поведението на художника, за да го разтвори в поведението на човека изобщо. Вероятно чрез подобни обобщителни редукции ще се създадат и науки като семиологията и пр. Но де остава тук естетиката, в името на която се експериментира? Има опасност автономията на науката естетика да изчезне едновременно с изчезването на спецификата и на метода, и на обекта ѝ. Е, никой няма да заплаче по нея, ако има кой да я замести, кой друг да ѝ свърши работата. Засега обаче такъв друг няма — има само кандидати.

При този общ поплак от неточността на естетиката, от неуловимостта на изкуството, съобщението на Л. Новикова (Москва) „Естетически елементи в научната дейност“ прозвучава като необикновено свежа и интересна „реабилитация“ тъкмо на ненаучното, на неточното, на художественото мислене. Лежейки, както предходните, в сферата на психологията, то представлява в редица отношения техен антипод. Докато те търсят мястото на точните методи в изкуството, Л. Новикова, обратно, развива другата импликация от разгръщането на точните науки днес — търси мястото и ролята на изкуството в тях. При това не на физиологично, а на собствено-психологично равнище, на равнище на съзнанието като такова, без да се страхува, че ще изпадне в лоша философия или псевдонаучен импресионизъм.

Като излиза от данните на съвременната психология, Л. Новикова проследява научно-творческия процес (поставянето и разрешаването на един научен проблем), разкривайки преплитането на научното и художественото мислене в него; тази съпоставка откроява основните отлики и на двете и по-специално на художественото; и едновременно — очертава границите и възможностите на точните методи в изследването на изкуството, а това пак отвежда в сърцевината на конгресната дискусия.

Крайно интересни само по себе си са етапите на научно-творческия процес. От разклащането, под натиска на нови емпирични данни, на една веднъж установена „научна ситуация“ и възникването на нова, вече „проблемна ситуация“, при което важна роля играе естетическото по природа „съучастие, емоционално предчувствие на проблема в неговата цялост още преди логическото му обхващане — през привидно безплодния етап на безредното натрупване на нови данни, разширяващи евристичния потенциал, през който главна роля играят съзерцанието и въображението, — през третия, „инкубационния“ етап на временния отдых, през който съзнанието на изследователя се освобождава от пресата на завладялата го мисъл и в който действуват подземно редица естетически „катализатори“, до мига, когато избухва интуицията и прескачайки рамките на съществуващата научна система, сграбчва като в откритие дълго търсения нов научен принцип. Оттук нататък процесът продължава вече на собствено теоретична и аналитична плоскост, при преобладаваща роля на дедуктивната логическа мисъл и строго научния „операционален език“ и подчинено участие на естетическите фактори: това е вече проверката и оформянето на стройна, безпротиворечива научна хипотеза и теория.

Ала за естетиката специфична важност добива онази „самохарактеристика“, която си прави художественото мислене, партнирайки с науч-

ното, и която засяга познавателната страна на художественото творчество, изкуството като познание. Въпросът е пак от тежките възли на естетиката, една от точките, в които открай време се водят философски боеве, и централен, що се отнася до марксистската естетика. Може би трябваше да дойде именно днешното небивало разгръщане на точните и техническите науки с повсеместното настъпление на методите им, включително и в науката за изкуството, за да се открие — парадоксално и толкова поубедително — незаменимостта, специфичната сила на „другото познание“, художественото. Защото да се говори за изкуството като познание изобщо, без по-нататъшни спецификации, означава (практиката ни го е неопровержимо доказала) да се подразбира понятиятното познание, научно или битово-катадневно. В най-добрия случай неговя разновидност („пак познание, само че в образна форма“) — добре известният ни гносеологизъм с познатите му изводи и последици. А една функция, докато не бъде незаменима, т. е. специфична, т. е. несводима към друга, не е и суверенна, и поставя под съмнение суверенността — и в същност смисъла — на органа, който я осъществява. Изкуството е самостоятелно и незаменимо не само в целостта на своите страни и съставки, но и като познание. Л. Новикова е имала щастливата идея — позовавайки се на данните на съвременната психология — да изправи изкуството редом с безспорния властелин в тази област — с науката, и то в най-силната ѝ позиция — днешната наука на научно-техническата революция, на пределното математизиране и на „изчезналите конкретни евиденции“ — и там да го провери като познание едновременно и обективно, и специфично, там да очертае периметъра и структурата му. (Със съзерцанието или т. нар. „нерационално разсейване на вниманието“, което обединява явленията емоционално, а не по пряка връзка със задачата и дава асоциативността на художественото мислене; с неговия обединяващ механизъм — въображението, което пък съчетава частично виждане с генерализираща обобщаваща способност — фиксира една подробност, притежаваща обаче значението на цялото; въображението, което надскача конкретния дразнител и поради това може да борави свободно с образите; което ги композира — строи ги в цялости, а не чрез присъединяване, както логическата мисъл; което е преливно — новите образи се населяват върху старите и миналото прониква в настоящето — оттук вродената метафоричност, богатата полисемия, евентуалността на въображението; най-после — с интуицията, еднакво нужната за учения и за художника вродена способност, която се развива в подсъзнанието, но се храни от жизнения и творческия опит, която е сетивна и емоционална, неведнъж обгръща цялото и подбира идеи и образи пак с оглед на цялото, сиреч която е селективна — филтър, критерий и ориентир едновременно...) Изкуството образува един „самобитен механизъм, способен да прави съпоставки, да установява структурни равнища и да буди оригинална мисъл и поведение, съобразени със ситуацията (разр. м., И. П.). С други думи, то дава обективно познание и вярна ориентировка по свой път и със свои средства — и с оглед на своите цели естествено. То извършва една сложна и своеобразна познавателна работа, твърде далеч от простото отражение, която друг не може да извърши. Научното и художественото мислене се представят по такъв начин като две взаимнодопълващи се страни на човешкото познание: всеки е господар в своята област, но не може да си свърши работата без помощта на другия.

Една последна, твърде любопитна съпоставка събира в ярък фокус приликите и отликите, взаимнодопълването и взаимоотношването.

За да бъде достоверна, една научна теория трябва по необходимост да бъде затворена (логически) и формализувана система — иначе не би

била наука. Същевременно обаче нейната научна стойност лежи в способността ѝ да прави изводи от емпиричен материал и във вѣн собствената ѝ система, а това със същата необходимост разрушава тази система! Това е прословутият парадокс на науката, за чието разрешение тя все по-често прибѣгва до услугите на художествения метод, например до художествения парадокс, както показва Л. Новикова с богат материал. Затова и научната система се разклаща при всяко обсъждане с нови, чужди ѝ факти: и тогава философствувашите учени казват, че информацията на системата пада, а ентропията ѝ расте...

Изкуството обаче не познава тези катаклизми, тъй като не познава и това противречие между метод и език — „художественият метод непосредно се възпроизвежда в художествения език“. То се радва на практически неограничена многозначност (полисемия), асоциативност, обемност, интуитивна очевидност и се подхранва от мѣнен емоционален поток. А всичко това освобождава художественото съзнание от принудите на формалната логика (то представлява „отворена система“), позеслявайки му да извънршава н е д и с к у р с и в н и преходи и обсъщения и така да увеличава неограничено информацията — и да не се бои от ентропията*...

Можѣ би така се превежда на езика на информатиката добрата стара сентенция, че изкуството е „вечно“? А на езика на поезията и революцията — че изкуството осесбждава?

В светлината на тия богати и своеобразни възможности, които крие художественото познание, става ясно защо някои съвременни учени, както съобщава Л. Новикова, смятат, че формалният език не може да бѣде единствен в съвременната наука, тъй като максималната научна еквивалентност изисква днес употребата и на неформализувани системи. Един учен трудно би намерил по-висока оценка за изкуството...

Общият извод, който един кибернетик може да направи от психологическата съпоставка на науката с изкуството, е, че художественото съзнание представлява „неформализувана система“ в човешката духовна дейност (някои я смятат и за неформализуема). А оттук следва, че кибернетиката не е в състояние „да изчисли пълен модел на художественото съзнание или да даде формула на хубостта“. Според авторката засѣга тя дава научни обяснения на отделни страни на художествената дейност, „дълго време останали на равнището на интуитивната очевидност (въпросите на авторството, амбивалентността на естетическите структури), подчертава общите равнища на художествената и научната информация (семантиката), определя елементарните равнища на художественото съзнание и творчество“. Но тук са и границите на неподобни методи, дотук спират те: неформализуемото ядро на изкуството, определящо неговата художествена специфика, не се поддава на алгоритмуване. За него следователно се изискват други, неформални („неточни“) методи — тези на философската естетика.

Обсѣно място в разположението на методологическите позиции в конгресното „поле“ заемат няколко събщения главно от социалистическите страни. Ако се абстрахираме от факта, че всяко едно от тях представлява отсѣлна и различна разработка в търсенето на по-целесъобразен подход към изкуството, бихме могли да формулираме същото, което ги съединява, като една двойка задача: от една страна, да изтъкнат и обосноват многостранността или, както бихме я нарекли, „многоаспектността“ на изкуството, съот-

* Както тук, така и в други пунктове тезите на Л. Новикова са съзвучни с вече цитирани автори, изхож, ащи от теорията на информацията, семиологията и психологията.

ветно на изследването му: от друга, неговото единство, синтетичния му характер пряко многото аспекти.

А. Зис и Л. Столович (СССР) свързват тази „многоаспектност“ на изкуството с науките, които отговарят на различните аспекти и с отношението им към естетиката. За А. Зис („Природата на изкуството и методите за неговото изследване“) тези аспекти са: изкуството като отражение и възплъщение на действителността: като стойностна ориентация; като начин на мислене; като форма на труд. Изучаването им изисква помощта на съответните други науки: семиотика, структурна лингвистика, психология и пр. ... Но тази помощ си има границите — методите на споменатите науки са именно спомагателни, те „нямат значението на философско-естетическата методология“. Така че, не-обходимо е — и тук А. Зис прави едно важно разграничение — да се различава изкуството като обект на психологията или семиотиката от използването на тези науки от страна на естетиката, за да проникне в неговата същност.

Що се отнася до единството на различните аспекти, А. Зис го засяга по-скоро като условие-изискване към изследователя — да не абсолютизира един или друг от тези аспекти (съответно методи) в ущърб на другите, тъй като това води до подмяна на цялото с частта. Въпросът обаче — на какво конкретно да се опре изследователят, за да синтезира реално аспектите, как да ги „дозира“ така, че да не се получи абсолютизация; или, което е равносилно — как конкретно се структурира художествената сложност, за да се превърне от сбор от аспекти в цялост, в съответно организирана и йерархизирана система — този въпрос остава незасегнат.

По-разгърнатa разработка на проблема, представена в една графична схема-модел, дава Л. Столович („Аспекти и основни функции на изкуството и методи за тяхното изучаване“). Задачата на модела е да представи нагледно различните аспекти и функции на изкуството в тяхната взаимовръзка: едно своеобразно „силово поле“, в което субект и обект на изкуството, индивид и общество се свързват чрез функциите (творческа и комуникативна, познавателно-оценъчна и социално-възпитателна) и аспектите (творчески и информативен, психологически и социален). Включени вътре в тази „рамка“ взаимодействуват хедонистичният, знаковият, възпитателният и стойностният аспект, художественото наподобяване и пр. Изводът, който прави Л. Столович, е: „от гледище на марксистката естетика същността на изкуството, която е синтетична, не може да се разбере освен в единството на различните научни аспекти: гносеологичен, аксиологичен, теоретичен, информационен и семиотичен“.

Разбира се, подобно съобщение (нещо повече — резюме) най-малко има за задача да обяснява и обосновава. Неговият смисъл лежи в модела сам по себе си. Подобни модели имат един специфичен критерий — кохерентността, и тя е налице: една множественост, превърната в плетка от взаимовръзки. Тук наистина от всяка точка може да се стигне до всичките, било пряко, било през едно или няколко звена. И фактът, че въпросът за „многоаспектността“ на изкуството добива гражданственост в социалистическата естетика, е симптоматично явление от голяма важност; то отришва силите и отваря нови научни хоризонти.

Но дали така представената свързаност на аспектите е равносилна на тяхното единство? По-точно достатъчна ли е, за да го обясни, и така да помогне за установяването на единен изследователски подход към изкуството? Моделът онагледява една кохерентност, вече постигната „преди“, вече осъществена „другаде“ като единство: кога, къде, как — по това модела не дава указания. Той е модел на резултата, не на процеса, схема на налицето, което не пази следи от динамиката, която го е породила... Показателно е, че вътре в модела „токът“ може да протича по всички посоки,

от субекта към обекта, от обекта към субекта и пр. — отвсякъде към всякъде: това е взаимосвързаност на обратими функции, тъй като никоя не определя посоката на неговото функциониране — той е „безпосочен“. Както е и „безакцентен“, плетка от равнотежащи съставки. А единството, струва ни се, изразява не върху паритета, а върху взаимозависимостта, то е йерархизирана система от зависимости. Моделът наистина се крепи сам на себе си и в това са силата и смисълът му. Но е статичен, защото е извънвременен: един верен и богат по обем синхронен разрез — схема на условния момент на неподвижността, — на който по дефиниция липсва временното измерение, историзмът. А изкуството е процес, то съществува реално дотолкова, доколкото се реализира във времето, то е дотолкова, доколкото е ставане. Може би този негов динамичен, диалектичен характер на процес да не подлежи на моделиране от типа на горното (и може би тук опираме до границите или до една от границите на структурния метод изобщо). Подобен модел убедително показва, че аспектите са свързани, следователно, че единство сигурно има. Но той не обяснява това единство, защото няма отношение към пораздаването му. Не давайки указания как се поражда единството на творбата, той не дава и указания как да се постигне реално единството в изследването ѝ. Горната свързаност от равнотежащи съставки може да оживее в единство, ако заработи във времето. Но тогава равновесието ѝ ще се разруши, тя ще престане да бъде себе си, ще се превърне в нещо друго в динамичното и противоречиво единство на процеса.

Многогранната природа на изкуството е очевидно важен, дълбоко същностен проблем, чиято разработка, ако се разгърне, може да запълни цял период в марксистката естетика, още повече, че тук има какво да се навакса. Що се отнася до единството, струва ни се, че „многоаспектността“ е по-скоро стъпало, необходим аналитичен етап към синтеза, а не негов синоним или заместител. Точката, в която многото се споява в едно, и аспектите — в цялост, като че още не е налучкана. Но сигурно по силата на диалектиката към нея пак ще се отиде през множествеността.

Необходимостта от „синтетичен подход към различните аспекти на изкуството, който да държи сметка за всеки прилаган метод“, занимава и И. Квасова („По някои въпроси на теорията на художественото творчество“). Но изхождайки от друга обща предпоставка — от художественото творчество „като динамичен процес“, авторката пречупва въпросите през призмата на неговото разгръщане.

Пределната сбитост на резюмето изключва тълкуванията. Ще си позволим риска само да отбележим като най-характерни и по-необичайни няколко момента. Първо — за И. Квасова понятието творчески процес включва, така да се каже, целия действен цикъл на изкуството, от замисъла на творбата до възприемането ѝ — едно принципно положение, заредено с много важни последици. Второ — „методологически ключ“ за изследването на този процес е човекът: и като отпавна точка, генерален обект на изкуството, и като негов потребител, и най-вече като негов субект, като творческа индивидуалност. Това „ключово понятие — субектът на художественото творчество“ „позволява да се изследва диалектичното взаимодействие и взаимопроникване на социалния и индивидуалния опит“, както и „закономерностите, структурата и особено реалното функциониране на художествените творби“. Трето — подобно изследване изисква да се различават вътре в творческия процес неговите структурни звена, които са според Квасова същевременно етапите на процеса, от друга страна — да се държи сметка за различните равнища, на които се води изследването (равнището на анализа). Най-после т. нар. от нея синтетичен подход към различните аспекти на изкуството „позволява да се свърже качественят

анализ с формалните моменти“, както и „да се отразят вътрешните, подсъзнателни аспекти на творческия процес“.

Поставянето на подобни въпроси (за свързването на качествения с количествения, „формалния“ момент, или за подсъзнателния аспект на творчеството — колкото важни, толкова и трудни) свидетелствува за доскоро непознатото разширяване на работната проблематика на марксистката естетика. От принципиална методологическа важност е и явният стремеж да се свържат структурните с динамичните отлики на художественото творчество („звено“ и „етап“, структура и процес) като две лица на едно явление, да се работи едновременно с аналитични и с обединяващи категории: задача още по-трудна. И може само да се съжалева, че при липсата на каквато и да било аргументация и разработка (проблемите са, така да се каже, само назовани и групирани) резултатът остава на етапа на постановката — една смела заявка за необикновено интересна и невероятно сложна работа.

Най-после един последен и твърде сериозен опит да се разчисти пътят през множествеността към единството: „диалектика на инфра-, екви- и мета-естетическия методологичен подход“ от Йон Паскади (орг. секретар на конгреса). Отличителна черта на съобщението е последователно проведенният стремеж плътно да се съчетаят диференциращо-аналитичните подходи с обобщаващо-диалектичния, като последният и обединява първите, и коригира тяхната едностранност или противоречивост.

Паскади също тръгва от безспорното положение, че художествената творба, бидейки „синтез на стойности и перспективи“, не може да се изследва само в една посока. Диалектиката на „що“ и „как“ (съответстваща на двете равнища на творбата, семантично и синтактично, които само за определен момент могат да се разглеждат отделно) изисква „плуридисциплинарно единство на перспективите“. И тук Паскади прави своето тройко разграничение на методологическите равнища в изследването на изкуството: **и н ф р а е с т е т и ч н о** равнище — когато се изследват елементите на художественото творчество или възприемането му: **е к в и е с т е т и ч н о** (т. е. собствено-естетично) — когато разглеждаме творбата като цялост и търсим да схванем същността ѝ философско-антропологически; това е областта на философската естетика; и **м е т а е с т е т и ч н о** — когато се изследва самият език на науката естетика или валидността на термини, дошли от други науки. Диалектичният подход задължава да не се дава предимство на един или друг от тези три аспекта. Той коригира критично тяхната едностранчивост, без обаче да замества методите, присъщи на отделните равнища (и принадлежащи на съответни науки). Критериите, с които марксистката диалектика работи в случая, засягат историчността на изкуството, неговия конкретен характер, обществената му природа, хуманизма му. А „противоречията, които могат да възникнат между тези критерии и отделните методи, се преодоляват обикновено чрез допълнителността на перспективите“.

Съобщението не дава указания как да се разбира горната допълнителност на перспективите — един твърде важен въпрос — вероятно пак поради краткостта си. Но безспорно това „упорядъчаване“ на естетическите изследвания, което дава Паскади, е изключително плодотворно. То не разкрива същности — то разчиства работната площадка на естетиката, подрежда оръдията и разчертава работните места, но така, че командно положение като методология заема диалектиката, а средищно, като обект на изследване — творбата в нейната цялост. Така плуридисциплинарността — по постановка поне — си има своя център и наличното е структурирано по посока на специфичната цялост на изкуството. Нея Паскади слага под ведомството на философската естетика, взимайки по този начин страна в конгресната дискусия.

И ако трябва да охарактеризираме отношенията между „новите“ методи и „старата“ естетика (нашата конгресна извадка, колкото и ограничена да е, дава известна представа в кои точки става засичането помежду им), би могло да се каже, че тяхната амплитуда се движи от **р а з м и н а в а н е**, което може да включва и отричане или ликвидиране на естетиката, до **с ъ ч е т а в а н е**, по-точно до опити за интегриране на новите методи в една общоестетическа методология, с тенденция осмислянето им в съответната общоестетическа концепция. По средата стои, така да се каже, „операционалното“ използване на новите методи за решаване на конкретни научни задачи, повече или по-малко изолирани от философски контекст, както и онези изследвания и школи, които държат открит въпроса, дали анализите им имат естетически характер, следователно и въпроса за отношенияте си към естетиката.

Що се отнася до устната дискусия (доколкото такава се разгърна в секцията), тя остави по-скоро впечатление за известно еднообразие в аргументацията: докато от позициите на научните методи се стреляше под лозунга „Вие нищо не давате“, философската естетика отговаряше с „а вие без нас не можете“.

Любопитното е, че бяха прави и едните, и другите.

„Тук се пледира за автономия на експерименталната естетика спрямо философската. Но що е естетически експеримент, на този въпрос отговор може да се даде само на философска основа“ — точно резюмира ситуацията проф. Моравски (Полша). „Нашите психолози експериментират чрез различни технически прийоми. Но представата си за това — **к а к в о** собствено изследват с тази техника, те са принудени да заемат от другаде, например от схемите на философа Ингарден, тъй като експерименталната естетика не може да им я даде. А под сложния език на семиологичните анализи винаги се крие една или друга основна философска идея, било марксистка, било феноменологична и пр.“ — подкрепи и С. Кржемен-Ойак.

Отново се подигна въпросът за границите на точните методи. Ако не е толкова трудно да се измери например математически реакцията на рецептора, то почти **невъзможен** е подобен анализ на художествената творба или на връзката между нея и субекта... Ако по начало — въпреки огромните трудности — все пак може да се алгоритмуват поетически творби, невъзможно е да се алгоритмува поетическата инвенция: компютърът може да извърши не повече от онова, което му е зададено, негов връх и предел е епигонът.

Отново изпъкна сложният случай със семиотико-структуралистката насока. Семиологията не оправда надеждите, които ѝ се възлагаха — твърдяха едни, — нейните анализи са анализи на думи, не на творби... Други (А. Пасерон) поставиха под съмнение ефикасността на лингвистичния подход при пластичните изкуства — иконологическият език не стига до тяхната специфика, „мелодията на картината“ му остава чужда: иконологически, известното „Погребение“ в Прадо е тъжно, но по багри то звучи радостно... Може днешната математика с бинарната логика да не са в състояние да моделират поетическия език, но една друга, утрешна математика, основана на небинарна логика, ще може — това е въпрос на бъдещето, обещаваха трети.

Показателно е обаче, че присъстващите семиолози посрещнаха сдържано тази надежда. Както е показателна — поне така ни се струва — и една друга, така да се каже, „защита“ на семиологичната школа, чиито аргументи идеха все от „другия“, от „неформалния“ край: че съвременната литературна семиотика не е само количествено описание; че тя не изключва интуитивния момент, като напротив — тръгва от него, т. е. от едно предварително утвърждение, като моделирането иде след него: че семиологичният подход по начало предполага

човешки субект, отношение между хора (т. е. доколкото работи със значения, със социално-исторически определими и изменими явления) и пр.

Подобни изказвания, както и общата съдържаност на семиолозите може би са симптом, че треската на „първоначалното натрупване“ за тази школа почва да затихва и че опряна на постигнатото, тя се озърта наоколо си, търсейки едновременно и да се разграничи, и да се свърже, да намери и специфицира мястото, инструмента, задачите си.

И, както нерядко става, когато една дискусия се разтече в разни посоки на криволичещи струйки, намери се и тук делегатът, който ги събра и с две думи закова проблема на мястото му. „Няма семиологична естетика, има семиология на изкуството; както няма психологична естетика, а психология на изкуството — заяви Луиджи Руссо (Италия). „Хегел казва, че качество е онова, което не се измерва количествено. Естетиката е наука за това качество.“

Тъкмо тази очевидна невъзможност да се обхване естетическата специфика чрез количествени критерии кара едни да прехвърлят изследванията си на равнища, където измерване е възможно, други — да нюансират и уточняват, да търсят контакти с философията, а трети, обратно, предпазливо да се разграничават от опасни философски съседства...

Ще рече — господар на терена остана все пак философската естетика? — Да, ако въпросът се свеждаше до това, че новите методи така или иначе не могат без нея. Но доста особена е една победа, при която победителят остава длъжник на победения. Защото фактът, че новите методи имат нужда от естетиката, не отменя другия факт, че тя не дава онова, което обективно трябва в момента да даде. Заредени с енергията на научно-техническия „бум“ от последните 1—2 десетилетия, новите методи работят бързо и много, трупат материал, решават задачи. В сравнение с тях общата естетика като някоя голяма стара империя се крепи просто на големината си, на огромната си тежест, а не на своята динамика, на действията си принос. Тя пристъпва още твърде мудно към една от най-актуалните си задачи днес: критично да ги осмисли и асимилира, на специфична, не на еkleктическа основа, да ги направи свои работници: види се, не ѝ достигат сили засега. Затова и оставени сами на себе си, точните методи се „изматат“ в разни посоки, разбягват се като деца, останали без надзор. Процесът е още в самото си начало, когато не е ясно кога и с какъв резултат ще завърши. А докато естетиката не интегрира и осмисли новите методи, дотогава ще съществува и опасността от фрагментация на естетическата наука, за която проф. Овсяников предупреди още на първото пленарно заседание. Но ако друга една опасност — изпадането в „онтологически позитивизъм“ (Паскади) се крие в самите точни методи, то за евентуалната фрагментация ще са отговорни не те, а безсилието на естетиката да ги осмисли. Въпросът е от жизнено значение: както се и изтъкваше на конгреса, липсата на адекватна съвременна методология хвърля сянка и върху адекватността на съответната наука. Съвременната естетика трябва да даде помощта — и да поеме предизвикателството. И тя, както всяка наука, само като ѝ поискат, може да даде, само като я питат, отговаря, само като я оспорват, се утвърждава.

Или, както чудесно се изрази един делегат: „За какво са новите методи? За да формулират въпроси към естетиката...“

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЯТ СПОР

Искра Панова

От 28 август до 2 септември 1972 г. в Букурещ се състоя VII международен конгрес по естетика. Участваха над 500 делегати и гости от 30 страни с 327 научни съобщения и няколко доклада. Работата на конгреса, чиято обединяваща тема беше „Изкуството, естетиката и човекът на съвременността“, протече в 6 секции: I. „Аспекти на естетичната формация (художник—критик—публика)“; II. „Съвременното изкуство. Умира ли изкуството?“; III. „Съвременни изследвания по история на естетиката“; IV. „Нови методи, нови критерии“; V. „Естетика на околната среда и на всекидневието“; VI. „Открита (свободна) секция“. Както и досега, конгресът се подготви и проведе от Международния комитет по естетика в Париж с председател проф. Йозеф Гантнер (Базел — Швейцария) и с решаващото и щедро участие на страната-домакин Румъния.

Да се пише за международен конгрес по обществена наука, още повече когато тази наука е естетиката, е задача във висша степен приблизителна и условна по решение.

Специфичното предимство на подобни конгреси — широтата на научната панорама — върви ръка за ръка с нейната специфична непълнота и фрагментарност, със субективното фокусиране на частите ѝ, с невъзможността всичко да се чуе и разбере.*

— с нейната задължителна неточност. Който твърди друго, говори от лукаваго, колкото и оптимистично да звучи това за публика, свикнала с истини от последна инстанция. И има случаи — настоящият е от тях, — когато стремежът към достоверност е правопрпорционален на онова поле за корекции и приближения, което и автор, и читатели би трябвало да оставят около чуждите твърдения и собствените тълкувания.

И така, предупредили за цялата приблизителност на „панорамата“, ще започнем с най-приблизителното в нея — с общите впечатления.

През 1960 г. в Атина нашата страна за първи път взе участие в международен конгрес по естетика, тогава четвърти поред. На фона на изтеклите 12 години естествените разлики между Атинския конгрес и този в Букурещ добиват особена значимост, а съпоставката им се налага от само себе си. Още повече, че и най-повърхностното сравнение внася известен ред в хаотичната пъстрота на впечатленията, организирайки ги в една по-четлива схема.

Първо, времето е свършило жестоката си работа: двама от най-ярките участници в Атинския конгрес, стълбове на западната естетика — Роман Ингарден и Хербърт Рийд, са вече покойници. Отсъстваха и такива авторитетни естетици-философи като американеца Томас Мъиро и италианеца

* Така например настоящите бележки не засягат конгресните материали на немски език.

Луиджи Парейсон, чиито доклади бяха от гвоздеите на конгреса в Атина; докато „старата гвардия“ се представяше главно от проф. Етиен Сурио, сега вече почетен председател на Международния комитет по естетика, и проф. Владислав Татаркевич. Така че, персонално погледнато, има основание да се говори за известно оредяване на звездите от първа величина, що се отнася до т. нар. естетично-философи, т. е. занимаващи се с общите въпроси на естетиката.

Тази разлика би си останала изолирана случайност, ако не съвпаднаше, подсилвайки го, с впечатлението за известно общо отслабване на фронта на т. нар. философска (някои казваха — традиционна) естетика. Човек имаше чувството, че мнозина от онези, които така или иначе днес тласкат естетиката, не се намират на конгреса. Или по-точно, че новото, каквото и доколкото го има днес, особено в методологията, се ражда извън нейната сфера, в други науки и по-специализирани области: лингвистика със семиология, математика, теория на информацията, социология и пр. Показателно е, че съвременниците, на които се позовават научните съобщения, се казват често Хомски, Винер, Барт, Франкастел, Панофски, Леви-Строс и пр., т. е. все не-естетици (най-много — изкуствоведи) и все отсъстващи от конгреса. Очевидно методологическата ос се е изместила в последно време от естетиката през философията към други, частни науки, по-конкретни и по-точни в методиките си. Най-убедително говореха за това самите конгресни съобщения, значителен брой от които се основаваха на семиологията, експерименталната психология, математическото моделиране, при почти повсеместно, макар нюансирано проникване на структурно-системния подход.

Това не означава, че подобни методи не бяха представени и в Атина. Но те са решително еволюирали оттогава насам. На мястото на тогавашната семантика например, още много тясно свързана с логическия позитивизъм, сега се шири — и действително се шири, тъй като разрастването и обособяването ѝ в наука е, изглежда, в пълен ход — школата на съвременната семиология. Неразделно свързан с нея, като неин методологически гръбнак, стои съвременният структурализъм в неговата лингвистична вариация. Изникнали са на тази основа нови (или възобновени) школи, като експерименталната естетика, наследница на експерименталната психология, или „неориториката“ (нещо като структуралистко-семиологично възраждане на старата риторика), продължават все по-упорито опитите за кибернетично моделиране на творческия процес и художественото възприятие и пр. Бъдещето ще покаже дали им е съдено да прераснат в нов етап на естетиката или най-малкото — да се развият като нейни нови дялове или сродни нейни дисциплини.

С една дума, навлизането на частнонаучните — конкретни, точни, експериментални, технически и пр. методи (терминът си остана неуточнен) е безспорен факт, изтъкван нееднократно и на конгреса като характерен белег на научните съобщения и основна тенденция в развоя на съвременната естетика. Сигурно не без връзка с горното е и засиленото участие на млади изследователи: новите методи си водят новите хора, своеобразно компенсирайки оредяването на маститите „стари“, на естетичните-философи. Ясно е, че естетиката е въввлечена в един по-общ процес на методологично обновяване и обогатяване, който върви от лингвистика, математика, кибернетика през т. нар. природни науки към т. нар. хуманитарни и се разгръща на фона на научно-техническата революция, който се разля най-широко през 60-те години, сиреч тъкмо в промеждутъка между двата сравнявани конгреса.

Една друга разлика иде да се нареди по аналогия в същата поредица: избледняването на мистико-гностичната, религиозно-идеалистичната тенденция в естетиката, твърде ярка на Атинския конгрес. В програмата на последния например фигурираше цял раздел за т. нар. „свещено“. Но мистико-ре-

лигиозното мислене не се ограничаваше в рамките на „свещеното“, то се просмукваше и в други секции и в значителна степен определяше идейния облик на конгреса изобщо. Не че мистико-идеалистическата струя е пресъхнала днес, и то тъкмо пред Букурещкия конгрес: редица съобщения и там са издържани в този дух, други носят следи от него. Но принципиално различната ориентация на Букурещкия конгрес явно е направила невъзможно обособяването ѝ в самостоятелна секция и неуместен оня патос, оня почти ореол, който осесняваше проявите ѝ в Атина. В Букурещ тя нямаше свой тематично обособен терен, от който да се разгърне, там тя трябваше да решава със своите средства несвещени задачи, поставени ѝ от конгресната програма. А това естествено изменя и съотношения, и резултати.

Подобно стесняване на терена е претърпяла и психоаналитичната насока в естетиката. В Атина тя също разполагаше със самостоятелна секция „Изкуство и психология на дълбочините“, както и с един влиятелен отряд естетици, воден от Херб. Рийд, А. Еренцвайг и др. Далеч сме от наивния извод, че на Запад тази школа е в упадък, на изчезване и т. н. Както други школи и методи, и тя е навлязла в дълбочина, утвърдила се е в речника и в мисленето на научната интелигенция, станала е част от методологичния арсенал на много дисциплини. В този смисъл нейният периметър може дори да е порасъл, да не говорим за онова рационално научно ядро в нея, което живее и се развива като всяко друго. Що се отнася до конгреса в Букурещ обаче, струва ни се, по-вярно би било да се каже, че е намалял не периметърът на влиянието ѝ, а нейната актуалност за съвременната естетика. Очевидно намерели са по-неотложни задачи и на конгреса психоаналитиците е трябвало тях да решават. Оттук и разликите в тяхното представяне и тежест.

И една последна разлика, пак частен случай от един друг, много по-общ процес — колкото научен, толкова и идейно-политически: взаимоотношенията с марксизма и със социалистическата естетика. Обединяваме ги, тъй като на Атинския конгрес западните естетици ги бяха обединили в реакциите и оценките си. Докато в Атина само споменаването на термина марксистка естетика беше раздразнение у някои делегати — стигна се до ядовити апострофи, че такова явление в науката не съществува, тъй като Маркс с естетика не се е занимавал, а това, което СССР представя за марксистка естетика, е просто Чернишевски, че след Плеханов нищо не е направено, и пр., — в Букурещ никому не идваше на ум да оспори нейната реалност. Впрочем това би било неудобно пред лицето на делегации от осем социалистически страни. (Между другото най-многобройна след румънската беше съветската делегация, следвана от северноамериканската и френската и до тях италианската, докато в Атина участниците от социалистическите страни не надхвърляха по няколко души.) Времето и тук е свършило своята работа, този път за добро: световното научно общуване е факт от огромно значение, който се влияе все по-малко от автаркичните или дискриминаторски тенденции, откъдето и да идат те. Главно това даде възможност на румънските естетици да осигурят онази атмосфера на действителна научна търпимост и добросъщерна колегиалност, на която се радваше конгресът.

По-важна е обаче другата страна на медала: отношението към марксизма. Тук Букурещкият конгрес само потвърди онова явление, което става все по-очевидно последните години: навлизането на марксизма в ширина и дълбочина в западната наука и култура, в самото мислене на съвременния учен или интелегент, особено по-младия, в представите му за света, в понятията и категориите, с които борави. Едни го уважават като основно съвременно учение с растяща популярност и престиж; други го ползват в различна степен и форма, трети просто държат сметка за него, но така или иначе марксизмът