

Какво представлява естетическото наслаждение, възможно ли е то независимо от вкуса, на каква основа се изграждат техните отношения? Основата и душата на трагедията Аристотел виждаше във фабулата, а основата и душата на самата фабула за него се явяваше удоволствието на зрителя.¹

Произведенията на изкуството, естетически значимите обекти на природата са условия за наслаждението, възможност, която става (или не става!) действителност благодарение на отзивчивостта, контактността на съзнанието, способностите на личността да дешифрира естетическия код на прекрасното и да се превъплъщава в обичайното състояние, предизвикано от „познанието“ на обекта. Определяйки понятието вкус с оглед на неговия примат в пораздането на истинното и лъжливото остроумие (и в същност имайки пред вид една значително по-широка платформа на неговата изява), Д. Юм² свързва определението на вкуса и усещането за „удоволствие от истинното“ и „неудоволствие от лъжливото остроумие“, без субектът да има представа за капризите, които психиката упражнява в това положително или отрицателно удоволствие, без да може да обясни мотивите на това удоволствие или неудоволствие. На друго място³ Юм обръща внимание на това, че стремейт към удоволствие чрез посредническото участие на вкуса е характерен за „всички благовъзпитани народи във всички епохи“. След Аристотел той посочи отново⁴ пряката зависимост от естетическото удоволствие или неудоволствие („удовлетворение или отвращение“) с оглед „природата на обекта и предразположението на нашите органи“ (разр. м., Г. М.)

Оставайки верен на сенсуалистическата ориентация на английската просветителска естетика, която неизменно разглеждаше вкуса като вътрешно заложена човешка способност, еднозначна на чувството за удоволствие, английският философ Томас Рид прокара разграничителна линия между приятното преживяване, предизвикано в субекта при възприятието на прекрасното, от признаците и качества, „които се явяват причина за това преживяване“⁵. В резултат от това диференциране стигна до материалистическия извод за обективния произход на естетическото наслаждение: забележителните качества на музиката, които предизвикват приятно изживяване, са качества не на субекта, а на музиката, но причиненото удоволствие пък не е на обекта, на музиката, а на възприемащия.

Преодолявайки сенсуализма на английското просвещение, френското и немското просвещение защити правата на индивида от позициите на разума, правата на младата буржоазия от позициите на логиката на историята, правата на реализма от нуждите на века, правата на атеизма от позициите на непримиримата враждебност към пуританското, религиозното, преднамерено-користното и пр. За Батю⁶ вкусът е инструмент на наслаждението („създаден изключително за наслаждение“) и той се стреми „жадува“ всичко, което може да достави „приятно наслаждение“ — своеобразен теоретически „екстремизъм“, който може да бъде обяснен единствено с указания по-горе антирелигиозен патос на френското просвещение, стремейт към сетивна радост и сетивни удоволствия.

На свой ред Зулцер посочи неделимостта между прекрасното и удоволствието, от една страна, и, от друга, тяхната задълженост на естетическия вкус като специфична човешка способност, която той смята, че би могла да бъде разглеждана в

¹ Вж. К. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, перевод с английского. Иностранная литература, М., 1960. с. 89.

² Д. Юм, Соч. в двух томах. Т. I. Изд. социально-экономической литературы, Мысль, М., 1965. с. 427.

³ Цит. изд., с. 294.

⁴ Цит. изд., с. 336.

⁵ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Искусство. Т. III. М., 1967. с. 167.

⁶ Пак там. Т. II. М., 1964. с. 386—387.

два аспекта¹: в действие (активно) и пасивно. В първия случай вкусът се схваща като „инструмент на художника“, с чиято помощ той прави своя избор, организира „суровия“ материал и пр., докато вкусът в неговото пасивно състояние (бихме го нарекли „репродуциращият“ вкус) изчерпва своите задължения и цели, причинявайки удоволствие и давайки на субекта възприемател „възможност да се наслаждава от произведенията на изкуството“. Връзката на вкуса с удоволствието по-късно се задоволиха да констатира или да интерпретират много автори: в издадената си през 1776 г. книга Кристиан Готфрид Шютц откри във вкуса „извор на най-благородно удоволствие“²; японският монах Кенко-Хоси отбелязва в своите „Записки от скука“³ значението на непреднамереността във вещите, изпълнени с вкус, с оглед на крайния резултат — наслаждението. Когато, казва той, в домовете, направени с голямо прилежание от множество изкусни майстори, всичко, започвайки от построените в редици неизразимо прекрасни китайски и японски съдове и свършвайки с тревата и дърветата в градината, е създадено нарочно (разр. м., Г. М.), това и погледа уморява, и не доставя никаква наслада (разр. м., Г. М.); немският естетик Гюнтер Фройденберг⁴ обвързва на идеалистическа основа чувството за удоволствие или неудоволствие с опита, чрез който според автора става сливане и обективизиране на трансцендентната субективност и трансцендентната реалност; Г. З. Апресян⁵ вижда в „съзнателния стремеж“ към естетическо наслаждение най-сигурния симптом за наличието на „определен вкус“, а А. С. Молчанова⁶, защитавайки тезата за активитета на естетическия вкус, проявяващ се в трайната ориентация към известен кръг от предмети и явления, към удовлетворяване на потребността от „известни предмети“, посочва емоционалната хомогенност на вкусовата оценка, свежда се до субективното „чувство за удоволствие, наслаждение или неудоволствие“.

Свързването в неразчленима връзка на естетическия вкус с естетическото наслаждение ни най-малко не носи случаен характер, тъй като естетическият вкус функционира с оглед на естетическото наслаждение, той проявява към естетически значимите предмети и явления претенции, които са в същност претенции на наслаждението. Изпълнявайки ролята на посредник, естетическият вкус съди на по-„широка“ основа; той взема под внимание не само ония признаци на естетическия обект, които са годни да доставят наслаждение,⁷ но и изискванията на

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Искусство. Т. II. М., 1964. с. 491.

² Christian Gottfried Schütz. Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und des Geschmacks I, Bd., Halle, 1776. S. 81.

³ Кэнко-Хоси. Записки от скука (Цурэдзурэуса), перевод с японского. Наука, М., 1970. с. 49—50.

⁴ Günter Freudenberg. Die Rolle von Schönheit und Kunst in System der Transzendentalphilosophie, Mäusenheim am Glau, 1960. S. 15.

⁵ Вопросы теории эстетического воспитания, под редакцией Г. З. Апресяна. Изд. Московского университета, М., 1970. с. 40.

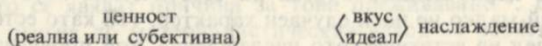
⁶ А. С. Молчанова. На вкус, на цвет... Искусство, М., 1966. с. 17—18.

⁷ На това, че удоволствието не е „достатъчен“ критерий за естетическата ценност, е обърнал внимание още Платон; някои автори обаче са на друго мнение: Л. Н. Коган например твърди, че подходът на човека при оценката на естетическите явления и предмети „от позицията на неговия художествен вкус е винаги аксиологически (ценностен)“, изхождайки от това, че „ценността на доброто произведение на изкуството (или на друг естетически обект) се определя от неговата способност да ни доставя естетическо наслаждение, радостта на естетическото преживяване“. В книгата си „О ценностях жизни и культуры“ (Изд. Ленингр. ун-в., 1960. с. 137) В. П. Тугаринов защитава тезата, че „критерий за ценността на истината се явява нейното съответствие с действителността, критерий за ценността на доброто — неговата обективна социална полза, а критерий за ценността на красотата — духовното наслаждение или възмущение, доставяно от нея“. В разграничаването на естетическата от утилитарната ценност наслаждението безспорно се явява удобен модус, но тъй като утилитарната ценност съжителствува (особено при бифункционалните изкуства — архитектура, приложно изкуство и пр.) с естетическата ценност, наслаждението не може да се справи със сложните задачи, които му се възлагат — да бъде лакмус за

естетическия идеал, който има обществено-класова основа и чрез който субективният произвол на наслаждението получава необходимото ограничение. С други думи, той изхожда от „нормативите“ на субективните потребности, но не „забравя“ никога и изискванията на естетическия идеал. Безспорно естетическото удоволствие е най-важната цел в съзнателното установяване на контакт между потребителя и естетическата ценност. Но тъй като духовните ценности са разнообразни (правни, етически, утилитарни и пр.), нужно е да се конкретизира, че естетическото удоволствие е неотменимата и осмислящата възприемането на изкуството цел при контактуването тъкмо с естетическите ценности. Но тъй като удоволствието може да се окаже „лош съветник“ във вкусовата оценка, то отношенията между естетическата ценност и наслаждението, опосредствувани от естетическия вкус, биха могли да бъдат сведени до четири най-обща типа: първо — случаите, когато псевдоценност поражда неудоволствие (вкусът съди правилно!); второ — наличие на естетическа ценност, която предизвиква естетическо наслаждение (вкусът съди правилно!); трето — налице е естетическа ценност, но вкусът не я „разпознава“, в резултат на което възприемателят остава индиферентен или дори е подразнен, т. е. отсъства естетическо наслаждение (вкусът не съди правилно или отсъства!), и четвърто — имаме квазиестетическа ценност (или неестетическа ценност!), която поражда естетическо наслаждение (вкусът отсъства или съди неправилно!).

Естетическият вкус не може да бъде обяснен радикално чрез естетическото наслаждение¹ или сведен до него, тъй като и естетическото наслаждение не може да бъде изяснено напълно, ако се изхожда единствено от естетическата ценност.

Схемата:



дава според нас представа за най-общия механизъм и за взаимната подчиненост на елементите на естетическото възприятие. Не може да има естетическо наслаждение, без да има естетическа ценност (при неразвития или отсъстващ вкус — без наличието на мнима ценност, което се изразява в обилието от „стандартно“

едната функция. Това, от една страна. От друга, естетическият вкус не съдържа вътре в себе си, като свой задължителен ингредиент естетическия идеал, което вече подсеща, че той не ще може да съди верно, изхождайки само от наслаждението, тъй като последното е чисто субективно и обективираният в него „исторически разум“ е нищожен, за да го направи приемлив като универсален еталон за ценностната характеристика на естетическия предмет или естетическото явление.

Не по-приемлива е и концепцията на В. П. Тугаринов, тъй като тя страда от същите метафизически увлечения, препоръчвайки формулата: това, което доставя „духовно наслаждение или възненение“, е естетическа ценност. А това не е вярно, дори ако — от обяснима творческа предпазливост — авторът би взел превантивни мерки и би употребил вместо „духовно наслаждение или възненение“ — „естетическо наслаждение“, тъй като с това би стеснил силно (и навреме!) и без друго недопустимо широкия кръг от явления, които биха предявили претенция да бъдат естетически ценности, ако и да не са били никога такива. Защото за „духовно наслаждение или възненение“ причината могат да бъдат и простата, „неестетическа“ радост, страхът, изненадата, чисто утилитарното наслаждение от собственото благополучие и пр., което противоречи най-решително на оня авторски тезис (вж. цит. загл., с. 4), че „марксизмът счита за ценности само такива явления, които водят към прогрес или изразяват прогреса“ въпреки всички възможни възвращения и срещу една такава „формула“.

¹ Съвършено прав е немският автор от XVIII в. Г. С. Щайнбарт (вж. Gotthilf Steinbart. Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, Züllichau, 1785. S. 24) в твърдението си за несводимостта на прекрасното до харесването или на безобразното, грозното до нехаресването. „Всички са единодушни — отбелязва той, — че всичко прекрасно се харесва и всичко грозно не се харесва, но не всичко, което се харесва, е в истинския смисъл прекрасно, и не всичко, което не се харесва, може да бъде следователно обявено за грозно.“ Подобна теоретическа осторожност, както ще видим и по-нататък, не е присъща единствено за XVIII в.

изкуство, „лесносмиланата“ музика, безвкусицата на потребителските вещи и пр.) Тъй като вкусът е нещо субективно (и по начин на формиране, и по функциониране!), а личният естетически идеал — феномен, в който се обективират много от постулатите на обществения идеал, връзките между тях две съставки на средното звено в нашата схема са диалектически гъвкави и комплицирани, при което всеки от компонентите запазва не само индивидуалността, но и „капризите“ си. Като цяло те се явяват конкретизация на колективния вкус и на обществения естетически идеал, затова вкусът не може да изхожда единствено от изискванията на наслаждението, което няма аналог в „макро“ социален мащаб. Действителната естетическа ценност се възприема и предизвиква естетическо наслаждение благодарение на избирателната способност на вкуса, който изхожда от основанията на идеала. Пренебрегне ли идеала, естетическото наслаждение става непълно и затова — деформирано. Обратно, когато вкусът откаже посредничеството между наслаждението и ценността, ролята на посредника може да поеме идеалът, който избира вече, без да се съобразява с вкуса. В тия случаи наслаждението се изпитва по внушение на вкуса и наслаждението трябва да „гледа“ и да „слуша“ през спекулативните „сетива“ на идеала. Кое, казано по-конкретно, прави възможно харесването на вещи и явления, които сами по себе си могат да бъдат естетически или неестетически ценности (в последния случай — в смисъл на безвкусица, уродливост и пр.) от друг вид, които отговарят на обществено-политическия идеал на субекта. Хитлер например¹ заявяваше, че не обича Гьоте, но че е готов да му прости „много неща“ само заради неговия девиз „В началото беше действието“. Тук харесването се извършва „през главата“ на вкуса, тръгвайки от реалната естетическа ценност (творчеството на Гьоте) и от спекулативните постулати на обществения идеал, с който се идентифицира личността на „обикновения“ човек и периметрите на който се очертават благодарение идеала на личността, играеща исторически значима роля. „В началото беше действието“ — ето целия довод на тоя естетически „вкус“. В същото това време идеалът може да служи за посредник не само между реалната естетическа ценност и наслаждението, както в току-що изяснения случай, но и между квазиценността и наслаждението: Кант харесваше стиховете на своя „велик крал“ Фридрих II² не защото са естетическа ценност, а защото „пасват“ на Кантовия идеал, на Кантовата умоизпителна естетика, но не и на обществения идеал на онова време, както бе в предходния пример, тъй като Кант не се „солидаризираше“ с тоя идеал. Това бе достатъчно добре изразено в оня прословут тезис от третия момент на съждението за вкуса в аналитиката на прекрасното, в който красотата се определя като „форма на целесъобразност на предмета, доколкото тя се възприема в него без представата за цел“³ и който тезис имаше за предназначение да изразява стилизиран бунт срещу тогавашното преангажирано с утилитарни задачи изкуство.

Стремежът на „движението“ от естетическата ценност през идеала (когато вкусът още не е ориентиран към същността в ценността!) и наслаждението е да се установи в „обратна връзка“ контактът на наслаждението с ценността през вкуса. По такъв начин вкусът не просто почва да проявява естетическа толерантност, но почва да се съобразява и с идеала, приучва се, адаптира се към някои ценности, които по-рано е пренебрегвал, или шокиран от тяхното своеобразие, или смяташ ги за неценности, или отнасяш ги към неестетическите ценности. По такъв начин субектът разширява не само спектъра на ценностите, с които контактува, но и собствения си кръгзор, което го прави по-малко „мнителен“, без да му препоръчва понижена строгост и компромиси с принципите на идеала.

¹ ЛИК, бр. 7, 1969, статията „Фауст или столката хидра“ от Жак Прайс.

² И. Кант. Сочинения в шести томах. Т. V. Изд. социально-экономической литературы. М., 1966. с. 332.

³ Цит. изд., с. 240.

„Герника“ на Пикасо най-напред била посрещната с недоумение, с раздражение, гняв и дори възмущение. Днес десетки интелектуалци и ценители на изкуството (И. Еренбург, В. Днепров, А. Клубовна и мн. мн. др.) считат това платно за епическо, за платно на века, но и нещо повече — чрез него „цели тълпи — по израза на Шарл Фелд, директор на френското издателство „Серкл д'ар“¹ — се разбунтуваха срещу варварството и разбраха необходимостта от премахването на фашистката напасть“. Да си спомним в тая връзка еволюцията, която претърпя Белински в отношението си към Жорж Санд, възторженото му отношение към Жул Жанен, писател от „средна ръка“, за когото той пишеше — по израза на И. Еренбург — „на всяка крачка“ и комуто предричаше голяма слава и пр. И, обратно, връзката между наслаждението и ценността може благодарение на променяния се идеал да наложи промяна — по същия „обратен ред“ — и в естетическия вкус; и онова, което по-рано се е приемало безусловно като естетическа ценност, вече да бъде избягвано от вкуса или дори да бъде смятано за квазиценност, за безвкусица и пр.

В случаите, когато естетическият идеал отстъпва под влияние на естетическия вкус, вкусът поема на „гърба“ си много рискове, главен сред които е тоя — да одобрява и преценява приблизително, да прави компромиси с онова, което потенциално има някакво ценностно значение, но не е доведено до завършек, да не може да различава степените на ценностност в естетическите явления и пр. Ако пък доминира влиянието на естетическия идеал, вкусът почва често да греша, губейки главно то си предимство — да бъде непосредствен, да дава бърза оценка; той почва да прави концесии на по-незначителни ценности само защото те се съгласуват с естетическия идеал. (Бертран Ръсел например споделя, че харесва и предпочита детективските романи на Майкл Инес и Агата Кристи пред съвременните романи, тъй като първите му се струват по-реалистични.²) В друг случай може да се плати „данък“ тъкмо на обратните предпочитания на идеала — ненавижда се реалистичното изображение и се предпочита условността. Боян Пенев виждаше главния недостатък на българската литература в нейната реалистична скованост и т. н.

При положение, че естетическият вкус е неразвит или той изобщо отсъства (няма защо да се страхуваме от подобна категоричност, тъй като естетическото чувство прави възможна елементарната ценностна ориентация на личността!), както вече видяхме, естетическото наслаждение може да „избухне“ и в присъствието на квазиестетическа ценност, ценност, която само формално (или функционално!) напомня за нещо, играе вместо нещо, наподобяващо нещо. Вкусът отхвърля само естетическите „неценности“, а що се отнася до „естетическите ценности“, те не се нуждаят от неговото одобрение, за да постигнат крайния резултат на възприятието — естетическото наслаждение. Вкусът е вкус към хубавото, той съди грозното не като грозно, а като нехубаво, като състояние, форма, положение, общност и пр., които противоречат на идеала за красота, ред, хармония и т. н.

В своята „Политика“, опитвайки се да разбере същността на музиката, Аристотел си задаваше твърде разширения въпрос за това — предмет на възпитание ли е тя, забава ли е или е интелектуално развлечение. И смяташе, че „с пълно основание“ музиката може да се отнесе към тия категории, проявявайки се във всяка поотделно.

Лайбниц не се и съмняваше, че наслаждението от музиката е безсъзнателна реакция.³ Бърк разчленяваше сложната същност на вкуса в три звена,⁴ като се

¹ ЛИК, 1 февр. 1969.

² По И. Кон. Социология на личността, БКП, С., 1968. с. 202.

³ Вж. К. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, с. 247.

⁴ Вж. А. Ф. Лосев, В. П. Шестъков. История эстетических категорий. Искусство, М., 1965. с. 270.

почне от първичните наслаждения на чувствата и се мине през вторичното наслаждение на въображението се стига до заключението на разума. По такъв начин естетическото наслаждение взема при него под внимание както сетивните данни на опита (т. нар. първични наслаждения на чувствата!), нещо, което бе в стила на сенсуалистически ориентираната естетика на английското просвещение, тъй също и опосредствуването на наслаждението от естетическата ценност с помощта на въображението, преди да свърши моментът на непосредственост, т. е. територията на вкуса, и да се стигне до заключението на разума. В книгата си „Опит за умствените способности“¹ английският философ Томас Рид обръна внимание на това, че при възприятието (съзерцанието) на прекрасното трябва да се различава приятното преживяване, което обектът предизвиква във възприемателя, от „качествата на обекта, които са причина за това преживяване“. Хубавата мелодия доставя удоволствие и получава одобрението на вкуса: „тя е прекрасна, тя е превъзходна“. Но удоволствието от качествата, които принадлежат на музиката, не принадлежи на музиката, а на субекта, който има вкус към нея, квалифицирани сетива и пр., следователно удоволствието е чисто субективно. Обсебвайки качествата на ценността, на обекта на естетическото възприятие, Даламбер (стойки в сянката на Лок и преакцентувайки възможностите на личността чрез самонаблюдение и рефлексия да разкрие не само законите на разума и нравствеността, но и законите на добрия вкус!)²отстояваше идеята, че „източникът на удоволствието и скуката всецяло са заложени в самите нас“³, което в същност се явява конкретизация към един по-частен случай на неговото убеждение за възможността от математически подход към духовните явления, които според него имат априорен характер. Но като се има пред вид, от друга страна, това, че той направи опит да види момента на повторимост в естетическото наслаждение, присъщо на отделните хора, нации, времена и пр., както и това, че сам почувствува нужда от стесняване ролята на познавателния момент за сметка на естетическия (т. е. за сметка на естетическото удоволствие), може да се заключи, че Даламбер е държал сметка и за апостериорния момент във вкуса.

Идеалистическата линия в обяснението на наслаждението, маркирана още у Аристотел, който извеждаше наслаждението от енергията, съответстваща на природното състояние, Лайбниц, при когото наслаждението се персонифицираше в усещането на собственото или чуждото превъзходство, Кант, за когото наслаждението бе специфична съгласуваност на предмета или действието със субективните жизнени условия и който го определи „едноизмерно“, то определя съждението за вкус, бидейки свободно от всякакъв интерес;⁴ Шопенхауер, който виждаше в наслаждението единственото освобождение от страданието; Н. Хартман, за когото наслаждението не зависи от предмета, тъй като естетическото съзерцание се извършва интуитивно; Оствалд, схващаш наслаждението като разход на енергия; Е. А. По, който разглеждаше прекрасното като инстинкт, който поражда наслаждението в самата душа; Милталер,⁵ сложил акцента на безцелността на усещанията, изпитвани при наслаждението; Бентам, който оприличи наслаждението, доставяно ни от поезията, със заниманието с празни работи,⁶ белгийският философ Анри Ван Ле, за когото естетическото удовлетворение е „мигновено настъп-

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Искусство, Т. II. М., 1964, с. 167.

² Цит. изд., с. 301.

³ И. Кант. Сочинения в шести томах, с. 204.

⁴ Ю. Милталер. Що е красота. Увод в естетиката, второ издание на книгоиздателство Акация, С., 1927, с. 19.

⁵ Л. Саккети. Эстетика въ общедоступномъ изложении. Т. I. СПб., 1905, с. 25.

ващо съответствие между обекта и нашата способност да се наслаждаваме¹ и пр. и пр. Тая линия може да бъде редуцирана в основному до това, че естетическото наслаждение е чисто субективно, немотивирано от външните условия, съзерцателно състояние. Очевидно несъстоятелни са обаче ония възражения към идеалистическата естетика, които засягат нейния тезис, че естетическото наслаждение е възможно единствено в процеса на възприятието на изкуството, в сферата на духовното и пр.,² тъй като марксистката естетика, ако и да акцентува на активното отношение на наслаждението към духовните ценности, не може нито да постави „на една дъска“ физическото с естетическото наслаждение, нито да дава примат на наслаждението от утилитарната дейност, чиято крайна задача не е създаването на произведения на изкуството, а само естетически добре, с вкус оформен предмет, в който естетическото начало не изземва задълженията на функционалната стойност.³

Към подстъпите на наслаждението е тръгвано и от други страни. Хогарт например потърси обяснението на естетическото наслаждение (удоволствие), изхождайки от един, бихме го нарекли, „непредубеден волунтаризъм“. В глава пета на „Анализ на красотата“⁴, озаглавена „За сложността“, материалистически промислено той обръща внимание на потенциалната живост, на бликащия активитет на „живия ум“, в резултат на който човек осмисля живота си в търсенето на едно или друго решение, на една или друга истина. Според Хогарт независимо от крайния резултат самото търсене е вече достатъчно основание за наслаждението, а всяка изпречила се пред ума и познавателните човешки способности трудност „дава своего рода тласък на ума, повишава удоволствието“. Сродна концепция защитава и Жерард.⁵ За него удоволствието е резултат както от сблъсъка на възприятието (на вкуса!) с дадена новост, тъй също и на трудностите, които то трябва да преодолее, за да схване възприеманото. Нещо повече — увеличават ли се трудностите около разбирането на предмета, неизбежно нараства и удоволствието, с което приключва всяко възприятие и наслаждението се дава като своего рода възнаграждение на душата за трудностите, през които тя е преминала.

Друга една линия, също тъй чужда на субективистичната изолираност на естетическото наслаждение, на неговата незадължена с нищо на действителността природа и пр., е тая, която вижда главния мотив за естетическото наслаждение в условността, в желанието на съзнанието, посредством избора, направен от вкуса, да бъде подведено, измамано, приятно заблудено и пр. Указания за родословието на тая концепция намираме още при Платон, за когото подражанието (мимезисът) е средство за създаване на илюзорност, на втора действителност, сянка на сенките и пр. Той уподобява художествените прийоми и специфика на възпроизвеждането на света с възшебството и фокусничеството и смята, че „децата и найвните хора се наслаждават, когато ги измамват със сходство с реалността. . .“ На това обръща внимание и съветският автор Г. Х. Шингаров⁶, разграничавайки емоциите, влизащи в състава на естетическото наслаждение (преживяване), от тия, които съществуват в „натурален вид“. „Чувството за страх — пише авторът, което ние изпитваме в естетическото преживяване на

¹ Естетика и современность, редактор-составитель И. Б. Астахов. Изд. Просвещение, М., 1965. с. 182.

² Вопросы теории эстетического воспитания, под редакцией Г. З. Апресяна. Изд. Московского университета, М., 1970. с. 8.

³ В същност незащитимостта на тоя тезис е забелязана и критикувана още в рамките на същия сборник — вж. цит. изд., с. 31.

⁴ В. Хогарт. Анализ красоты. Искусство, Л.—М., 1958. с. 152.

⁵ Al. Gerard. Versuch über den Geschmack, Breslau und Leipzig. 1766. S. 8, 12.

⁶ Г. Х. Шингаров. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. Наука, М., 1971. с. 172—173.

тая емоция, не е тая емоция, която изпитваме при обстоятелства, които ни заплашват. Мъката и радостта, щастието и нещастieto, надеждата и разочарованието, любовта и ненавистта в естетическите преживявания съществено се различават от подобните емоции в живота.“ Проф. Исак Паси¹ защитава идеята, че изкуството винаги напомня нещо на възприемателя, което „предварително му е познато“, близко до неговия личен опит и пр., показвайки му тази познатост като нещо „непознато, различно, друго“. „От подобieto в изкуството — четем там² — към възприемателя тръгват само две формално независими внушения.“ Това са чувството, че възприемането е вярно, и противоположното нему чувство, че възприемането е правдоподобно, но плод на въображението. В резултат от съвместяването на тия две самовнушения се поражда естетическото наслаждение от дадения естетически феномен. Парадоксалността при възприемането на изкуството, почиваща на неговата условност, прави възможно според съветския автор М. С. Каган³ едновременно да страдаме от гледката на екзекуцията и естетически да се наслаждаваме от нея. Без съмнение условността може и вероятно поражда главните „мотиви“ на наслаждението, на естетическото наслаждение, сведено до условността, не държи сметка за ценността, която дава подтик на въображението да съпоставя това, което чувства, и това, което е, и по такъв начин наслаждението се превръща не в конкретно естетическо наслаждение, а в наслаждение изобщо. Още повече и други условности могат да се възползват от „случая“ и подхранят наслаждението с любимата му „храна“, т. е. с условност: да вземе например зле изпълнявания дипломатически, домашен и пр. протокол, можещ да предизвика некомичен смях (а оттук — и естетическо наслаждение!), без да има нещо общо с изкуството. Или условностите, характеризиращи някои части от облеклото (без да имат каквато и да било функционална стойност!), те могат да събуждат наслада в душата на притежателя, нямайки нищо общо с каквато и да било естетическа ценност. Същите тия условности след няколко години се обезсмислят „естетически“ и тогава предизвикват вече присмех, недоумение, фрапират и пр., което е удовлетворение с обратен знак. Т. е. самата условност си има координати във времето и свеждането на наслаждението до нея изисква освен обвързването с някоя естетическа ценност („пространствено“ ангажиране!) още и „временно обвързване, защото условността, предизвикана на принципа на подобieto (колизията между „възприеманото е вярно“ и „възприеманото е илюзорно“), не е подчинена на една и съща мяра в часа на създаването на дадената ценност и примерно няколко века по-късно, когато тя може или да бъде принижена, или засилена — съобразно вкуса на обществото, съобразно развитието на точните науки (романите на Жюл Верн първоначално са били възприемани като условност, докато в днешно време повечето от маркираните там идеи са вече постигнати и условността е изчезнала, тъй като се оказа, че фантастичната идея е реално достижима!), съобразно мирогледа, умонастройката на личността и пр.

Що се отнася до тезата на Г. Х. Шингаров, сама по себе си правилна, тя може би също се нуждае от уточняване: вярно е, че например мъката, която се изпитва в живота, съществено се различава от „естетическата мъка“, надеждата в живота от „естетическата надежда“ и пр. Но авторът не уточнява тук в какво се крие разликата и премълчаваното обяснение автоматически се превръща в заявление за наслаждение. Смяхът, предизвикан от химикали, от гъделичкане, от студ, страх и пр., се отличава качествено от комическия, т. е. от естетическия смях. Но разликата тук не е нито малка, нито случайна, за да бъде оставена, но тя се

¹ Исак Паси. Естетически студии. Наука и изкуство, С., 1970. с. 213.

² За И. Паси подобieto е „съществен принцип на художествения образ“.

³ М. С. Каган. Лекции по марксистко-ленинска естетика. Ч. II. Наука и изкуство, С., 1966. с. 298.

подразбира. Крайният резултат и при единия, и при другия вид смях — определената маска на лицето, ангажирането на определени лицеви мускули, които раздвижват устата, очите и пр. при „регистрирането“ на смяха — е като че ли един и същ. Разликата обаче е в съпреживяването, в удоволствието от смяха и затова първият смях не може да донесе естетическо удоволствие (напротив, той може да бъде мъчителен, досаден, нежелан и т. н.), защото не контактува с естетическа ценност. Затова първият е наречен физически смях и разликата между него и комическия смях е не по-малка от разликата между наслаждението, предизвикано от ядене, любов и пр., и наслаждението от възприятието на определена музика, при четенето на дадено литературно произведение, гледането на даден филм и пр. Мъката, радостта, щастието, нещастieto и пр. в техния „житейски контекст“ задължително се свързват със състоянията на организма, с грижите за продължение на рода, с инстинкта за запазване на неговата цялост и пр., докато „естетическата мъка“ не изисква от възприемателя „житейски“ неудачи, „естетическото“ щастие не изисква от субекта добри изгледи за личната кариера, наличие на ценни вещи и пр. Взаимната необвързаност обаче съвсем не е безусловна — нещастният в любовта може да изпитва аналог на щастието, което изпитват героите на екрана, но за житейски прекалено щастливия е трудно да съпреживява мъките на естетическия персонаж; разочарованието в живота може да не се явява пречка за радостта от произведенията на изкуството, но нещастията в живота не могат тъй лесно да бъдат „забравени“ в процеса на възприятието и възприемателят да заживее с мисълта за чудното, илюзорното, условното щастие. Очевидно нужно е някакво равновесие, някаква „екзистен-хармония“, някаква съпричастност между състоянието, в което се намира организъмът, и онова, което неговият вкус му предлага за компенсация или за успокоение.¹ Очевидно не е достатъчно подобно на бащата на Буратино да нарисуваш на стената пишна горяща камина, за да ти стане топло през дългите, студени зими. Изкуството „топли“ чрез достояното наслаждение, но не физически, а духовно. Преживяната естетическа любов на героите от сцената не потушава необходимостта от „директно“, користо изживяване на любовни чувства и любовно поведение; успешно понесената чужда мъка в прочетения роман не е гаранция за лесното понасяне на собствената житейска мъка; чуждото разочарование, „видяно в изкуството, може да смекчи, но не може да застрахова срещу тежки разочарования в живота. Вкусът търси сродните или контрастните състояния не за да открие рецепта за разрешаване на собствените си аналогични житейски проблеми, а за да достави естетическо наслаждение, което по косвен път може (и прави!) живота му по-търпим, по-сносен, по-щастлив. Търсенето на пряк „съвет“ в изкуството, на пряко подсещане откъде да се хване нишката на Ариадна в живота, е сигурен симптом за утилитарно-потребителско отношение към произведенията на изкуството: тогава романът заприличва на рецептурник за нещастна любов и несполуки в кариерата, театърът се превръща във визуален инструктаж за поведение пред съпругата, началника, в „бо монда“ и пр., натюрмортът — в рекламен проспект за плодове, зеленчуци, дивеч и т. н., пейзажът — в елементарно кръпки на даден туристически маршрут...

Ние наистина страдаме и се наслаждаваме от възприеманата в изкуството екзекуция, както твърди М. С. Каган, но това е страдание „ерзац“, то е „естетическо страдание“. Що се отнася до наслаждението, то не е наслаждение изобщо, а наслаждение с оглед на изобразяването, или по-точно — с оглед на „физи-

¹ Неслучайно Маркс откри оня „прост факт“, скрит — по думите на Енгелс — под идеологическите наслойки и изразяващ се в това, че „хората първо трябва да ядат, да пият, да имат жилище и да се обличат, преди да бъдат в състояние да се занимават с политика, с наука, с изкуство, религия и т. н.“ — вж. К. Маркс и Фр. Енгелс, Избрани произведения в два тома, Т. II. БКП, С., 1956. с. 191.

ческите“ координати на изобразяването, тъй като на екзекуцията ние не реагираме със смях, което е също естетическа реакция и форма на естетическо съпреживяване и удоволствие. На нея ние не можем да откликнем нито с оптимизъм, нито с радост, щастливо настроение и пр., което показва, че наслаждението не е какъв да е, а „естетически“ аналог на действителните чувства, съпровождащи подобни действителни състояния на организма. По такъв начин „конгениалността“ във вкуса става възможна не толкова чрез съвпадението на естетическия идеал (личен или обществен!), колкото чрез сходството в отклика, чрез постигнатото наслаждение.

Правени са естествено и ред други опити за изразяване на същностното в наслаждението, като се изхожда от свойства и признаци на индивидуалната психология, вземащи някакво участие в механизма на естетическото възприятие. Джон Лок например препоръчваше възпитанието на вкусове, имащи стабилитета на привичките, тъй като последните според него притежават „силно обаяние и придават такава притегателна сила на доволство и наслаждение на това, към което ние привикваме, че не можем да се въздържим от изпълнението на действията или в крайна сметка се отнасяме спокойно към неизпълнението на действията, които обикновено практиката ни препоръчва. .¹ Но тъй като за Лок удоволствието е признак и в определянето на етическите категории „добро“ и „зло“², то — по такъв начин — естетическото удоволствие незабелязано се отъждествява с моралното удоволствие, а моралното наслаждение се естетизира също тъй неоправдано и произволно.³

Изкуството има най-близко, пряко отношение към моралното възпитание на хората (това е една от неговите атрибутивни функции!), но освен възпитателна мисия то има да решава и „чисто“ хедонистични задачи. Субординация между иманентно подчинените функции на изкуството едва ли е възможна и необходима, но като се има пред вид, че моралното възпитание е обект и на други средства за въздействие на личността (в това число и на науката!), а ролята на прийом за доставяне на естетическо наслаждение е предоставена единствено на изкуството, подобно обвързване допринася много за изясняване комуникативните връзки на изкуството с моралните принципи и норми, но малко или нищо не привнася към изясняване същността на естетическото наслаждение само по себе си.

Какво е в крайна сметка наслаждението, сведено до „един принцип“, до една закономерност, до един „общовалиден“ синтез?

За да се отговори задоволително на тоя въпрос, е необходимо да се разгледа освен всичко друго, очертано дотук, още и връзката между физическото и естетическото наслаждение, от една страна, и, от друга, връзката между духовните потребности и т. нар. понятие за полза от възприеманите материални и духовни

¹ Цит. по А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. Искусство, М., 1965. с. 266.

² „Добро“ за него е това, „което е способно да предизвиква у нас или да увеличи удоволствието, или да намали нашето страдание, или да достави, или да съхрани обладаването от нас някакво друго благо, или пък отсъствието на някакво зло“, а „злото“ е това, „което е способно да ни причини или увеличи някакво страдание, или да намали някакво удоволствие, или да ни достави някакво неудоволствие, или да ни лиши от някакво благо“ — вж. Д. Лок. Избранные философские произведения в двух томах. Т. I. Изд. социально-экономической литературы, М., 1960. с. 242.

³ Немският автор Г. Щайнбарт (цит. изд., с. 68) е на мнение, че моралното чувство (което се свежда за него до богатството на културата и „чувствителност на сърцето“ (прави сетивата по-възприемчиви към момента на удоволствие или неудоволствие от възприемания нравствен постулат, което според нас е твърде сериозно и вярно уточнение. Даже нещо повече — високата култура и отзивчивост на „сърцето“, в което се съдържат чисто морални добродетели, правят възприемателя по-рефлексивен и усетлив не само към сродните морални шрихи в портретите на изобразяваните лица, но и към прекрасното изобщо — както това, което се съдържа като личностна характеристика, тъй също и към прекрасното на привидно неутралните художествени детайли, имащи отношение към естетически значимата природа.

ценности, между природното съвършенство на „теоретическите“ сетива и степента на естетическо наслаждение. Основата на физическото наслаждение е удовлетворяването на физическите инстинкти, главен сред които е инстинктът за самосъхранение, манифестиращ се чрез половия и физическия глад. Естетическото наслаждение е също своего рода резултат от удовлетворяването на вкуса (тоя преобразен, одухотворен инстинкт за самосъхранение!), но вече резултат от друг вид, предрешен, загубил първоначалния си смисъл. Най-убедителното и най-простото доказателство за това е чувството на неудовлетвореност, на неприязън, на афектиране от всичко онова, което застрашава сигурността на нашия организъм (високи тонове, силен шум, неприятна светлина, „остри“ цветове и пр.) и, от друга, афинитетът към ония външни дразнения, които хармонизират с нуждите на нашето възприятие, не противоречат на нашата сигурност, на нашето физическо и „духовно“ здраве. Неслучайно Маркс видя в чувството за цвят „най-популярната форма на естетическото чувство въобще“: човек харесва или не харесва даден цвят не защото може да посочи някакъв мотив, някакъв аргументи на това харесване, а защото те му харесват сами по себе си, т. е. допадат на неговото естетическо чувство, което се ориентира спонтанно, изхождайки от неизвестни на разума и на вкуса основания. Но в това „сляпо“ ориентиране — нямаме поводи да се съмняваме — фигурират както естетически, тъй и чисто физически доводи. С други думи, тъкмо в чувството за цвят (бихме добавили — и в чувството за музикален ритъм, за музикална хармония, където тонът с цялата си „елиптична“ недовършеност и „случайност“ също се изявява като проста, популярна форма на естетическо чувство!) се срещат две начала: определящото „корена“ на естетическото наслаждение и неговата филогенетична, материална основа. Твърде интересни и поучителни са изследванията на проф. К. Валентайн, известен специалист по експериментална психология и педагогика в Белфасткия университет в началото на века, върху човешкото възприятие на цветовете, и опитът, който прави авторът, за да обясни на пръв поглед странната и „с нищо необяснима“ любов или омраза на индивида към определени цветове.¹ Изразявайки уместно несъгласие с доводите на ония автори, които възлагат пределно високи надежди на асоциативността на човешките чувства и стигат до допускането, че червеният и жълтият цвят са „топли“, защото асоциират миналия сетивен опит за светлината на слънцето и топлината на огъня,² че зеленият цвят се харесва на деловия градски жител, защото той го асоциира с познатия му селски ландшафт и пр.,³ проф. Валентайн — на базата на голямо количество експерименти — стига до извода, че асоциациите са важен, но не и изчерпващ момент в обяснението на човешкото естетическо чувство към цветовете. Има основание да се мисли — пише професорът, — че „цветовете произвеждат върху нас действие на непосредствено възбуждане или угнетяване, което има по-дълбок източник от чистите асоциации“ (цит. изд. и стр.). Оказва се, че чувството за цвят — „най-популярната форма на естетическо чувство въобще“ — търпи твърде широк възрастов толеранс: червеният цвят е най-любимият, но не за всички, а за децата на възраст от 4 до 9 години.⁴ После идват по реда на предпочитанията — синият цвят, гълъбовият и пр. Според изследванията на У. Уинч,

¹ На това, че някои цветове и акорди са „приятни сами по себе си“, обръща внимание и френският психолог Т. Рибо (вж. Т. Рибо. Психология чувствъ. СПб., 1898, перевод с французского М. Гольдсмитъ. с. 62.

² Според Шнайдер (вж. А. Фуйе. Удоволствие и страдание. С., 1926. с. 44—45) видът на слънчевия залез възбужда у нас впечатление на мир и спокойствие поради това, че „безброй редове на прадедите ни са асоциирали вида на слънчевия залез със свършването на работния ден и с чувството за преустановяване и удовлетвореност“.

³ К. Валентайн. Психология красоти, результаты экспериментальных исследований, пер. с англ. Изд. Пучина, Л., 1926. с. 10—11.

⁴ Цит. изд., с. 15.

правил опит с 2000 ученици в Лондон, класификацията, касаеща се за възрастта между 7 и 15 години, е по-различна: червен, жълт, син, гълъбов, зелен и пр.

Да вземем например розата. Тя ни доставя естетическо наслаждение със своята форма, със своите багри, със своята неповторима „конструкция“, но и... със своя мирис. Защо? Защото, известни са различни видове растения, които, въпреки че имат красива форма, хармонично разположени листа и тичинки, въпреки своята неповторимост и съдържателност не са смятани и възприемани като красиви по причина единствено на това, че мирисът на техните цветове (стъбла, листа и пр.) е неприятен, силен, дразнеш и т. н. Излиза, че наред с теоретическото сетиво околото, в случая с розата, взема участие и нетеоретическото сетиво — обонянието.¹ Неговото участие продължава и в крайната цел на възприятието — в насадата. Наред със сътрудничеството между двете теоретически сетива — слуха и зрението — особено при контактуването с новите, „синтетични“ изкуства, се разширява и ролята на нетеоретическите сетива и главно на обонянието. Тая помощ наистина може да е незначителна, но то вече не е основание тя да бъде сведена до нула.

Критикувайки разпалено доведена до крайност безкористност на естетическото съждение при Кант, Хердер² настояваше на това, че думата вкус трябва да ни води от „умуването до наслаждението“, „от мозъка до езика“, вкусът трябва да бъде средство, а не цел, „господар, а не слуга“. Посочвайки връзката на физическия с естетическия вкус, Хердер схвана същността на последния като вариант на инстинкта за самосъхранение, като механизъм („пазач“) на „нашето здраве“.

Утопийците на Т. Мор — тия странни, парадоксални и „неземни“ същества — признаваха няколко вида „истинско удоволствие“, групирани в две недотам диференцирани сфери: духовни и телесни удоволствия. На свой ред телесните удоволствия се разпадат на още две групи. Първата — чувства „с явна приятност“³, които се предизвикват от възстановяването на това, „което е изразходвала вложената вътре в нас топлина“ (възстановяването става чрез ядене и пиене!). Втората — изхвърляне от организма на онова, „което се съдържа в избылие в тялото“ (тук съжителствуват целомъдрено съвокуплението, ходенето „по нужда“, почесването и пр.). Мор обаче счита тия телесни удоволствия за недостатъчни, затова допуска и едно следствие, когато утопийците изпитват приятно чувство и удовлетворение, без да има нито „попълване“, нито „освобождение“ в гореуказания смисъл. И смята, че от такъв характер е насадата, доставяна ни от... музиката. Като оставим настрана сериозните основания, от които Мор изхожда, за да нарисува чудатите удоволствия на това партикулярно общество, не можем да не забележим и друго, че дори в едно идеално, утопическо общество, където би трябвало да бъде изгонена „прозата“ на утилитарното, на „евтино“ грубото, животинското наслаждение (тъй като това общество не е задължено да понася тежобите на „истинското“ общество!) разграничителната линия между физическото и духовното наслаждение се прокарва твърде трудно, макар да има на своя страна с нищо неограничения полет на въображението. Апаратът на тия наслаждения съпада частично не само във външните сетива, той се дублира още по-силно в крайната „точка“ на отзвучаване на външните дразнения — естетическото наслаждение.

¹ Френският автор М. Дерибере (М. Дерибере. Цвят в деятельности человека. Изд. литературы по строительству, М., 1964. с. 4) защитава тезата, че цветът се възприема от човека разностранно: освен със зрението още и с участието на „всички чувства, включително и слуха, осезанието“, обонянието, вкуса“. „Бонбонът с ярко лимонен цвят, но с вкус на малина може да предизвика недоумение — пише той, — черната роза е неприятна, вкусната храна, осветена с причудлива цветна светлина, може да предизвика пълно отвращение.“

² Herders Sämtliche Werke. 21. Bd. Berlin, 1881. S. 34.

³ Т. Мор, Утопия. БКП. С., 1970. с. 162—163.

Повтаряйки Кант, Кристиан Снел¹ подразделил „цялата наслада, на която е способен човек“, на непосредствена (пряка) и косвена, сам чувствайки двойствената природа на наслаждението, неговия стремеж да се задоволява на различни равнища, създавайки впечатление за еднородност: първото — основаващо се на непосредственото, което взема предмета за интервенция върху сетивата, и второто — на косвената (разбирай естетическа!) наслада: това, при което обектът се харесва само чрез „прибавящата се представа за някоя цел, за която той е средство и цел“.

Създавайки своята прочута скала на удоволствията,² лорд Кеймс сложи най-долу грубите, физическите усещания, а най-горе тия, които произхождат от интелекта. Очевидната „изтънченост“ на последните не може да се превърне в достатъчно основание за премълчаване на „неблагородния“ им физически произход. Тая връзка едва ли може да бъде узаконена чрез контаминацията на естетическото като „сетивно приятно на висшите сетива“ (както става това примерно при Вундт³) или чрез включването на предметната представа като репрезентатор на сетивно доброто пред висшия съд на естетическото, като указание за преценка на равнището на вкуса (както това става при Фехнер⁴, но нейното присъствие е без съмнение конститутивно не само генетически, но и компактно функционално, т. е. ако за „гласа“ на физическото естетическата сфера е заключена с ключ „със седем печата“, за неговото повдигнато в степен ехо проникването в тая естетическа светая светих е не само възможно, но и в известен смисъл напълно закономерно, защото приемствеността може да бъде „дематериализирана“, но никога — заличена напълно. В противен случай материалният механизъм на наслаждението надали би намерил за себе си поне „едно“ основание за активизиране и изразходване на силите, ако до неговата повърхност не достигат сигналите на рудиментната корист. Указание за това е, от една страна, и неестетическото потребление на прекрасното, тъй и, от друга, продукцията на духа, която е предназначена за задоволяване на физическото наслаждение (или най-малко главно на него!).

Т. Рибо раздели в три взаимопреливащи момента връзката на безкористното на естетическото чувство и утилитарните способности на чувствуването: първоначално естетическото удоволствие е тясно обвързано с понятието (представата) за полза и само благодарение на тоя съюз възниква състоянието на приятност. В следващия момент тая връзка почва да се разколебава, да отслабва, което се конкретизира в това, че естетическото чувство вече не е подчинено директно на аргументите на самосъхранението, докато в третия момент разривът между утилитарното и естетическото става толкова голям, щото довежда до пораждаването на изкуство за изкуството (авторът изрично предупреждава, че не се наема със защитата на тоя принцип, но че той може да бъде констатиран и в теорията, и в практиката!).

Посоката на еволюцията на естетическото чувство в случая е напълно обяснима, тъй като съзнанието съхранява индивидуално и в историческия опит първоначално получаваните удоволствия и неудоволствия от утилитарното контактуване с предметите от действителността: наслаждението е състояние, което в своя утилитарен вариант не е противоречало на здравето, целостта и пр. на организма, затова субективната и „колективната“ памет запазват чувството на доверие към него; обратно, чувството на страдание, на неудоволствие и т. н., получавано при съприкосновението с вещи и явления, чиято потребителска стойност се е

¹ Christian Wilhelm Snell. Lehrbuch der Kritik des Geschmacks mit beständiger Rücksicht auf die Kantische Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Leipzig, 1795. S. 11.

² Вж. К. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, с. 261.

³ Wilhelm Wundt. System der Philosophie. Leipzig, Verl. Wihl. Engelmann, 1889. S. 657.

⁴ Gustav Theodor Fehner. Vorlesung der Ästhetik. I. Teil. Leipzig, 1876. S. 7—8, 231.

оказвала вредна, лоша, предизвикваща заплаха за здравето (частично или общо!) на организма, не може впоследствие да съблимира и се възвиси в нещо естетически значимо, годно да предизвика естетическо наслаждение. Разбира се, да се свежда естетическото наслаждение до своето рода реставрация на „забравен“ утилитарен опит е абсолютно погрешно, тъй като тоя опит може да не бъде (и обикновено не е!) на самата оценяваща личност и неговото усвояване като опит на предшествениците става по чисто интелектуален, емоционално-спекулативен или разумно-емоционален начин, но никога не и като пряка сетивна информация.

Връзката на естетическото наслаждение, опосредствувано от естетическия вкус, с неговата физическа основа се потвърждава и в друг един пункт, а именно в аналогичното следствие от надпределното възприятие, получавано при неспазването мярката на потребностите на организма. Чувството за неудоволствие, което съпровожда извънмерното и не по изискванията на конкретните нужди на организма презадоволяване, по нещо напомня на чувството за неудоволствие, което съпровожда презадоволяването на духовните потребности, дори и когато „духовната храна е безупречна“ и афинитетът на организма към която при „нормални“ условия е оправдано висок. В глава II („За разнообразието“) на книгата си „Анализ на красотата“¹ Хогарт отбелязва, че „слухът се раздразва от непрекъснатото повторение на една и съща нота“. Чернишевски² обръща внимание на това, че човек не може да гледа една и съща картина, макар и от Рифаел, цял месец, защото естетическото чувство се пресища. У. Уитман³ в статията си за Емерсон намираше работите му „прекалено хубави, прекалено съгъстени“, защитавайки непривичните си възражения с една метафора като тая, че „най-хубавото масло и най-хубавата захар са отлични продукти, но не може цял живот да не ядеш нищо друго“. Когато проф. Мартин⁴ накарал трима изпитвани да разглеждат 7 картички в продължение на 45 минути всяка, оказало се, че удоволствието, получавано от непрекъснатото разглеждане, стига до известен свой таван и после устремно почва да спада. Е. Каро⁵, анализирайки корените на песимизма, така както той е обоснован социално-психологически в работите на Леопарди, Хартман и Шопенхауер, при които философското познание се редуцира до наслаждение от „незабавното и пряко удовлетворение на волята“, стигна до убеждението, че втората константа на това световъздействие се ограничава в необходимостта от съзмерване дори и на наслаждението и че „прекалено дълго продължаващото наслаждение се превръща в непоносимо мъчение“. Т. Рибо, споделящ тезата за това, че пресищането може да излезе и излиза не само извън „рамките“ на отделния индивид, но извън рамките на дадено общество, класа и пр., смята, че не без основание се говори дори за „преситени цивилизации“⁶, състояние, при което отвращението от изтънчеността довежда до отдалечаване на човека от естествената му социална среда, при което той почва да си създава нов естетически идеал. Съмърсет Моъм споделил в тая връзка в автобиографичната си книга „Равносметката“⁷, че и най-красивите неща в края на краищата омръзват, а В. Шкловски „облече“ в сетивна осезателност тая парадоксалност на естетическото възприятие: „Не може — казва той — през цялото време да се четат едни и същи писатели, както не може да се

¹ В. Хогарт. Анализ красоты, с. 144.

² Н. Г. Чернишевски. Эстетические отношения на изкуството към действителността. Варна, 1900, превод на Георги Бакалов, с. 76.

³ Уитмен. Избранные произведения, переводы с английского. Художественная литература, М., 1970.

⁴ Цит. по К. Валентайн. Психология красоты, с. 99.

⁵ Е. Каро. Пессимизм в XX веке. Типография Л. Ф. Снегирева, М., 1883. с. 145.

⁶ Т. Рибо. Психология чувств. СПб., 1898, пер. с франц., с. 373.

⁷ С. Моъм. Равносметката. Варна, 1969. с. 251.

сее пшеница върху пшеница или памук върху памук. Човешката душа, както и земята, се нуждае от разнообразие, но тя се радва на връщането към старото, когато то е обновено“ (разр. м., Г. М.).

Довършвайки биографията на „роднинството“ между физическия и естетическия вкус с оглед на еднопосочната цел — на насладжението, би трябвало съвсем накратко да обърнем внимание и на такъв един въпрос — резултатността и качеството на естетическото преживяване в зависимост от особеностите, квалифицираността, състоянието и пр. физически качества на сетивата. В книгата си „Животът на Росини“¹ Стендал пресъздава два образа на любители на музиката. Единият притежава безукорен абсолютен слух. „Ако тоя човек слуша латерна, която съгласно обичая свири фалшиво, той назовава такт след такт нотите, издавани от фаталния инструмент.“ В същото време тоя човек със свършен слух е напълно безразличен към музиката. Според писателя музиката му доставя удоволствие да изявява таланта си в разпознаването на звуците. В антипод на тоя герой стои граф Ч., човек, който не може да разпознава звуците, не може да изпее четири ноти, без да се получи ужасна какафония, но въпреки това той обича музиката с една „изключителна и за Италия“ обич, тя е смисълът на неговия живот, средоточието на неговото щастие. Определяйки оценъчния момент във вкуса, субективните решения, „засягащи вкуса или външната красота“ и пр., Юм² свързва изпитваните при тия контакти чувства на удоволствие (удовлетворение) или на отвращение както с качества на обекта, така също и с „предразположението на нашите органи“. Очертавайки различията във вкуса в зависимост от много вътрешни и външни мотиви (следванетс на образците, които доставят радост, робуването на навичките и пр.), на първо място той детерминира вкуса на хората „според състоянието на техните органи“. Особено проникновено и солидно тая взаимозависимост бе изяснена в трудовете на класиците на марксизма. Маркс например изясни ролята на изкуството в „пробуждането“ на естетическото чувство у човека. „За немюзикалното ухо — пише той³ — най-прекрасната музика е лишена от смисъл, за него тя не се явява предмет, защото моят предмет може да бъде само утвърждение на една от моите същностни сили, т. е. тя може да съществува за мен само така, както съществува за себе си моята същностна сила в качеството си на субективна способност. . .“ Оттук и различието в чувствата на обществения човек от тия на необществения, необходимото следствие, че тъкмо в обществено-трудова практика на човечеството чувствата са се превърнали в теоретически сетива, което позволява на човешкото ухо и на човешкото око да чуват и виждат едни и същи обекти и явления в света по принципно различен начин. „Образуването на петте външни сетива — казва Маркс — това е работа на цялата досега протекла всемирна история.“

След като се опитахме да затворим кръга от специфичности, в чийто център лежи същността на естетическото наслаждение, схващано едновременно и като предпоставен момент, и като „законно“ следствие от работата на естетическия вкус, би трябвало да обобщим с няколко думи характера на връщането се в себе си „битие“ на това понятие и да го определим с оглед на нашите съгласия и несъгласия с досегашния обглед и досегашните анализи на многото тези, правещи опит да обяснят тая специфика. Наред с многото приемливи, но изразяващи част от цялото определения, изказани по повод на естетическото наслаждение, получавано при възприятието на произведенията на изкуството (тук повече няма да

¹ Цит. по Б. М. Теплов. Проблемы индивидуальных различий. Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1961. с. 52.

² Д. Юм. Соч. в двух томах. Т. II. Изд. социально-экономической литературы. Мысль, М., 1965. с. 336.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, в двух томах. Т. I, сост. Мих. Лифшиц, Искусство, М., 1967. с. 127.

става дума нито за ерзаците на това удоволствие, самоидентифициращи се с естетическото наслаждение, нито пък за генеалогическите връзки на последното с физическото наслаждение и „срещата“ между физическото и естетическото удоволствие, осъществявана по необходимост в „инструментарнума“ на сетивата!) в едно „колективно“ изразяване иманентността на естетическото наслаждение, трябва задължително да влязат два тезиса: първо, че естетическото наслаждение е наслаждение със „забравена“ корист и, второ, че то се усилява както от условността (в която се съотнася представяното с истинното, възприеманото „по убеждение“ с мислимото и т. н.), тъй и от усилието на възприемателните способности, които се самовъзнаграждават чрез радост и удовлетворение за проявена воля, находчивост, „интелигентност“, творчески подход и пр. към възприеманото.

В крайна сметка определението на естетическото наслаждение, след всичко казано дотук, би могло да добие приблизително следния вид: естетическото наслаждение е своеобразно преживяване на видимите и „невидимите“ достойнства на естетическата ценност, опосредствувано от оценката на вкуса и осъществяващо се в активното отношение на възприемателя към условността на изобразяваното, „ограничена“ от естетическия идеал на твореца или интерпретатора.

Еднотипно ли е наслаждението с оглед на неговата съподчиненост на вкуса, на култивирането на последния по отношение на естетическото чувство и т. н.? Би ли могло да се говори за „наслаждения“ в рамките на отделния индивид не по отношение на количествената модалност, а по отношение качеството на естетическото наслаждение? От какво зависи качеството на тия наслаждения и каква би могла да бъде тяхната оптимална продължителност?

За разлика от вкуса, който е монистично детерминиран, естетическото наслаждение е „плюралистично“ разнообразно и нефиксирано по мащаби и качество. Неговата продължителност е ограничена откъм количествен „таван“, макар че след всяко отпочиване от продължително възприятие да е възможно и желано ново контактуване, но по отношение на качеството, степента, силата на естетическото наслаждение то не търпи ограничения и зависи единствено от достойнствата на естетическата ценност. Монтескьо например беше на мнение, че покрай сетивните удоволствия индивидът може да изпитва и такива наслаждения, които са „присъщи на нашата душа и не зависят от чувствата“¹. Подобен субективистичен апломб може да разчита и явно разчита на „очевидността“ на нещата: Монтескьо изрежда случаи, в които насладата е абсолютно автономна от сетивата — радостите от задоволената любознателност, съзнанието за нашето вътрешно величие и съвършенство, чувствуването на живота, противопоставено на чувствуването на небитието и пр. „Първият поглед“ обаче често лъже, а очевидността се оказва далеч по-сложна от очакваното. Радостта от любознателността не е наследена, тя се придобива в индивидуалния живот на индивида и тъкмо затова е радост, защото спомня за миналия опит и има пietet към допълване на онова, което вече е усвоено (в случая натрупаните знания, умения и пр.). Съзнанието за нашето вътрешно величие или нищожество също не се формира абстрактно, солипсистично затворено, а тъкмо в отношението на субекта към останалите членове на човешкото обществото, на нацията, социалната група и т. н. Тоя тип удоволствия Монтескьо определи като естествени за разлика от придобитите удоволствия, които душата си създава сама на основата на естествените удоволствия. Оттук и двата типа вкус²: естествен и придобит, при което вкусът се схваща като „мерило на удоволствието“. Съзнавайки каприз-

¹ Ш. Монтескье. Избранные произведения. Госполитиздат, 1955. с. 738.

² Цит. изд., с. 738.

ността и многопосочната ориентация на естествения и придобития вкус, Монте-ско е принуден да обособи няколко типа удоволствия, при което за основа на делението се вземат „произволни“ признаци на прекрасното: разнообразието, порядъкът, контрастите, симетрията и пр. Но тъй като за Монтеско „източникът на прекрасното, доброто, приятното и т. н. се крие в самите нас“, издирването причините на наслаждението не се превръща — съгласно постулираното обещание — в указание за мотивите на прекрасното и удоволствието, а чисто и просто затваря кръга на субективистичното виждане, без да съзнава правейки концесии на някои „обективни характеристики“ на прекрасното.

На „придобити“ и „вродени“ подраздели удоволствията на душата и Т. Рибо¹, виждайки кардиналната особеност на първите в това, че могат да се трансформират в своята противоположност: неприятното първоначално състояние да премине в приятно. Примерно вкус или мирис, първоначално струващи ни се отвратителни, могат да станат впоследствие „във висша степен приятни“ (както е при употребата на спиртните напитки, тютюн, наркотици и пр.). Рибо приписва тия модификации не само на физическото, но и на естетическото наслаждение. — в момента можем да харесваме някоя литературна форма, която някога ни е възмущавала; същото важи за живописата, музиката и т. н. Според него удоволствието може да се превърне в „страдание“ („няма такава любима, макар и най-чудна мелодия, която бихме могли да понесем в продължение на два часа поред“), но това „страдание“ е само умора, отегчаване, а истинското страдание никогата не може да се трансформира в удоволствие. С други думи, подменят се едно друго не удоволствието и страданието, а условията, които благоприятствуват съществуването на тия състояния.

Проф. Л. Сакети раздели удоволствията по друг принцип — принципа за утилитарната или неутилитарната полезност. Ония наслаждения, които възникват от удовлетворяването на ума,² той определи като интелектуални; а удовлетворяването потребностите на телата с оглед на принадлежността в случая полза — като материални наслаждения. С което той повтори Кант на едно чисто популяризаторско равнище.³

Естетическото удоволствие е различнявано и с оглед на допускания негов вътрешен строеж. За проф. Е. Мейман⁴ естетическото удоволствие има три страни: естетическо съждение, естетически представи и естетическо чувство. Очевидно наслаждението тук се подразбира не като цел на естетическото възприятие, осъществяващо се изборно, с оглед на „духовните“ потребности от естетическия вкус, а като „перманентен“ процес: от неговия най-висш ранг — съждението, през нефиксирания обем на представата към вроденото естетическо чувство. Въпреки уговорките на автора, че подобно деление предпазва от едностранчивостта, която може да доведе или до естетически интелектуализъм (ако се вземат под внимание само естетическите съждения или представи!), или до „хедонистична“ естетика, естетика на удоволствието, ако се акцентува на чувствата в естетическото удоволствие, подобно деление се оказва неприемливо по причина на това, че избягвайки непълнотата на „тясното“ определение, стига до такава „толерантност“ в признаването паритета на съставките, при което се губи тяхната специфика, заличават се съществено важните граници между тях, принизя-

¹ Т. Рибо. Психология чувствъ, с. 63.

² Л. Сакети. Естетика въ общедоступном изложении. Т. I. СПб., 1905. с. 59.

³ Диференцирайки последното „звено“ на възприятието — наслаждението, с оглед на обекта на възприятието и степента на познаваемост, Кант отдели приятното, което се „харесва (на външните) чувства в усещането“ (вж. И. Кант. Соч. в шести томах. Т. V, с. 206) от доброто, което се харесва посредством разума „само чрез понятието“, удоволствието от възвишеното в природата (негативно удоволствие), от удоволствието от прекрасното (положително удоволствие) — вж. цит. изд., с. 278—279.

⁴ Э. Мейман. Эстетика. Ч. I. М., 1912. с. 66.

ват се (респективно — надценяват се!) техните възможности и значението на техните „вътрешновидови“ функции и цели. Естетическото чувство се наслаждава, давайки „сляпа“, спонтанна оценка, естетическата представа не може да претендира нито за свежестта на прякото естетическо възприятие, нито за непосредствеността на вкуса, тя се придобива на базата на наличния опит и затова е твърде по-различна от естетическото чувство. В същото време естетическото съждение не е „епицентърът“ на естетическото наслаждение, нито кондицио сине ква нон за него, тъй като подтикът за естетическото наслаждение са конкретните качества на естетически значимия обект, а то е само констатиране на това присъствие, негово „еталонизиране“ и определяне.

По наше мнение естетическите наслаждения могат да бъдат подразделяни по „генетически“ принцип — на „вродени“ и „придобити“ (Монтескьо, Т. Рибо и др.) с оглед обекта на възприятието и степента на неговата принципиална познаваемост (Кант); по отношение вътрешната структура на наслаждението (Е. Мейман) и пр., но „демаркационната“ линия при първите два типа деление е твърде лабилна (да не кажем невъзможна!), а при последния — тя е напълно предпоставена, априорна. Естетическите наслаждения трябва да бъдат разделяни не главно, а единствено съобразно техния обект, мотива, който ги поражда, защото наслаждението, от само себе си представляващо определено състояние на сетивата, отразява в същност признаците и качества на обекта, а не своето собствено състояние (няма наслаждение изобщо, а наслаждение от нещо!), не собствената си структура (за такава може да се говори единствено условно, и то само като съподчинена на основния „тон“, на главния „знак“ на наслаждението!), още по-малко то може да отразява естествена или придобита природа, тъй като двете страни на наслаждението „отговарят“ на естетическата ценност единогласно, неразделимо, комплексно. Затова бихме желали да предложим следното деление на естетическите наслаждения с оглед зрелостта на естетическия вкус (споменатите определения „забравят“ вкуса!), на неговата компетентност да възприема компактно естетическата ценност (била тя „природна“ или произведение на изкуството) на:

- а) естетически наслаждения от съдържанието на ценността;
- б) естетически наслаждения, отразяващи „главно“ формата;
- в) естетически наслаждения, оценяващи целостта на естетическите ценности.

Както вече имавме възможност да отбелязваме, целите на всички без изключение изкуства могат да бъдат редуцирани по две основни: доставяне на удоволствие, предоставяне на познание.¹ На тия две цели съответствуват две функции — хедонистичната и познавателната. При първия случай естетическото наслаждение се поражда главно от познавателната страна на произведението на изкуството и то е възможно само при контактуването с духовните ценности, поради което неговото формулиране може да бъде конкретизирано — естетическо наслаждение от художественото съдържание на изкуствата. При този тип наслаждение вкусът или отсъствува, или е крайно неразвит, примитивен, „атавистично“ заложен. Това наслаждение се предизвиква от одобрението, което вкусът произнася над феномени, чиято ценностност лежи извън сферата на естетическото, затова само по формални белези то се идентифицира с естетическото наслаждение, докато в същност то е „сублимирано“ физическо наслаждение, „грубо“ сетивно дори тогава, когато оперира с т. нар. „теоретически сетива“ — окото и ухото. Защото и в тия случаи утилитарността натежава, взема връх и удовлетвореността избухва след предварителния, непосредствен „оглед“ на вкуса, когато разумът даде оценка на утилитарната, аксеологическа валидност на въз-

¹ Вж. по въпроса и J. J. Winckelmann. Kleine Schriften und Briefe. Weimar, 1960. S. 61.

приетото. На тая основа „лежи“ наслаждението от масовата култура, от порно-изкуството, от изкуството, което не си прави труд (или казано по-точно — е в невъзможност!) естетически да оформи своите идеи и идеали, от изкуството, което в най-добрия случай представлява грижливо композирана инструкция, прагматично ръководство, оголена тезисност, груба тенденциозност. Тук тезисността индуцира удоволствие не защото има някаква естетическа стойност, а защото удовлетворява користните интереси на интелекта; декларативността не се възприема като недостатък, сивотата търси компенсации и оправдание в своята целенаправленост, в своята ангажираност и „добронамереност“. Това подобие на естетическото наслаждение може напълно правомерно и законно да бъде отнесено към наслаждението, което се изпитва от възприятието на даден научен факт, даден частнонаучен или философски тезис и пр.

Естетическото наслаждение от формата на ценността може и трябва да бъде разгледано в два аспекта: формализмът в изкуството и неформалистичното даване примат на формата при естетическото наслаждение. На първия аспект няма да се спираме, тъй като той е достатъчно „широк“ по обем и неизчерпаем по проявявания към него теоретически интерес не само от критично настроени автори-марксиста, чиято същност лесно се свежда до извода, че „формата е единствен източник на наслаждението“. (Неслучайно родителят на формулата „изкуство за изкуство“ смяташе за най-съвършено изкуство арабеската!) Кредо, което дава задължителен примат на формата за сметка на съдържанието и схваща творчеството като чисто субективен, абсолютно „стерилен“ откъм каквато и да било връзка с действителността процес. Тръгвайки от Кантовия трети момент в аналитиката на прекрасното, а именно съдението за вкуса по отношение на целите, които се вземат под внимание, където красотата е дефинирана като форма на целесъобразност на предмета, доколкото тя се възприема в нея „без представата за цел“, теоретичите на изкуството и естетиците стигнаха до социално-психологическото обосноваване на т. нар. принцип „изкуство за изкуството“, безсилна панацея срещу безчовечността на буржоазното общество и неефикасен бунт против рутината на буржоазния псевдоестетически вкус, а творците, които приеха тая програма, станаха начинатели на такива модерни (някои от тях отдавна вече забравени!) течения в литературата и изкуството като футуризма, експресионизма, дадаизма, ташизма, кинетичното изкуство и пр. и пр. В нашето деление на наслаждението обаче формата присъствува не като прерогатив на изкуството, а като негов „нормален“ компонент, не като негова крайна цел, а като негово необходимо средство.

Факт е, че не само хората, но и животните не са индиферентни към формата на предметите, които ги заобикалят и които попадат в „обектива“ на тяхното възприятие: капucinът Пабло на проф. Ренч¹ избира главно ония рисунки, в които формите на предмета са „изчистени“, правилни; враните и гаргите също са настроени „неприятно“ към неправилните форми, докато рибите, обратно, предпочитат неправилните форми, което американската биоложка и еколожка С. Керигер обяснява със свойствата на тяхната жизнена среда да деформира или изобщи да не позволява „завършеното“, статичното, уточненото очертание на окръжаващия свят. Ричард Л. Грегори² изследва рисунки, които предизвикват „изключително неприятни усещания“, макар да са понякога и съвсем прости, състоящи се от повтарящи се линии. . . В ново време ергономията защити убедително извода, че приспособяването оръдията на труда и средата към човека е изключително голям резерв за увеличаване производителността на труда на човека, без да се „посяга“ на неговото здраве, а, напротив, чрез намаляване на из-

¹ С. Керигер. Дикое наследство природы. Мысль, М., 1969. с. 192.

² Р. Л. Грегори, Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. Прогресс, М., 1970. с. 146.

питването от него напрежение на сетивата. Ергономическите изисквания се конкретизират в изисквания към определени оптимални форми и цветове, към тяхното най-подходящо съчетаване и пр., т. е. практически потвърждават тезиса, че формата, цветът и други елементи и признаци на околния свят не са психически естетически неутрални, а тъкмо обратното. Неслучайно Хогарт се опитваше да достигне най-красивата форма и в своите теоретически и творчески дирения стигна до прославената S-образна, змиевидна линия, която е за него линията на привлекателността и красотата, тъй като съдържа в себе си всички изисквания, които могат да бъдат предявени към прекрасното: наличие на разнообразие, на простота (ясност), сложност и пр., и защото тя е оптимално най-„съдържателна“ сред многообразието на вълнообразните линии на красотата. Валентайн¹ също отстояваше концепцията за самостоятелността на формата за това, че тя може да бъде „приятна или привлекателна независимо от цвета“ и пр. В такъв смисъл естетическото наслаждение от формата се разпространява не само над произведенията на човешкия дух, но и по отношение на природно „постигнатите“ красиви форми. Макар и по-широко по съдържание, т. е. носейки конкретността и богатството на спецификата на явлениято, този тип наслаждение е по-обобщено, по-същностно от наслаждението от съдържанието, тъй като то вече се опира на естетическото чувство, докато първото наслаждение „пренебрегва“ не само вкуса, но и естествено заложения усет за разпознаване на естетическите достойнства на вещите и явленията и зад спекулативното утилитарно размишление, зад отделното „дърво“ — не успява да види естетическата красота на „гората“. Естетическото наслаждение от формата е предпоставка, симптом за развитието на естетическия вкус, което пък на свой ред е симптом за възможен преход към действителното естетическо наслаждение. Без да бъде неусетливо, нечувствително към красотата на цялото, то спира на неговата повърхност и увлечено не толкова от своето безкористие, колкото ограничено от своя бързо утоляващ се естетически „глад“, се задоволява с възприятието на формата или на формалните белези, на начина, по който е оформено съдържанието, без да запазва нужната за случая трайност на интереса, за да стигне „оттатък“ формално-творческите прийоми на твореца. На пръв поглед това като че ли е „най-естетическото“ наслаждение, тъй като то се абстрахира неволно от съдържанието и по такъв начин прекъсва всяка възможност да се плати „дан“ на утилитарността. Но нещата изглеждат така само „на пръв поглед“, тъй като естетическата ценност е компактно явление — оформено съдържание и съдържателна форма,² ценността на съдържанието е определяща, а ценността на формата подчинена, следствена, произтичаща от удачното (или неудачно!) сътрудничество на формата при съдържанието. Тъкмо затова третият тип естетическо наслаждение — наслаждението от целостта на естетически завършената ценност, трябва да се приеме за най-съвършения, „образцовия“ тип естетическо наслаждение. Неговите компетенции се разпростират както върху произведенията на човешкия дух, тъй и над природните естетически значими предмети и феномени. Това наслаждение е присъщо на естетически развития вкус, то не пренебрегва доводите на естетическото чувство, но ги взема под внимание „интуитивно“, забравяйки утилитарния мотив и творческите усилия, съпровождащи създаването на естетическата ценност. Затова то е и пълно, тъй като удовлетворява както изискванията на чувствата, тъй и тия на разума. Докато в първия случай доминира пиететът към чисто познавателното (или кореспондиращото си „безропотно“ с нашите идеи и идеали!), във втория случай наслаждението се задоволява да черпи мотиви само от хедонистичната функция на изкуството. При третия тип наслаждение функциите на

¹ К. Валентайн. Психология красоты, с. 42.

² Или, както казваше В. И. Ленин: „Формата е съществена. Същността е оформена“ (вж. В. И. Ленин. Философски тетрадки. БКП, С., 1956. с. 119).

изкуството действуват компактно върху възприемателя, без да бъде ощетявано естетическото удовлетворение на консуматора, нему се дава „безвъзмездно“ и естетически неутрална информация. И, обратно, хедонистичността не противоречи на познавателния момент в изкуството, без което то не може да развие първата си функция, да я обвърже „на живот и смърт“ с такива неестетически вектори на естетическото наслаждение, каквито са удовлетворението от трудността, радостта от новостта, наслаждението от задоволяване на любознателността и пр., без които естетическото наслаждение би било действително, но не би било пълно, би било естетическо, но не би било трайно, тъй като ще му липсва опората на „незримо“ присъстващото физическо и чисто интелектуално наслаждение, нанасящи не съвсем последните шрихи в неговия сложен и диалектически противоречив портрет.

Тук, разбира се, ние не можем да не държим сметка за това, че при някои видове изкуства доминира формата, както е при балета, при музиката, в оперното пеене и пр., докато при други изкуства — формата и съдържанието са в динамично равновесие (литература, кино, театър и т. н.), а при трети — архитектурата, произведенията на дизайна и пр. — превес взема съдържанието. Затова и естетическото наслаждение от целостта съществува в конкретни, специфични варианти, определяни от непосредствеността на вкусовото съждение. Но тъй като вкусът оценява „en bloc“ и едва при участието сетне на разума, едва при налягането корективите върху оценката, естетическото наслаждение може да коригира „възторга“ си с оглед на разчленената на форма и на съдържание ценност и съответно да засили и отслабне, повлияно от отделен неин компонент. Но тая „пулсация“ не може да бъде прекалено широка по диапазон, тъй като знакът и степента на наслаждението са предопределени от първичния контакт на вкуса и от допустимите поправки на разума.

НЯКОЛКО АКТУАЛНИ ПРОБЛЕМА ОТ КОНГРЕСНИТЕ ЗАЛИ: „СМЪРТ НА ИЗКУСТВОТО?“, КРИЗА В ЕСТЕТИКАТА?

Валентин Ангелов

Темата на състояния се за първи път в социалистическа страна конгрес по естетика — „Естетика, изкуство и условията на човешко съществуване“¹ — говори за мястото, което теоретическата мисъл отглежда на художественото творчество в живота на обществото. В съпоставка с предишните конгреси — в Атина, Амстердам, Упсала — вниманието бе насочено към най-парливите въпроси от теоретико-естетически и изкуствоведчески характер. Не класическото гръко-римско изкуство и отношението му към съвременното, не формално-стиловите особености на творбата, не спекулативно третираната „същност на изкуството“ бяха от интерес, но реалните процеси, които се извършват днес, и причините, които са ги породили. Тоя своеобразен поврат в тематиката на конгреса е обясним до голяма степен със състава на делегатите (значителна част бе от социалистическите страни и тя наложи определен подход към проблемите); обяснението обаче би трябвало да се търси и другаде: авангардното изкуство² е обхванато от криза, която тревожно изправя западната естетическа мисъл пред алтернативата — или бягство от истината, ограничавайки се с чисто формални проблеми, или осъзнаване, че изкуството може да бъде спасено, ако бъде поставено в служба на прогресивните сили в Западна Европа и Америка. Затова социологическият подход към художествените явления се наложи във фокуса на някои от най-бурните дискусии. Йозеф Гантнер, президент на Интернационалния комитет на конгреса, отбелязва по този повод в интервюто си: „Днес вследствие на изменението на социалния климат и обществените отношения социологическите аспекти придобиха основно значение. Това е неопровержима истина все едно съгласни ли сме с нея или не.“

С най-голяма известност обаче се ползуваха две теми: I) „Естетика на жизнената среда“ и 2) „Смърт на изкуството?“. За първи път на този международен форум се поставя актуалният и насочен всецяло към реалния живот проблем за естетическото организиране на материалната среда, в която живеем. Що се касае до втората тема, интересът към нея е обясним както с чисто психологически, така и с идеологически причини. На един конгрес по естетика се заговори за края на изкуството — това не е ли равностойно на сензация! Но нека припомним и нещо друго; марксистите-теоретици отдавна изтъкваха, че изкуството на модернизма е в състояние на тежка и

¹ Конкретната делова работа върху 338-те доклада от почти всички страни на света (с изключение на Африка и някои страни от Азия) бе проведена в шест секции, чиито наименования бяха далени съобразно основните доклади, представени и дискутирани в тях, а именно: I — „Аспекти на художественото творчество“ (Художник — критика — публика); II — „Съвременното изкуство. Смърт на изкуството?“; III — „Актуални въпроси при историческото изследване на изкуствата и естетиката“; IV — „Нови методи. Нови критерии“; V — „Естетика на жизнената среда и всекидневното“ и VI — посветена на различни, невключени в другите секции проблеми.

² Под „авангардно изкуство“ имаме пред вид теченията след абстракционизма от началото на 60-те години насам; терминът „модернистично изкуство“ е много широк; в него включваме явления и от преди 50-те години.