

ПРОГРЕСЪТ В ИЗКУСТВОТО

Проблеми, критерии, фази

Валентин Ангелов

1. МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКАТА ЕСТЕТИКА ЗА КРИТЕРИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОГРЕС

Най-интензивната разработка на въпроса за художествения прогрес от страна на теоретичите-марксисти бе осъществена през 60-те и началото на 70-те години. Но тоя въпрос има много по-дълга история. Още през 30-те години естетическата мисъл в СССР се натъкна на него в процеса на изграждането на нова, социалистическа култура. Превъзможването на някои нихилистични и отрицателни оценки към голямото културно наследство наложи проблема за традицията и приемствеността, съответно за усвояването на положителния художествен опит на предишните поколения творци при отхвърляне на назадничавите или реакционни черти в светогледа и творчеството им.

И днес темата за прогреса в изкуството се ползува с голяма актуалност. Върху него продължават да работят редица представители на марксистко-ленинската естетика. Те разискват върху различни страни от тая тема с цел да осветлят сложността, многостранността и вътрешната мобилност на прогреса. Освен общите теоретически постановки някои автори прибегват към конкретен анализ на различни етапи от историята на литературата (Храпченко, Ванслов), по-рядко от историята на живописата и скулптурата. Това дава възможност да се обхванат най-сложни страни в художествения прогрес — неговите противоречия, които през 60-те години (за разлика от 30-те години) „се оказаха частично изпуснати“¹.

Възловият въпрос, пред който се изправя всеки автор, докоснал се до тази тема, гласи: „Кой е критерият за прогреса в изкуството?“ На него са давани и продължават да се дават различни отговори — изключителната усложненост на явлението подвежда да бъдат изтъкнати на първи план ту едни, ту други признаци. Според едни теоретици основен критерий е „обогатяването на изкуството с истински човешко съдържание“ (А. Гулига²), с хуманистичен патос (Н. Дмитриева³). Според други главен признак е художествената правда и степента, в която изкуството на различни исторически периоди я е постигало, респ. познавателният потенциал на художественото творчество. Прогресът в

¹ В. В. Ванслов. Прогресс в искусстве. М., 1973. с. 5.

² А. Гулига. Существует ли прогресс в искусстве. — Вопросы философии, 1964, кн. 6, с. 89.

³ Вж. Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965.

изкуството се разглежда като „непрестанно углъбяване на художественото познание“ (М. Каган¹); „същността на художествения прогрес е заключена в развитието и вглъбяването на реализма като познавателно („отражателно“) богатство на изкуството . . .“² Въпреки че гносологическият признак се изтъква като основен, много автори посочват и други, съпровождащи го — разгръщане на „техническите възможности на изкуството“ (М. Каган), създаването на нови духовни ценности (В. Ванслов) и др. Кр. Горанов например счита, че „социалната съдържателност и правдивост на творбата са водоразделът на художествения прогрес“³. Една трета група автори обръщат внимание на въздействието на изкуството върху обществената практика и жизнедеятелност (Ц. Игнев,⁴ А. Еремеев,⁵ отчасти В. Ванслов).

Не подлежи на спор, че всеки от посочваните признаци има някакво отношение към постъпателното развитие на изкуството, но сам по себе си той едва ли е достатъчен, за да бъде утвърден в универсален критерий. Ето защо прибягването към два или три е по-убедително, по-обещаващо. Някои теоретици (Н. Гончаренко и Н. Парсаданов) дойдоха до идеята за комплексния критерий, „необходим преди всичко за това, че всеки частен аспект на разглеждане на изкуството е недостатъчен, не обхваща разнообразието и сложността на прогреса в изкуството, както и на самото изкуство“⁶. Поне на пръв поглед един такъв критерий би обяснил най-пълно художествения прогрес в неговата динамика, многостранност и дори противоречивост. Налице е обаче значителна трудност: от кои признаци да бъде комплектуван той и в каква йерархия да бъдат подредени те помежду си, понеже самото изкуство е променлива, намираща се в движение система, чиито съставки нямат непроменима значимост, място и роля при различни култури и през различни епохи! Впрочем срещу комплексните критерии са отправяни сериозни възражения; те изпъквали „като съвкупност от нормативни изисквания към изкуството, в това число и на миналите епохи“⁷; „при всичките предимства откъм многостранност и всеобхватност те не позволяват да се отделят главните, водещите прояви на художествения прогрес, нивелират основно и производно, причина и следствие“⁸. Наистина Парсаданов и Гончаренко включват в тях твърде различни признаци, а последният дори не диференцира това разнообразие от признаци по значимост: „Прогресът на изкуството, неговото усъвършенстване обхваща най-разнообразни процеси на вътрешното му развитие — вглъбяване на идейното съдържание, обогатяване на стиловете и формите, възникване на нови видове и жанрове, ръст на майсторството, изработка на нови прийоми на творчество и т. н.“⁹ След такова изброяване идва многозначителното „и т. н.“! А ако някой от тия признаци не се развива напред, следва ли да се говори за прогрес? Или пък решаваща е средната аритметична цифра от всички приведени показатели? На тоя въпрос отговор не е даден, но може ли да му се отговори задоволително!

Независимо от някои спорни положения разработките на посочените вече автори притежават добри и силни страни, които ще послужат като основа за всяко следващо проучване в тая област от марксистско-ленинската естетика.

¹ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. III. Л., 1966. с. 134.

² В. В. Ванслов. Цит. кн., с. 44.

³ Кр. Горанов. Изкуството като процес. С., 1972. с. 533.

⁴ Вж. Проблеми на художественото творчество. С., 1968.

⁵ А. Ф. Еремеев. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. II и III. Свердловск, 1971.

⁶ Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства. Киев, 1968. с. 218.

⁷ М. Храпченко. О прогрессе в литературе и искусстве. — Вопросы литературы, 1970, кн. 6, с. 73.

⁸ А. Ф. Еремеев. Цит. кн., с. 282.

⁹ Н. В. Гончаренко. Цит. кн., с. 219.

Въпреки че неравномерността в развитието на изкуството се отчита, художественият прогрес се поставя съвсем правилно във връзка с прогреса в обществото; той „не трябва да се откъсва от обществения прогрес в цялост“¹. И това е логично, щом като изкуството по същината и функциите си е социална проява.

Върху избора на критерия влияят съществуващите различия относно съдържанието, вложено в понятието художествен прогрес, но при всички автори-марксисти последният се разбира като сложна форма на развитие с нееднаква мобилност на различните „пластове“ на изкуството. Би било незадоволително, ако той се разглежда само като „движение от низшето към висшето“ (Храпченко) или само като обогатяване на художествената сфера с нещо „ново“ (Гончаренко). Ванслов, Каган, Парсаданов и др. посочват, че всяка следваща степен от художествения прогрес е придобивка на нови качества състояния, но и евентуална „загуба“ на други. „Историята на изкуството е не само история на завоевания, но и история на загуби (утрат)“.² Отчитайки сложността на постъпателното развитие, А. Еремеев например писа: „Може да се говори не за прогрес на изкуството в цялост, а само за определена негова част“.³ Необходимата широта в разработката на проблема обаче предлага Ванслов, който отчита противоречията, връщанията и въобще „парадоксалността“ на прогреса. Оттук и неговите критични бележки спрямо някои естетици от 60-те години, които „предлагаха като „модел“ на прогреса вместо равната права линия — права линия с нащърбвания . . . с удебелявания и изтънявания. Понятието за регреса при това схващане се превръщаше в някаква уговорка . . . или придобиваше чисто негативен смисъл . . . При това прогресът не е права, но спирала . . . В много случаи прогресът може да се извърши във форма на реакция, обратното движение да отведе нагоре, а прякото възлизане да се окаже крачка назад. С такива парадокси е пълна историята на изкуството.“⁴

Марксистско-ленинската естетика търси такива фактори на художествения прогрес, които са пряко свързани с обществената роля и предназначение на художествените творби. Независимо от различията в представите и „моделите“ за прогреса предлаганите критерии разкриват съществени страни от изкуството — неговата „социална съдържателност“, „углъбяването на художественото познание“, характера на художественото обобщение, ролята му за „обществено необходима жизнедеятелност“ (Еремеев) и т. н.

Чисто формалните признаци се изключват или се допускат само като съпровождащи. Това е правилно и напълно в духа на марксистско-ленинската естетика. Изкуството е не лукс, не средство за лека забава или развлечение, а органична съставка от обществения организъм, следователно критериите за неговия прогрес никога не могат да бъдат отъждествени с отделни стилови, „технически“ и други особености.

2. ПОСТАНОВКИ КЪМ ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОГРЕС

Преди да пристъпим към целта — същината на художествения прогрес, — ще разгледаме няколко въпроса от общотеоретически интерес. Това ще бъде ядрото, около което ще се оформят съответни изводи и заключения.

Говорейки за прогреса в изкуството, би трябвало да не се изпуска из очи, че то самото е една динамична система, чиито „пластове“ са в постоянен

¹ Н. Я. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства. М., 1964, с. 62.

² М. Каган. Цит. кн., с. 139.

³ А. Ф. Еремеев. Цит. кн., с. 280.

⁴ В. В. Ванслов. Цит. кн., с. 129.

процес на разместване, а периферната и зона — в непрекъснатата дифузия с явления, намиращи се отвъд ръба на художественото. Изкуството се развива спрямо обществото неравномерно, но такава и е **р а в н о м е р н о с т** се наблюдава и вътре в него — при развитието на различните видове и жанрове. Възможно е в границите на една и съща епоха един вид изкуство да се намира в неоспорим възход и процъфтяване, докато друг — да крие в еклектизъм и творческа немощ. Нали приблизително такава е ситуацията през XIX в., когато литературата в лицето на критическия реализъм даде плеяда крупни художници, получили световна известност, докато архитектурата бе изпаднала в безкрило подражателство и безкръвно копиране на отминали стилови форми. Първата направи огромна крачка напред в обобщеното и угълбено познание на социалната действителност; втората беше в застой и упадък — архитектурът плахо прикриваше новите строителни конструкции от чугун, а по-късно и от железобетон в рухото на каменната архитектура на стилове като барок, класицизъм, дори готика и т. н. Очевидно е, че прогресът в изкуството не се поема равномерно от всички видове и жанрове, а само от най-пригодните да отговорят на нагледите обществени потребности.

От друга страна, нека припомним за вѐдущата роля на живописиста през ранния и високия Ренесанс, която се оказа изключително удобна да превъплъти хуманистичните идеали и представите за прекрасното на епохата. Леонардо да Винчи — с категоричност, която днес удивлява! — ѝ отдава приоритет спрямо скулптурата, музиката и поезията. Нали живописецът „спори и се съревновава с природата“!¹ Нали той е превърнал живописното изображение във фин инструмент, чрез който възпроизвежда сетивната красота на битието! Но още през късния Ренесанс, когато съмнението и неверието помътиха първоначалната чистота на естетическите идеали и внесоха миньорни акорди в светогледа на художниците (Сервантес, Т. Тасо, Шекспир), този приоритет беше оспорен от изкуството на словото.

Вътре в изкуството се извършват и други процеси, благодарение на които се разширява художествената сфера чрез усвояването на различни явления, които сами по себе си са несъпричастни към художествената специфика. Понастоящем например наблюдаваме как в белетристиката, театъра, киното, дори в живописиста навлезе **д о к у м е н т а л н о с т т а**, органично споена със своеобразието и структурата на съответните за вида изкуство художествени образи. Ото Дикс, считан от критиката на ГДР за критически реалист, използва и колажа, за да документира уродливия лик на следвоенна Германия (1918—1920 г.): изрезки от вестници с текстове на антисемитски и инфлационни клишѐ допълват социално-разобличителните изображения, придавайки им достоверността на исторически факт.

Добре известно е, че техниката сама по себе си е средство, а не атрибут за художественост. Днес обаче се натъкваме на особено явление в декоративното изкуство, включително и българското. Някои похвати на старото, патриархалното занаятчийство, например изчукването на бакърения лист, пирографирането и др. под., се естетизират. Художникът създава декоративното произведение, като нарочно изтъква ръкотворното, „технологичното“ начало. От **с р е д с т в о** „техниката“ се превръща в цел и съдържание на декоративната творба. Тъкмо такива произведения днес ефикасно противодействуват на анонимната, твърде техноидна модерна архитектура, излъчвайки около себе си „топлина“, пораждайки асоциации за нашето родно минало, облъчвайки ни с едно възторжено, приповдигнато отношение към творческия труд на старите майстори. Така те активно съдействуват за **х у м а н и з и р а**

¹ Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952, с. 67.

не то на околната материална среда, в която живеем. Какво е тогава това явление? — позитивно или негативно. Но аз вече подсказах вероятния отговор, щом като то излъчва човешка, националнообарена „атмосфера“ около себе си.

Нека се ограничи с тия примери! Те са достатъчни, за да укажат колко сложна е картината на художествения прогрес и колко лесно тя би могла да бъде опростена и дори вулгаризирана.

Както всяко друго обществено явление, и изкуството притежава историческа конкурентност и обусловеност. То е най-непосредствено свързано с духовната и материалната култура на дадено общество и е неделима съставка от нея. Културната ситуация, в която то се формира, дава облика и характера на художественото развитие; тя „провокира“ задачите, които генерацията творци трябва да разреши. В края на краищата тя благоприятствува за процъфтяването или упадък на различните художествени форми, за постъпателното развитие на едни видове и второстепенното внимание към други. Тя е, която е налагала художествени образци, канони или норми, в които е трябвало да се реализира изкуството на определена епоха, или пък е разтваряла широко вратите за смели творчески търсения.

Проблематиката за художествения прогрес едва ли може да бъде успешно анализирана в някаква изолираност от културните задачи на обществото, епохата. Иначе бихме ли могли да обясним ролята на направлението „родно изкуство“ у нас от първата половина на века! Защото това направление включва в образната си структура реминисценции от старата българска фреска и икона, както и декоративни стилизации, подсказани от фолклора; то обаче решително се отказва при някои художници от ренесансовите традиции. То жертвува завоеванията на Ренесанса (но нима това е осъдително!) заради създаването на образност, отговаряща на едно произтичащо и съвпадащо с българската душевност изкуство.

Културната ситуация дава сигурен компас, за да се ориентираме в позитивната или негативната стойност на изследваните явления. Тя е жизнената плазма, в която последните виреят или вегетират, в нея те придобиват определен, конкретен смисъл и значение. Щом е така, едва ли е потребно да се търси някакъв вездесъщ художествен признак като еталон на художествения прогрес — признак, присъстващ във всички прояви на изкуството: в глинения идол на неолитния човек и в скулптурата на Роден, в ловния танц на дивака и в съвременния театър.

Като част от културата на своето време изкуството би трябвало да бъде разгледано и в съдържателен план¹, но и като пластична форма—два аспекта, в чието единство може да бъде „уловена“ спецификата на художествения прогрес. Пластичната форма не е калъф, в който безпрепятствено се въвлича идейно-духовното съдържание на изкуството; тя притежава относителна ценност, собствени закономерности и изисквания. Нередно е да се свежда до съвкупност от формални или технически похвати, понеже в нея се оглеждат психологията, народностните признаци, типът възприятие, отношението на твореца към света. Тя е „продукт“ на наличната за дадено общество култура; затова показва как в о може да бъде преработено от жизнен в художествен факт и как. Нейната съпричастност към стила (като съдържателна и формална категория) за мен е безспорно; ето защо тя изпълнява ролята на филтър, през който се пресява жизненото съдържание в процеса на художественото му овладяване. Обръщам внимание на това, понеже при някои изкуства (живопис, архитектура)

¹ Повечето автори наблягат само на съдържателни, респ. гносеологични, социални признаци на изкуството като критерий на художествения прогрес.

пластичната форма за даден етап на развитие може да стане еталон за прогрес, например импресионизмът и постимпресионизмът във Франция (поне в лицето на Сезан и късния Ван Гог), които, противодействайки на академизма, обогатиха живописата като колорит, форма, тип виждане на света.

Общественото създава материалната и духовната среда за своето съществуване — в това число и културата. Наред с другите ѝ задачи последната трябва да бъде определена, обусловена от идеологията и психологията на социалния колектив форма на духовните процеси, но и да ги стимулира и дори „провокира“ към по-съвършена и завършена изява. Тук проличава функцията на изкуството, което активно участва в моделирането на тия духовни съдържания, идеи, възгледи, идеали. То не само отразява социалния живот, но и способствува за неговото формиране и изграждане — един сложен културно-исторически процес с различна насоченост, тенденции и особености.

В границите на дадена култура определен признак на изкуството би могъл да съпровожда основните тенденции на развитие. Разпростирането на този признак върху цялата художествена история създава някои безспорни предимства: сравняване на различни, включително и много отдалечени периоди. Това обаче крие и някои неудобства: като динамична система изкуството може да бъде в постъпателно развитие, а избраният за критерий признак да е изтикан на заден план през определена епоха. С оглед на това нека да видим пригодността на най-често утвърждаваните за критерий на художествения прогрес признаци.

1. Ще започна с художествената правда — признак, считан от много автори за основен, определящ. Не подлежи на спор, че художественото познание за света се е разширявало и углъбявало; същевременно от него са били отстранявани митологичните и религиозните, въобще изопачаващите картини на света елементи, та при реализма на XIX и XX в. животът да бъде изобразен в присъщите му социални измерения, противоречия и тенденции. Някои видове изкуства — на първо място литературата — са блестящо доказателство за тоя сложен, изпълнен с кривулици и връщания, но непрекъснат процес на „разширяване на познавателните възможности на изкуството (в художественото усвояване на все нови страни и предели на обективния свят, в появата на нови теми, идеи, образи, във възникването и развитието на нови видове и жанрове, обогатяването на езика)“. „¹ Такъв подход е приложим (на места с уговорки) и към театъра, живописата, скулптурата и др. Опитаме ли се да подходим така към архитектурата и декоративно-приложните изкуства, ще се натъкнем на сериозни трудности.

Наистина терминът „правдива архитектура“ е в обръщение, но той едва може да ни ориентира в постъпателното развитие на тоя вид изкуство. Тук а т а п р а в д и в о с т отнасяме предимно към функционалната целесъобразност на сградата, но в нея не влягаме гносеологическо-познавателен смисъл. логичен е случаят с приложните творби. Да изключим тази група изкуства проблематиката на художествения прогрес е нередно. Сторим ли това, на какво основание ще говорим за изкуството в цялост!

От друга страна, художествената правда невинаги е била цел и съсредоточие на художествените инвенции. Това доказва изкуството на стария Египет. Т. нар. „реалистичен портрет“ се появява още в древното царство (3200—2400 г. до н. е.), първоначално като скулптурен, сетне и като живописен, и бива съхранен векове по-късно, чак до II—III в. от н. е. — времето на такива шедеври, каквито са фаюмските портрети, учудващи с правдивото изображение на човешкия образ, физически и духовен. Въпреки това монументално-пред-

¹ В. В. Ванслов. Цит. кн., с. 91.

ставителното изкуство остава почти чуждо на тия „реалистични“ прояви. В дългото съществуване на стария Египет то продължава плътно да се придържа към канони, образци и норми, придаващи му подчертано и д е о г р а ф с к и характер. И както всяко идеографско творчество, така и староегипетското има своя „естетика“, коренно различна от тая на реалистичното претворяване на света. Чрез изображението художникът не цели да внуши представата за действителност — реална или въображаема, но да изрази и д е я т а за предмета или събитието, което рисува. И тъй оказва се, че съществуват две линии в художественото развитие на стария Египет, протичащи ту ускорено, ту преливащи една в друга: „реалистична“ и идеографска. Тая дихотомност има своето добро обяснение: генезисът на „реалистичния портрет“ е свързан с погребалния култ, съгласно който умрелият може да се всели само в изображения си „двойник“. Оттук потребността от портрети, следващи прототипа откъм физическите му, но и психически качества. Портретът се поставя в гробницата върху лицата на мумиите или пък се представя от статуи на близки до фараона хора, които след смъртта си ще му служат, както и приживе, вселили се в скулптурните си „двойници“. „Реализмът“ тук има смисъл на магичен знак и е продукт на художествения занаят. Напротив, идеографското изкуство пресъздава най-крупните промени в социалния живот, преработва в художествен план идеологията на господстващите класи, функционира като постоянно действащ фактор при оформянето на околната пространствена среда на обществото. То пряко е свързано с жизненедейтелността на робовладелческото общество, докато „реалистическият портрет“, въпреки че не остава чисто култова работа, а прониква дълбоко в художествената система на Египет, не притежава тоя широк диапазон от теми, идеи, социални измерения.

Въпреки че канонизираното идеографско изкуство¹ свежда образите до символи и знаци, то работи с идеи и значения, чрез които е осъществявало опрделени идеологически връзки с обществото.

Независимо от всички тия обстоятелства утвърждаването на художествената правда като универсален критерий за художествения прогрес крие потенциална възможност от гносеологизаторство, от повторно разполовяване на историята на изкуството на две неравноценни помежду си половини: реализъм и антиреализъм.

2. Между признаците, които се сочат като критерии за прогреса, е социалната съдържателност на изкуството. Това понятие има много аспекти и без някои от тях едва ли би могло да се мине при разработката на стоящия тук проблем. Но да се използва то сумарно, в цялата му почти необозрима широта, едва ли е редно, тъй като това се съпровожда от неясноти. Социално съдържателно е било изкуството на много епохи — в различни „планове“ и форми. Ако примерно се вземе пред вид начинът на битуване на изкуството в социалния колектив, ще се констатира нетрудно, че изкуството в първобитното общество е било по-плътно свързано с жизненедейтелността на рода (племето), отколкото когато и да било по-късно, включително и днес. Тъкмо защото е било дифузно слято с основните прояви на социалната общност, то е част от живота на дивака. Днес обаче аз мога да включа копчето на телевизора, за да бъда „съучастник“ — само психически, зрително — в предавания телевизионен филм. Това обаче е въпрос за индивидуални предпочитания и удоволствие. Първобитният човек обаче е трябвало да се включи в ловно-магичния танц — пряко, не само психически, но и физически, — защото това не е само естетическа проява, но и дейност, свързана с успешния

¹ През всяка епоха обаче са съществували и фолклорни прояви, където каноните и естетическите норми са влияели най-слабо — и при старите цивилизации, и при изкуството до наши дни.

лов. Той не е бил зрител (в съвременното значение на думата), а участник в едно социално действие.

Един натюрморт или един пейзаж са напълно немислими за творчеството на дивака, който нерядко и с удивително майсторство е изобразил привичките на животните — обект на неговия лов. Едно социално съдържателно изкуство, каквото той е създавал, не е могло да „разточителствува“ със сюжети, лишени от пряко значение за живота на рода (племето). Наистина, каква социална наситеност на всяка художествена проява! И заедно с това как ограничено и едностранчиво се е осъществявала социалната съдържателност на първобитното изкуство!

3. А какво би могло да се каже за художественото съвършенство, майсторство или пък за обогатяването на „техническите възможности на изкуството“ (М. Каган) — признаци, изброявани като съучастващи в търсения критерий? Овластяването на новата техника е било предпоставка за възникването на нови видове изкуства (например киното) и за развитието в дадено направление на почти всички останали (архитектура, приложно, декоративно изкуство). Но дали техническото съвършенство е цел на всяко художествено течение и всеки творец? Напрасно съжалява Гончаренко, че „ние днес още не сме достигнали във всички жанрове на скулптурата това, което беше при старите гърци, поне в областта на майсторството“¹. Въпросът е друг: дали съвременният художник желае това? Показателни са например мислите на нашия голям скулптор Иван Лазаров:

„Понякога съм слушал да казват, че моето изкуство е грубо, че няма в него финес, който у нас сме свикнали да смятат като качество в пластичните изкуства. Право е, че моята форма е груба и тежка. Но тя е такава, защото се е родила върху нашия чернозем, а не върху чуждите, далечни вече книжни канони на класическото изкуство, които нямат нищо общо със съвременния живот, а още по-малко с нашия. Върху тия канони би се изградило наистина чудно, хармонично съчетание на форми, което би дало наслада на окото, но не би засегнало по-издълбоко душата на съвременника.“²

Ив. Лазаров не търсеше финеса, съвършената отшлифованост на формата, но нима това трябва да се оценява отрицателно?

Елинското изкуство с неговия хуманизъм и хармонично, доведено до съвършени художествени форми творчество беше идеал за XVIII в. и извор на вдъхновения (от Винкелман до младия Хегел). Но за много съвременни художници вдъхновенията идват от друг източник: за някои наши живописци — от средновековната фреска и икона, за Пикасо — от негърската пластика с нейните експресивни, даже деформирани изображения, и т. н. В литературата пък един от последните неуспели опити да се съживи духът на античността бе френската „Хенриада“, замислена като епично „издание“ на „Илиада“ през XVIII в. Майсторството на старите гърци не е, пък и не трябва да бъде образец за съвременния художник, защото други са целите и задачите на новото изкуство, друго е и мястото му в живота на обществото.

Доколкото два или три признака се вземат като критерий за художествения прогрес, това налага да се проследи присъствието им във всеки период от историята на изкуството. Признаците могат да бъдат същностни, но те налагат на теоретика да препарира развитието на изкуството в техните рамки, да го изолира от всякакви други фактори. По тоя начин изкуството — тая сложна,

¹ Н. Гончаренко. Цит. ки., с. 104.

² Иван Лазаров за изкуството. С., 1967. с. 180.

многопластова и динамична система! — ще бъде вмъкнато в „регламента“ на избрания признак-критерий като в прокрустово ложе. Но нека да приемем този подход към проблематиката на художествения прогрес! Тогава се изправяме пред следните неяснени положения:

1. Дали сравняваните периоди от художествената история са равностойни или неравностойни помежду си в художествено и в културно-ценностно отношение? Ако признакът-критерий се проявява по-слабо в ранните периоди на изкуството и по-„уплътнено“ в по-късните, следва ли, че се касае за неравностойни периоди? Отговорът е труден. Но има ли днес нещо по-несъстоятелно от идеята или най-малко намека за неравноценния характер на изкуството от различни културни периоди? Защото то е органична част от културата на дадено общество, което то обслужва и в което битува.

2. Прибавя се и друг, сроден проблем: в какво отношение се намира художествената ценност спрямо прогреса в изкуството? Ако се има пред вид научният прогрес, зависимостта е явна: една научна истина от миналото, която е непълна, се обезценява поради по-съвършеното знание днес за изследвания обект. При художествения прогрес такава една зависимост е повече от проблематична. Една картина или скулптура, въпреки че художествената правда в тях може да се окаже ограничена или пък обременена с религиозни елементи, не губи ценността си за следващите поколения. Какво по-красноречиво от творбите на Леонардо, Рафаел или Микеланджело с евангелски сюжети! Тяхната ценност се съхранява — ако щете дори расте, — макар че обществото, за което са били сътворени, не съществува, а религиозният мотив е чужд на нашето съвремие. Известно е какви специални условия се създават за опазването произведенията на старите майстори. Освен това те и днес продължават да въздействуват, понякога дори по-силно и по-неотразимо, отколкото добри съвременни творби. Кой ще оспори художественото въздействие на „Ифигения“ или „Едип“ в сценични постановки, придържащи се към духа на античността, въпреки че митологията е чужда на съвременното мислене! Тия и други такива произведения не само са преживели времето си, но са съхранили и силата на своето естетическо въздействие, макар и не в ония форми, в които то се е проявявало спрямо обществото, за което са били създадени. И понастоящем има хора, които категорично предпочитат ренесансовата живопис пред съвременната; тяхното съзнание е „отворено“ за едната и „затворено“ за другата! Тогава как участвуват тия творби в художествения прогрес — спрямо епохата, в която са сътворени, или и спрямо епохите, върху които се разстила тяхното естетическо въздействие?

3. Има творци, които приживе не са упражнили почти никакво въздействие върху съвременното за тях изкуство; затова пък въздействието им върху последвалото художествено развитие може да се окаже изключително голямо (например Ван Гог). Късният Греко пък остава неразбран чак до началото на XX в.: изкуствоведите съзират в живописиста му следите на астигматизма, старческата маниакалност, дори на шизофренията. За експресионистите обаче той става откровение, а творчеството му — обект на възторг и преклонение.

Ние знаем вече, че художественият прогрес сменя в себе си положителното, „огъня“ на предшествуващите епохи, но ето че той може да абсорбира и това, което някога е било оспорвано, отричано, считано за неестетичен феномен, за проява на лудост (късният Греко, късният Ван Гог) — да го абсорбира така, че то да стане отправна точка за следващото постъпателно развитие. Деформациите, мощните ракурси, „присвиването“ на перспективните планове, трансформирането на изобразената реалност в имажинерен символ и др. под. — тая художествена субстанция у късният Греко се е третирила векове наред като неестетична: при модерната живопис обаче тя именно послужи като ядро при

оформянето на една нова „естетика“, където изразът може да вземе прѣвес и да наруши натуронаподобителния характер на художествената форма.¹ Нали естетическата ценност на изкуството не съществува изолирано от обществото и създадената от него културноценностна система, а като органична част от същата. Тогава ценността ще се представя от оная художествена субстанция (произведения, творчески опит, признаци), която би могла да удовлетвори културно-естетическите потребности на епохата.

Не ще ли бъде по-правилно, ако се подходи така: изкуството като сложност и многолико единство, изпъстрено с различни по характер и поетика процеси и прояви, да бъде съпоставено най-напред с обществата, в които то битува и които то обслужва (независимо от датата на сътворяването на различните произведения), за да се установи как то ф у н к ц и о н и р а в съответната културна ситуация! Чрез такава съпоставка би могло да се установи; к а к и в к а к в и форми то е давало „отговор“ на наличните или назряващи културно-естетически потребности. Това означава да се проследи общественото му въздействие, връзката му с обществената практика (в различните ѝ прояви, включително и културата като част от нея), инфилтрирането му в организма на социалния колектив.² Едва чрез тия съпоставки би могло да се констатира как са се разгръщали и обогатявали художествените форми като функционираща компонента от създаваната вътре в социалния колектив културноценностна и комуникативна система, как те са „реагирали“ на културното „строителство“, цели и проблеми на дадено общество. Тези форми, макар и приблизително, ще очертаят сложната и негладка спирали на художествения прогрес.

3. ПОНЯТИЕ ЗА ПРОГРЕСА В ИЗКУСТВОТО

Трудностите са в това, че изкуството включва множество процеси, протичащи в различни нива и с различни „вектори“. Някои от тях имат п р я к о отношение към художествения прогрес, други само к о с в е н о; трети са съпътстващи или негово далечно ехо, четвърта група са неутрални към него и т. н.

Съучастието на художествените процеси и явления към прогреса не е обусловено само от тяхната същност и специфика, но и от ролята, която те имат в утвърдената вътре в дадена социална общност система от естетически и културни ценности. Ето защо има прояви, които в една епоха са играли позитивна роля, а в друга — негативна. Например натурализмът на Ед. Мане от втората половина на XIX в. е положителна проява (тъкмо в пределите на живописата от онзи период), доколкото противодействува на мъртвия академизъм и епигонското придържане към библейски, исторически и митологически сюжети; така навлезе животът — в един вид изкуство, умъртвено от литературни теми и образи. Като явление в литературата на XIX в. обаче натурализмът справедливо се оценява отрицателно, особено в съпоставка с крупните завоевания на критическия реализъм. Подобен пример сочи и М. Храпченко: „Някои изследователи са склонни да считат всеки вид реализъм за революционно направление в изкуството. С това мнение не можем да се съгласим. Историята на литературата показва, че реализмът може да бъде революционен, прогресивен, но той може да носи и печата на реакционност. Всичко зависи от историческите обстоятелства . . .“³ И той изрежда имената на американски писа-

¹ Срв. тоя проблем у Ла Дриер (IV конгрес по естетика).

² Срв. Ц. Игнев и А. Ф. Еремеев. Цит. съч.

³ М. Храпченко. Цит. съч., кн. 6, с. 59.

тели, които, „ползвайки се от средствата на реалистичното изображение, стателно защищават буржоазния начин на живот“¹.

Не само през различни периоди, но и в различни сфери на изкуството един и същ признак (явление) придобива р а з л и ч е н характер. Оттук произтича несигурността в това да се очертае художественият прогрес по един, два или три признака, дори те да са от изключителна меродавност днес при определянето на прогресивността на съвременната творба.

Затрудненията се дължат до някъде и на у н и в е р с а л и з м а на естетическото чувство, характеризиращ позицията на съвременния зрител (читател). Разбира се, този универсализъм не е безграничен, но все пак изключва тесногърдното оспорване на произведения, родени в недрата на други култури. Поради него ние включваме в кръга на признаваните от нас художествени ценности твърде разноезични по стил, образна структура, естетическо кредо явления. Всеки стил в миналото е поставял някакви художествени „норми“, регулиращи общото движение в изкуството на епохата. Да припомним с каква непримиримост Волтер критикуваше Шекспир, а романтиците-живописци презрително отхвърляха класицизма и др. под. Универсализмът на естетическото чувство изключва подобен род нихилизъм. Наред с това той е предпоставка за една неприключила преоценка на различни художествени явления относно тяхното място в историята на изкуствата и относно художествения прогрес.

Бихме допуснали сериозна грешка, ако всеки процес, респ. движение, развитие вътре в изкуството съотнесем към проблемите за прогреса. Бих изброил няколко вида такива процеси, които са неутрални към него или поне имат твърде далечно отношение.

1. Циклични процеси. Идеята за цикличността на всяка култура при наличие или отсъствие на заемки от предишни културни кръгове представлява ядка на някои теории на буржоазни културфилософи и културсоциолози (Шпенглер, Тойнби). Макар и спорна, тя беше пренесена от М. Я. Гинзбург относно развитието на архитектурните стилове²: всеки стил имал младост, зрелост и старост; младостта била конструктивна, зрелостта — трезва, старостта — декоративна. Ехото от Спенсер и Шпенглер е доловимо. Идеята за цикличността в развитието на изкуството отрича по принцип прогреса. И все пак цикличните процеси се извършват в някои зони на изкуството, от което обстоятелство не следва, че те именно очертават контурите на прогреса или че изобщо са съотносими към него.

Буржоазните изкуствоведи неведнъж са свеждали историята на изкуствата до история на стиловете. Особено при някои видове изкуства, като архитектура и приложно-декоративно, стилът е превърнат във възлово понятие на художественото развитие. Впрочем стилът охарактеризира трайни, надиндивидуални признаци в група художествени явления, съотносими към дадена епоха, социален колектив, народностна, племенна или регионална общност. Но той е само наличната художествена закономерност, отличаваща тая група явления от всяка друга. Поради това съвсем правилно А. Н. Соколов изтъква неговата ограниченост: „стилт като естетическо явление е преди всичко подчиненост на всички негови елементи на някакъв художествен закон“³, докато направлението примерно включва в себе си „и идейното съдържание, и образната система, и художествения метод, и определени жанрове, и външната форма...“⁴. Стилът охарактеризира изкуството от една страна, не изцяло;

¹ М. Храпченко. Цит. съч., кн. 6, с. 59.

² М. Я. Гинзбург. Стил и епоха. М., 1924.

³ А. Н. Соколов. Теория стила. М., 1968. с. 34.

⁴ Пак там, с. 41.

затова той не може да бъде „ключовият камък“ в художественото развитие (освен това не всяко развитие е еднозначно с прогреса). Свеждането историята на изкуствата (на всички или само на някои) до смяна на стилове е едностранчиво, възможно върху една плоскост, където заради формално-структурната закономерност, характеризираща даден стил, могат да бъдат недооценени идейно-съдържателни, социални, познавателни и други проблеми за съответния художествен период. Тъй че стилът не дава понятието за прогреса. Затова пък той е еднозначен с известна цикличност в протичането на характерната художествена закономерност, която има свое зараждане, кулминация и край (в границите на даден период).

2. Процеси с противодействащи „вектори“. Не твърдя, че законът на механиката „на всяко действие — равно противодействие“ е в сила и тук. Но през всяка епоха се срещат противоборстващи си художествени явления, които чрез създаденото от тях „разноезичие“ дават облика на художествената култура на времето. Те могат да действуват едновременно или в непосредна последователност. Днес например почти при всеки вид изкуство се натъкваме на такива с различно действащи „вектори“ тенденции: от една страна, интелектуализъм, от друга — емоционална спонтанност; рационализъм и функционален подход, но и примитивни, фолклорно-занаятчийски тенденции (в приложно-декоративните изкуства); обстойна разказвателност, но и пиетет към лаконичните изразни средства (при декоративнo-монументалната украса); социално-углъбени обобщения, но и наивизъм (в живописа); търсене на нови художествени структури, но и ретроспекции в миналото и т. н. Дори през епохи, когато официалното изкуство се е развивало под неумолимия диктат на канонични системи, носещи идеологически смисъл, не са преставали да действуват тенденции с друга, противоположна „естетика“, вдъхновена от народното творчество, по-стари художествени традиции или от самия живот.

3. „Експанзия“ на изкуството. Налице са процеси на непрекъснато изкачване и збъг установените вече художествени сфери по посока на реалната действителност. Това е постоянна дифузия с вектор: изкуство — живот. Затова явления, които преди години се сочеха като нехудожествени, днес с пълно право участвуват като част от изкуството. Един пример е плакатът, който в началото на века се приема за „проституиране на живописа“, а днес е жанр със свои собствени изразни средства.

Изкуството поема неестетически явления, за да ги преобрази в художествен факт: стандартът, алгоритмът, математическата структура, после утилитарната функция, техниката, материалът и пр. са не само средство за художествено творчество, но в някои случаи могат да бъдат естетизирани, предопределяйки художествената специфика на съответната творба. Естетиците от началото на века в Западна Европа решително оспорваха съпричастието на такива прояви към изкуството. Дори такъв автор като Ян Мукаржовски, отчитащ динамиката на изкуството спрямо живота, не може да допусне, че и такива явления се поддават на художествено претрансформиране.¹

Всички тия процеси — поотделно или вкупом — не дават понятието за постъпателното развитие на изкуството. За художествен прогрес би трябвало да се говори в един по-общ, „сумарен“ план — с оглед функцията на изкуството в живота на обществото, която се проявява в известна отдалеченост спрямо множеството разнородни процеси, изпълващи различните „зони“ на изкуството. Всеки един от посочените процеси или отделен признак може да бъде съотносим към художествения прогрес, но не може да го изчерпа или да бъде

¹ Вж. J a n M u k a ř o v s k y. Kapitel aus der Ästhetik. FaM, 197

негов критерий за всички времена. Тук се откроява и водоразделната линия между прогрес и регрес или пък застой в изкуството, и то тъкмо в това: дали последното е органично свързано с обществото и го обслужва пълноценно или пък е превърнато в музейна ценност, стояща „зад витрината“, или пък в обект, представляващ естетски вкусове, снобизъм, материална състоятелност и др. под. Разбира се, не всеки вид изкуство участва в еднаква степен в това постъпателно развитие (някои видове могат въобще да не участват). Прогресът се трасира от талвега на огромната, намираща се в постоянно движение маса от художествени явления.

3. ФАЗИ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОГРЕС

Всяка фаза се характеризира с определени форми, посредством които изкуството функционира в социалния колектив. Придобитото в по-ранните фази обикновено се съхранява в по-късните, макар в силно преобразен вид и чрез включването му в нови форми. В границите на всяка фаза могат да съществуват периоди, през които изкуството — изцяло или само с отделни негови прояви — разтрогва връзката си с обществото. Тогава художественият прогрес дава прелес на речесивни или възвратни движения, на застоя или „изчерпването“ на творческите сили.

1. Още в зората на своето съществуване, бих казал, със своето възникване изкуството „моделира“ най-важните процеси на обществена жизнедеятелност“ (М. Каган¹) — в това е заложена потребността му за даден колектив. Примитивните танци и песни, татуировката и др. не са били израз на чисто естетическо отношение към света (дори и неосъзнато), понеже и самото изкуство съществува в дифузна неразчленимост от останалите прояви на обществено битие. Но като „продукт“ на груповата общност (род, племе) те са своего рода „съсъд“ на колективна психология, обичаи и формиращи се представи за действителността. Татуировката например на членовете от едно племе (род) е била еднаква за всички тях и поради това е служела като признак за тяхната принадлежност към една и съща обществена група. Да припомним за един факт, съобщен от видния етнограф Л. Фробениус: когато англичанинът Джон Силвестър попада в Нова Зеландия между маорите, той нарисувал напълно реалистичен портрет на вожда им. Какво било неговото учудване, когато последният оспорил, че портретът изобразява него лично, и нарисувал себе си плоскостно като „орнамент“. Маорският вожд изобразил само татуировката върху лицето си — обща за всички мъже от племето, за да заяви гордо: „Това съм аз.“ С оглед на това Ив. Маца заключава: „В тая рисунка, в която освен схематично набелязаните линии на очите и устата няма нищо реално . . . , дивакът е предал цялата „история“ на тоя род, към който той принадлежи, всички родови знаци и свързаните с тях богати представи, подчинявайки се не на законите и правилата на рисунката, а на родовите правила, повеляващи именно така да бъде украсено лицето.“² Спирайки се на тези общи за рода представи и изработени в течение на години знаци, изкуството е утвърждавало социалните връзки между членовете от един етнически колектив. То се е обособило като средство за „социализиране“, респ. укрепване на обществената цялост. Социално-организиращата функция е тази, която е очертавала формата на художествен прогрес в тези най-ранни прояви на изкуството. „В каменния век тая роля е била една от най-главните и даже танцът, песента, декоративно-приложното изкуство

¹ М. Каган. Лекции по марксистко-ленинско-й естетике. Ч. II. Ленинград, 1964. с. 42.

² И. Маца. Творческий метод и художественное изследство. М., 1933. с. 217—218.

(татуирането, украсяването на оръдията на труда, на предметите на бита и т. н.) са способствували за социалното единение на колективите.¹

Анализираната функция се е съхранила през различни периоди от съществуването на изкуството — в средните векове, в епохата на образуването на нациите, когато то „е способствувало за национално самоопределение, за формиране на психологията, духовния облик на нациите“², и до днес.

Още немската идеологическа естетика виждаше в изкуството оня фактор, който дава на обществото определена индивидуалност. Такава е една от основните теми в „Писма за естетическото възпитание“ на Фр. Шилер: „Künstlicher Mensch“ — това е човекът, чийто опит, съзнание и битие са определени чрез културата и изкуството, но не чрез природата. Изкуството е създател на красотата, която според Шилер има огромен дял във формирането на човека. „Не само поетически е позволено, но и философски правилно, ако красотата се нарече наша втора създателка“ (XXI писмо). Но както Шилер, така и Фридрих Шлегел разглеждат тази функция на изкуството извън всяка връзка с конкретно социално съдържание — един неизбежен недъг на идеалистическата философия. Но предугаждането, макар и в преиначен вид, на общественото-организиращата функция на изкуството е значима идея, още повече през XVIII в., когато материалът върху ранните периоди от художествената история беше съвсем оскъден.

2. Старите робовладелчески държави от Близкия и Далечния Изток, Египет, Картаген и др. създадоха самобитни култури въпреки допустимите влияния между тях. Обществото вече се е отделило от природата; то сътворява не само духовни ценности, но и материалната среда за своето съществуване. Изкуството има огромен дял в тоя процес, то дава „плът и кръв“ на оформящите се представи и идеи. В първобитното общество то все още страда от особен „утилитаризъм“ — дивакът усвоява художествено света с оглед на преките си потребности. Създаването на цялостна култура обаче предполага „филтрирането“ на света и с оглед на наличните политически, религиозни, нравствени, естетически и други възгледи. В хода на нейното изграждане се оформят присъщите ѝ „кодове“ — различни за различните култури. „Кодът“ е израз на преработването на природата в културноценностен материал.

В по-голямата си част изкуството на старите робовладелчески държави не е натуронаподобително (макар че не отсъствуват и такива произведения), а е и д е о г р а ф с к о. То трансформира митове, религиозни представи, космогонични догадки и впечатления от действителността в система от символи и знаци, чието пълно и точно дешифриране днес е трудно, най-често непълно, но които са били комуникативни за социалните групи, към които са били адресирани. Изкуството има пряко участие в изработването на „кодовете“, в които е закрепен социалният опит на дадена класа и съобразно които се регламентират културно-художествените ценности. Касае се до сложна йерархична поредица от символи, норми, канони, образци, типове-образи, в съответствие с които е изобразявана действителността (реална или въображаема). Веднъж утвърдена, тя се превръща в „законодател“, който изисква: всичко, което ще бъде художествено претворено, да бъде заедно с това вместено в установената знаково-комуникативна система. Това обаче е и акт на включване на съответната художествена творба в сферата на съответната култура.

Идеографското изкуство работи с идейно-организирани знаци. Изображенията уведомяват за някакво събитие, но не така, че да породят впечатление за действителност, но преди всичко да съобщят за идеологическия му

¹ А. Ф. Еремеев. Цит. кн., с. 78.

² Пак там.

смысл. Що се касае до реалистичните творби, те не издават никакъв абстрактен стремеж към реализъм; затова в тях се вплитат стилови и идеографски признаци на съответната култура. Въпреки присъщата им „естетика“, обрнатата към живота, те са включени органично в културноценностната система на епохата.

И тук изкуството продължава да бъде средство за „социализация“, но в различни форми — чрез изработването на „кодово“-комуникативната система, съответно на културните ценности, на нормите, каноните и образците, съставлящи самобитността на съответната художествена култура.

3. Културите на робовладелческите държави имат един общ признак — „приложност“. Всяко художествено явление е имало определено място и роля в жизнедеятелността на социалната група. Противопоставянето на култура и живот е непознато. Дори мисълта да бъдат отделени културните ценности от жизнените процеси и „консервирани“ настрана от тях е напълно чужда. Творбите на живописца, скулптурата и архитектурата са били третираны като функционални обекти, а не като естетически ценности. Показателни са съчиненията на историците (Полибий, Плиний Млади, Херодот и др.), където безстрастно се говори за разрушаването на статуи и храмове в завоюваните държави. Изглежда, че всичко, което е отпадало от живота на обществото, е загубвало безвъзвратно и ценностния си характер. Не е могло да има „свръхценностно отношение към това, което ние наричаме паметници на изкуството: за тях се грижили, но щом тяхната функционалност изчезнала, пропадала и грижата за съхранението на храма или двореца“¹. Художественото произведение е било отговор на налични обществени потребности, но да се съхрани то извън тях — такава практика античността не познава. Все пак в антична Гърция и Рим се заражда свръхценностно отношение към творбите на изкуството и то е най-добре изразено при поезията, епоса, театъра, музиката, но прониква и при живописца и скулптурата. Не са малко данните, които насочват към такова допускане: „колекционирането“ на елински статуи от страна на знатни римляни, заплащането им (от Цезар примерно) с огромни суми и т. н.

Предчувствието за свръхценностния характер на изкуството — поне относно някой негови прояви! — е изключително важен факт за художествения прогрес. Свръхценностното отношение към изкуството ще се прояви през Ренесанса, но „коперниканският“ преврат в художествената история, причинен от него, се долавя още през времето на Елада и Рим. Живописецът, ваятелят, „архитектът“, които през тая епоха си остават все още занаятчии, сигурно интуитивно са предусетили непригодността на идеографското изображение — знак за създаването на х у д о ж е с т в е н и ценности; защото идеографският знак е „схема“ на една идея, поради което той никога не би могъл да се преобрази в пълнокръвен художествен образ. Натуронаподобителните тенденции, които при старите цивилизации (Египет, Индия) съществуват като една съпровождаща художественото развитие линия, вземат първостепенно място в гръцката култура, понеже те се оказват удобни да поемат зараждащото се свръхценностно отношение към изкуството. Нали те именно благоприятствуват за превъзможването на идеографската еднозначност на художествения образ при старите източни култури и за замяната му с многоплановия, мисловно и емоционално богат образ. Идеята за изкуството като подражание приема гражданственост както в материалистическата, така и в идеалистическата философия — теоретично осмисляне на неограничените възможности на изкуството да претворява действителността (реална или „идеална“, духовна). Но това е предусе-

¹ Д. Сегал. Уникалност и универсалност култури. — ДИ СССР, 1972, IV, с. 17. Свръхценностното отношение дава понятие за изкуството като ценност не само в обществото, за което е сътворено и в което битува, но и извън него, тъй да се каже, „консервирано“ и за следните поколения и епохи в музей, колекция и др.

щане и на друга негова възможност — да функционира в обществото като относително самостоятелна ценност, а не като образно средство за предаване на религиозна или политическа идеология.

През античността обаче този процес е все още в своя неформен зародиш.

4. До Ренесанса ни отделя огромен период от време — средните векове, когато изкуството съвсем не е в „упадък“ (какво по-неточно от това твърдение!), но натрупва значителен опит, без който едва ли може да се обясни следващото постъпателно развитие в архитектурата, скулптурата, живописа. Богатството от прояви, дори в границите на един стил, удивляват: от иконографските типове на византийския стил, задържали се векове наред, „изтърпели в процеса на развитието само незначителни изменения“¹, до пристрастията към страдащото натурализъм на готиката; от изисканото, повлияно от елинизма официално цариградско изкуство до провинциалните, закърмени от фолклора школи с живо чувство за реалността; и т. н.

Ще се огранича с византийския стил, където канонът е многократно по-консервативен и статичен, отколкото при романския и готическия. Канонът има литургичен смисъл, затова всяко отклонение от него се осъжда като ерес. Художникът — а той няма съзнание за себе си като личност! — не твори индивидуални ценности, но произведения, които са средство за религиозно-идеологично въздействие и постигане на определени дидактични цели; той следва установения „регламент“ до най-малки подробности.² Въпреки това канонът не превръща образа в идеографска „схема“; поради присъщия на християнството антропоморфизъм човешката фигура остава център на изобразенията и носител на духовните ценности, към които са насочени търсенията на твореца. Иконографските типове на Богородица например — Одигитрия, Елеуса, Оранта, Никопоя, Гликофилуза и др., — чиято каноничност почти не еволюира, имат смисъл на религиозни символи, но заедно с това са и възплъщение на човешки и преживявания, добродетели и ценности. Дематериализирането на образа, съпроводено от търсене на неговата духовна дълбочина, родя „византийския експресионизъм“ (понятие, което се употребява от някои византолози). Експресията тук се съпровожда от отклоняващи се от сходството си с реалността форми, чиято художествена роля е в това, че те поемат и з р а з а. Така класическото равновесие между форма и съдържание — ядрото на античната художествена практика — бива загубено, за да бъде придобита нова възможност: пластичната форма не изобразява материалния свят, тя служи на израза, за да претвори духовни стойности и състояния. Тя използва сугестията, за да въведе зрителя в незримия свят на духовното. С това тя се обособява като относително самостоятелна художествена ценност — едно завоевание в постъпателното развитие на изкуството.

Не твърдя, че това е нова форма на прогрес, но като едно завоевание то ще бъде оползотворено по-късно и, разбира се, в съвсем други форми.

5. Ренесансът утвърди личността като носител на творчески сили и възможности. Все тогава възникна и идеята за униката — прогресивна за времето си идея, понеже сочи на мястото, което художникът заема в обществото като създател на неповторими и поради това високопочитани ценности. Стойността на униката се измерва с оригиналността на творческата изява; тя е утвърждаване на личността на художника с неговите „богоравни“ възможности. Така художественото произведение започва да се разглежда като ценност, дори и при условие, че то не обслужва пряко обществото (както това е било досега), но чрез възпътеното в него индивидуално-творческо отношение.

¹ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, с. 30.

² Пак там, гл. Византийская эстетика.

ние към живота с неговите проблеми. Това благоприятства за обособяването на свръхценностната позиция спрямо изкуството — един действително положителен процес, който изпълва ренесансовата фаза от художествения прогрес.

Изкуството започва да разкрива своя социален характер и обществено-преобразуващи възможности в нова форма — като естетическо явление, обособено като самостоятелно спрямо другите обществени явления, които досега то е съпровождало или оформяло. Това е огромна крачка напред, трайно завоевание в художествения прогрес.

Аз не бих могъл да приема т. нар. „приложническа концепция“ за изкуството до Ренесанса, отстоявана от автори като Л. Пажитнов, Б. Шрагин, Ю. Бородай, К. Кантор и др., и справедливо разкритикувана от Ванслов¹: изкуството до Ренесанса не се е проявило като самостоятелен художествен феномен, но това не означава, че то е имало тясно утилитарен характер. Разгръщането на художественото начало обаче като самостоятелно функциониращ в обществото фактор се съпровожда от характерни явления — утвърждаване на личността като създател на художествени ценности, поява на кавалетната творба, свръхценностно отношение към изкуството.

Сега вече художествените произведения се признават за ценност не само в рамките на обществената система, която те обслужват, но и н е з а в и с и м о от нея. Това обаче има своя сенчеста страна, проявила се още през късния Ренесанс — опасност от разтрогване на изкуството от обществото, от живота на социалната група. Опасността става реалност по-късно и е напълно очевидна през XIX в., когато изкуство и общество се оказаха антиподи. Практиката намери и теоретически израз: за неокантианската и феноменологическа естетика същината на художественото произведение е тъкмо в неговата изолация спрямо реалността, в неговата автономност като затворен в себе си свят. На изкуството започва да се гледа като украшение или добавка, която трябвало „да разкраси нещо практически полезно“ (Дж. Ръскин). Бе прокарана рязка граница между „висшите“ и „низшите“ изкуства; вторите поради това, че са свързани с утилитарни цели, бяха поставени на границата, извън която започна нехудожественото. Неслучайно в центъра на художествения живот застана кавалетната живопис, където добре е манифестирано свръхценностното отношение към изкуството. Уникалността на творбата загубва първоначалния си позитивен смисъл и става поле за субективистични прояви и безкрайни експерименти с „чисти“ форми. Поляризирането на духовната спрямо материалната култура започва да приема уродливи форми.

Буржоазното общество се оказва все по-враждебно спрямо художественото творчество, вследствие на което се наблюдават следните явления: много художници, които не желаят да служат на буржоазията, се опитват да избягат в сферата на „чистото изкуство“, което в средата на XIX в. (у Ш. Бодлер, Т. Готие и др.) е своеобразен бунт срещу филистерските вкусове. Усещайки враждебността между общество и красота, романтиците отправиха поглед към средните векове или света на приказката (немските романтици), към далечни страни (Байрон, Дьолакруза) и т. н. — бягство, което има характер на неприемане на буржоазната действителност. Повсеместната реакция на художническата интелигенция — от романтиците до критическите реалисти включително — се оказва важен импулс за разцвета на духовните форми на културата, докато материалните форми, респ. свързаните с тях монументално, приложно, декоративно изкуство, архитектура, изпадат в жалък еkleктизъм. Контрастът между първите (съответно проявите на литературата, театъра, кавалетната живопис, музика) и вторите се задълбочава — нагледен израз на противоречието между

¹В. Ванслов. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972. с. 65 и сл.

интелигенция, която твори духовните ценности, и буржоазията, която финансира материалните основи на културата. Художественият прогрес през това време не е компактен: едни изкуства изостават, други — процъфтяват. Постъпателното развитие на изкуството — и то само за някои негови видове — се реализира „във формата на реакция“ спрямо буржоазното общество. Във всеки случай органичната връзка между изкуство и общество е нарушена.

6. Едни от първите мероприятия при изграждането на социалистическата култура бяха насочени против разкъсването на изкуството от живота. Въпросът за функциите на художествените произведения в условия на съветското общество се поставя в цялата му острота недълго след Октомврийската революция. Крайните „леви“ художници (пролеткултовци, конструктивисти) дори призоваваха на борба срещу „индивидуалистичните култури“ като буржоазни, сочеха необходимостта от т. нар. „производствено изкуство“, благодарение на което художествено творчество и материално производство ще се влеят отново, и т. н. Това, разбира се, са крайности, но дори и в тях прозира една от основните линии в развитието на изкуството: към интегрирането му в новите социални форми на човешко битие. В същност художествената култура на социализма обхваща два потока. От една страна, тя съхранява свръхценностното отношение към паметниците на културата и художествените творби на миналото; освен това тя благоприятствува за по-нататъшното развитие на това отношение спрямо някои сфери на съвременното изкуство, например при някои жанрове, където индивидуалното виждане и преживяване е решаващо за създаването на художествената ценност, при експерименти с нови средства, форми, техники, материали и др. под. Културната политика в условията на социалистическото общество съдействува за това, че изкуството да продължи да функционира в социалния колектив като естетическо явление, без това обаче да доведе до разкъсване на връзките му с живота.

Вторият поток обаче се отнася до изкуствата, които пряко са свързани с материалните форми на социално битие: монументално-декоративни, приложни и др. Монументалното изкуство, което на Запад все още вегетира, намери широк простор; приложното, което до 9. IX. 1944 г. беше в упадък, отново се възражда. Това са художествени прояви, непосредно включени в жизненодеятелността на обществото, и тяхното развитие е отговор на процесите, отличителни за социалистическата култура.

Ако трябва да бъде охарактеризиран художественият прогрес в социалистическото общество, трябва да се каже: изкуството обогатява и разгръща естетическата си природа, но в органична връзка със социалната практика; неговата общественно-преобразуваща функция произтича и се определя от естетическото му своеобразие. Това е нова форма на постъпателно развитие, която превъзмогва недостатъците на предшествуващата (когато изкуството бе дистанцирано от живота тъкмо заради естетическата си специфика), но същевременно е чужда на теснотата и „приложната“ ограниченост на доренесансовите форми на прогрес. Социалистическото общество се нуждае от изкуството не като илюстрация на готови идеи, но като художествен фактор в културното строителство и средство за естетизиране на живота; изкуството обаче може да осъществи тази си функция най-пълно тъкмо чрез обществената си ангажираност и съпричастност към социалните процеси.