

ГЕОРГ ЛУКАЧ ЗА СВОЕОБРАЗИЕТО НА ЕСТЕТИЧНОТО

АЛЕКСАНДЪР АТАНАСОВ

Съвременното научно изследване на природата на естетическия феномен не може да остави без внимание написаното по този въпрос от автор като Георг Лукач. Не само заради широката международна известност на този унгарски мислител и обществен деец, но и заради това, че той е публикувал такива фундаментални трудове, посветени специално на проблема за спецификата на естетичното, като „Особеното като естетическа категория“ (1) и „Своеобразието на естетичното“ (2/1—2), които са предмет на оживени дискусии. Разбира се, тук ние си поставяме задачата да се спрем само накратко върху най-основните положения, разработени в обширните текстове на Лукач.

Според обясненията на самия унгарски философ и естетик той е заживял с идеята да напише системна естетика още преди Първата световна война, но, както по-късно си е дал сметка, не е могъл да осъществи първоначално набелязания план поради трудностите, които са му създали идеалистическите изходни позиции. „Едва в началото на 50-те години аз можах да помисля за осъществяването на мечтата си от младите години с помощта на съвсем друг мироглед и метод. . .“ — пише той в увода на „Своеобразието на естетичното“ (2,1, 31), имайки пред вид марксисткия мироглед и диалектикоматериалистическия метод. Пак там се казва, че „Своеобразието на естетичното“ е само първа част на една планирана голяма естетика в три части. В тази първа част (два полутома) авторът се занимава с проблема за „философското обосноваване на способа за естетическото целеполагане, за извеждането на специфичните категории на естетиката и тяхното диференциране от категориите на другите области“ (2,1, 13). Тук Лукач си поставя задачата да изясни „какво е мястото на естетическото поведение в цялостната човешка дейност измежду онези способности, чрез които човекът оказва въздействие върху външния свят, а също какво е отношението на възникващото от това въздействие естетическо образуване, на неговото категориално изграждане (структурна форма и т. н.) към онези други способности, чрез които човекът реагира на обективната действителност“ (2,1, 13). Във втората част, наречена условно „Творчество и естетическо поведение“, Лукач е възнамерявал да „осъществи конкретизация на специфичната структура на естетическото творчество“ (2,1, 15), а в третата — да разгледа „изкуството като обществено-историческо явление“. За съжаление смъртта е осуетила цялостното изпълнение на този замисъл.

В своите изследвания Георг Лукач се опитва да постави по нов начин проблема за природата на естетичното, а отгук — и да изгради по нов начин цялата система на марксистката естетика. „Докато естетиката има навик да започва, общо взето, с анализа на общото и различното между красотата в природата и в изкуството — пише той, — ние развихме принципните въпроси на естетиката съвсем неза-

висимо от това..." (2,2, 575). Работата е там, че според Лукач естетичното — това е само изкуството, само художественото отражение на действителността. Затова и в неговата версия на естетиката не се отглежда специално място на традиционните обективни естетически категории — прекрасно, грозно, трагично, комично и пр. Като свежда естетиката в същност само до философия на изкуството, Лукач не обяснява достатъчно ясно защо тогава той е избрал термина естетично, а не художествено. Ето защо, за да избегнем някои недоразумения и неудобства на изложението, ние ще си позволим да наричаме нещата с онези имена, които са им отдавна присъщи, т. е. ще разбираме или направо ще говорим именно за *изкуство* там, където Лукач разбира и говори само за *естетично*. Естетическото въпросът не е толкова до термините — по-важно е да видим как известният теоретик разкрива спецификата на онзи феномен, който според него единствено заслужава да носи името естетично.

* * *

Като обявява, че в първата част на замисления голям труд се движи върху територията на диалектическия материализъм, в „Своеобразието на естетичното“ Лукач по същество се ограничава с гносеологията и в частност със спецификата на художественото отражение. Това разбира се, само по себе си не е беда, стига той да ни дава убедително обяснение на тази специфика.

Как поставя и как решава Лукач кардиналния проблем на естетичността — този за онтологическо-гносеологическата ѝ природа? На кое според него преди всичко принадлежи естетичността — на материята или на съзнанието, на природата или на изкуството?

Очевидно той е прав, когато отхвърля по начало „йерархическата постановка на въпроса, дали природната красота или художествената красота стои по-високо?“ (2,2, 607). Това е особена форма на фалшива, неправомерна градация, защото се касае за качествено различни комплекси на човешкия живот. Като се стараят да докажат естетическото превъзходство на изкуството спрямо природата, Хегел и особено Фишер „редуцират отношението на човека към природата до това на художника към неговия модел и се опитват от обстоятелството, че художникът не копира слепотой модела, да заключават, че природата е „несвършена“ (2,2, 608). Според Лукач критиката, която прави Чернишевски на твърденията на Фишер, че „свършенството“ е плод единствено на фантазията, т. е. на изкуството, е правилна. Неговото (на Чернишевски) изложение на проблема обаче само страда както поради това, че той приема безкритично същия йерархичен подход, макар и с обратен знак, така и поради това, че той (според Лукач) стои в естетиката върху почвата на... домарксовия материализъм.

Работата обаче не е само до фалшивия йерархичен подход — според Лукач по-лошото е („безразлично в чия полза се решава въпросът“), че „от двете области се прави една единна естетика“. Това според него „догматично уеднавяване“ се поддържа най-последователно в Платоновото учение за идеите, което решава априорно йерархичния въпрос в полза на първичното отражение, т. е. на реалния свят, а изкуството деградира до едно вторично отражение — отражение на отражението.*

* В първия полутом на своето изследване самият Лукач, определяйки човешката дейност като „преобразувано в действие отражение“, интерпретира естетичното, т. е. изкуството, като вторично отражение (отражение на отражението) или като възпроизвеждащ мимезис, чийто образи представляват вече не моменти на непосредствената практика, а имат особена цел — да предизвикват у хората определени мисли и преживявания. У Лукач обаче става дума за вторичното отражение като пресъздаване на човешката практическа активност и у него то не е „низше“ и негативно, както у Платон.

Исходната позиция на Лукач е, че природата сама по себе си не е естетична, не е красива. Според него въпросът в същност не е дали природата е естетична, а дали онези наши преживявания, които се обобщават „под крайно неясното събирателно име „природна красота“, имат действително естетически характер. Според Лукач по-голямата част от тези преживявания „по начина на своето възникване както откъм съдържание, така и откъм формална страна се отнасят към областта на приятното“ (2,2,607, 608 — разр. м., А. А.).

Наистина тук Лукач се изправя пред опасностите, свързани с разбирането по дилтаевски „преживяване“, но той, от една страна, не скъсва напълно с психофизиологията, а, от друга страна — придава на естетическото преживяване исторически характер, движи се в изследването на естетичността от индивидуалната към обществената психология, търси нейния социален генезис.

Като се съгласява, че „пълнотата на живота“ може да бъде изведена от природата, без да се изпадне в телеологизъм, Лукач забелязва: „Само че дали това е „природната красота“, за която говори Чернишевски? (7) Защото на същото основание той би трябвало да каже, че разрастването на злокачествения тумор в човешкото тяло е също така красиво, както е красиво това тяло в цъфтящо здраве“. Затова според него Чернишевски е принуден да напусне своята първоначална позиция и да въведе все пак оценката на човека, неговия идеал за щастлив и охотен живот. „Без съмнение — пише той — тук има едно далечно приближаване към марксистката позиция, ала Чернишевски остава абстрактен там, където Маркс е конкретен. При правилното само по себе си включване на човека той изпуска от погледа си практическото взаимодействие на човека с природата, т. е. остава при дуализма на субективното и обективното: „пълнотата на живота“ си остава в обективната сфера на съществуващата в себе си, независима от човека природа; ролята на човека се ограничава до една субективна оценка на онези явления, които са за него полезни или приятни. С една дума, в определението на красотата, което дава Чернишевски, липсва онази универсалност, която се получава обективно необходимо в резултат на практиката, а, от друга страна, понеже това определение не е свързано с обективен обществен критерий, погледнато философски, то отваря пътя за произволност на естетическите оценки (2,2,631). Затова Лукач отстоява „двойната обективност“, двойната — природна и социална — детерминираност на онова в природата, което ние преживяваме като красиво или естетично.

Според Лукач литературата по естетика изобщо страда от два напълно противоположни недостатъка. Или с метафизическа негъвкавост и изключвайки каквито и да било преходи отделя красотата и възпятаващото я изкуство от живота, както прави обикновено философският идеализъм; в този случай животът се оказва винаги несвършен, нуждаещ се от поправки сурогат (модел и т. н.) за художествената дейност. В обратната крайност, която — разбира се, по различен начин — се проявява в механистичния материализъм и в позитивизма, естетичното се разтваря изцяло в живота, в ежедневието на хората (2,2,522). Ето защо Лукач иска да преодолее тези крайности в един висш синтез — той смята, че естетиката трябва да тръгне от всекидневието, но да не се разтваря в него, а да се издигне по-нагоре, без обаче това „по-нагоре“ да отвежда до пълно откъсване от живота, до трансценденция. Това е толкова по-наложително, като се има пред вид също, че изобщо „границите на естетичното нагоре“, т. е. спрямо етичното, научното, религиозното и пр., са „толкова малко ясно теглени, както и „надолу“, т. е. спрямо приятното и полезното (2,2,523).

Що се отнася до приятното, то е според Лукач една от проявите на партикуларност на индивида, докато естетичното (под което той разбира само изкуството) е преодоляване на тази партикуларност: „Всички тези съотношения между приятните, полезни за живота преживявания и висшите обективационни систе-

ми на обществения живот на хората в последна сметка се определят от това, че субектът на преживяванията винаги е партикуларна личност на всекидневното, докато при обективизирането (следователно и при художественото обективизиране, при изкуството — А. А.) е неизбежно преодоляването на партикуларността, осъществявано по определени — различни за различни случаи — способности“ (2, 2, 672). Тези преживявания на приятното, които наричаме „природна красота“, се основават не на природата сама по себе си, а на обмяната на веществата, която се извършва между обществото и природата; следователно в този процес се проявява не природата сама по себе си, а общественно-историческата същност на човека. Затова преживяването на „природната красота“ винаги се основава на определена степен на господство над природата от станалия обществен човек, което естествено трябва да се разбира в цялата му сложност и противоречивост (2,2,666—667).

По този повод Лукач цитира известните мисли на Маркс за естетическите свойства на златото и среброто от „Към критиката на политическата икономия“, за да подчертае, че естетическите преживявания, предизвикани от възприемането на тези благородни метали, се дължат не само на техните природни свойства, но имат и социален произход. Нещо повече, напомняйки и широко известното изказване на Ленин, че след победата на комунизма в световен мащаб, когато златото ще престане да бъде пари, с него ще бъдат облицовани обществени тоалетни, Лукач твърди, че и тогава естетическото възприемане на златото ще се определя не само от неговите природни свойства, но и от „обмяната на веществата между обществото и природата“, т. е. от общественно-производствената практика, „както в епохите, в които златото е обявено за „красиво“ като символ на разкоша“ (2,2,629).

По такъв начин Лукач в същност се отклонява от определен отговор на основния философски въпрос за „първичността“ или „вторичността“ на природната естетичност, смятайки, изглежда, че този въпрос просто отпада, щом даденият феномен е според него психологически продукт („преживяване“) на взаимодействието между природата и обществото.

Ето защо ни се струва основателна забележката на някои унгарски автори, че когато става дума за разбирането на източника на отражението, Лукач говори за идеализъм и материализъм, но неговият собствен анализ показва, че той има пред вид в същност рационализма и емпиризма, т. е. той смята фактически, че е достатъчно да излезем от опита на всекидневния живот, който е отправен пункт на всяко познание, за да бъдем верни на ленинската теория на отражението. Това очевидно трябва да улесни неговите по-нататъшни усилия да обоснове естетическото (т. е. художественото) отражение като специфично отражение на обективната действителност без специфичен предмет в тази действителност. Той пише: „Ако ние все пак сега насочваме вниманието си към моментите, свързани с обособяването на естетичното (разбирай изкуството, б. м., А. А.), то първостепенен предмет на нашия интерес е не толкова самият обективен процес, колкото неговото субективно отражение в съзнанието, начеващото се развитие на едно своеобразно отражение на действителността“ (2,1, 261).

Заобикаляйки по този начин гносеологическите трудности, Лукач преминава направо към въпроса за генезиса и спецификата на трите основни (според него) способа или форми за отражение на действителността — във всекидневния живот, в изкуството и в науката. При това той категорично подчертава, че „и трите форми отразяват една и съща действителност“ (2,1,35), т. е. не в някакъв специфичен предмет за отражение следва да се търси коренът на тяхната специфика. Както вече отбелязахме, главното внимание и основната част на неговия фундаментален труд „Своеобразието на естетичното“ са посветени в същност на спецификата на художественото отражение, което той нарича „мимезис“.

Както самият термин мимезис, така и всички посоки, по които Лукач търси специфичната отлика на изкуството от всекидневния живот, от магията, от религията и най-вече — от науката, представлява несъмнен интерес — неслучайно книгата предизвиква оживени дискусии сред унгарските естетици. Наистина тезите на Лукач срещнаха много възражения.* За нас обаче е по-важно да констатираме, че ако в описателен план изследването на Лукач несъмнено предлага богат материал и интересни наблюдения, неговото решение на въпроса за спецификата на естетичното, макар и сведено само до изкуството, си остава все пак неудовлетворително. Колкото и да е вярна например основната му постановка, че науката дезантропоморфизира, а изкуството антропоморфизира действителността, че в изкуството се съединяват обективното и субективното, тази постановка все още си остава абстрактна и недостатъчно специфицирана. Ето защо не е чудно, че отсъствието на единна и монистична формула на естетичното се заменя, както при мнозина други автори, с описателна характеристика на изкуството, при която се „изброяват“ неговите особености: „Тъждественост на форма и съдържание, единство на явление и същност, универсалност и интензивна безкрайност на съдържанието, критика на живота, плурализъм на художествените жанрове и творби, катарзисно превръщане — чрез възприемането — на целия човек на миналото в цялостност на човека“ (2,1,847).

Разбира се, ако въпросът се изчерпваше с отбелязаните дотук спорни тези, едва ли би било необходимо да отделяме специално внимание на естетическите произведения на Георг Лукач. Работата е там, че в същите тези произведения се съдържа според нас един от действителните методологически ключове за решаване на проблема за спецификата на естетичното. И той е според нас в теорията на Лукач за особеното като естетическа категория, както и в хипотезата му за т. нар. първа прима сигнална система. Неговата монография за особеното е преведена от ръкопис от немски и публикувана на сърбохърватски, на италиански и на испански под заглавие: „Увод в марксистката естетика. Особеното като централна категория на естетиката“.*

В предговора към сърбохърватското издание Лукач съобщава, че е планирал този труд като глава от своята голяма естетика, посветена на „Проблема за естетическото отражение“. Разглеждането на категорията особено заема голямо място и в монографията „Своеобразието на естетичното“.

* Така например някои го обвиниха, че замъглява разликата между подражание и отражение, че терминът мимезис е несполучлив, тъй като, колкото и широко да се разбира подражанието, то води в последна сметка до натурализма, който Лукач иначе отхвърля. Твърденията на Лукач, че науката е съзнание, а изкуството — самосъзнание на човечеството (2,1, 851), също бяха оспорени, толкова повече, като се има пред вид, че самият Лукач забелязва, че да предизвикват развиващи самосъзнанието емоции „при определени обстоятелства могат и най-отвлечените, чисто научни теории“, а също и самите житейски факти (2, 1, 834). Несъгласие предизвика и заключението на Лукач, че понеже в изкуството за разлика от науката и живота, „субектът и обектът много по-тясно се сближават, много по-интензивно проникват един в друг, и по-някога дори се обединяват в непосредствена неузнаваемост“, то „Тук, по този начин, пред нас изниква тъждествен субект — обект“ (2, 2, 325). Не без основание някои автори посочиха, че това е в същност философия на тъждеството на Шелинг, когото Лукач иначе основателно критикува в своята книга „Разрушението на разума“. Дискусии предизвикаха и следните твърдения на Лукач: „Естетическото отражение със своята спонтанна диалектика изразява такива важни диалектически зависимости между нещата, които философското мислене, занимаващо се с методологията на науките, само много по-късно осъзнава“ (2, 1, 767). И още: „Това познание на действителната диалектическа връзка между явление и закон, завоювано от научното отражение и неговото методологическо осъзнаване във философията в резултат на най-трудна хилядолетна борба, е било от самото начало нещо от само себе си разбиращо се за стихийната диалектика на великото изкуство“ (2, 1, 768).

Унгарският учен отбелязва, че в историята на философията и на естетиката въпросът за диалектиката на особеното „едва е засяган, и то — епизодически“ (1,10); според него логиката на особеното изобщо е занемарена, което говори за изостаналост — т. е. той пръв изследва специално особеното като „една от централните категории на естетиката (ако не и централна категория)“ (1,3) (макар да отбелязва приоритета на Гюте в поставянето на този въпрос).

Според Лукач, за да се разбере специфичната разлика между научното и естетическото (т. е. художественото) отражение, трябва да се приеме, че докато за едно от особеното е само „посредническо“ поле, за другото то става „организиращ център“ (1,138). В труда си „Своеобразието на естетичното“ той отново заявява: „Докато общото и единичното винаги се съединяват в един пункт, особеното е територия на средното, на разпространялото се помежду им поле на опосредствуванията, при което границите в двете посоки се размиват и често стават невидими“ (2,2,205). И още: „Особеното се разглежда тук не просто като опосредстване между общото и единичното, но като организирано средно“ (2,2,205). С една дума, докато науката спира вниманието си било върху общото, било върху единичното, изкуството се интересува преди всичко от особеното.

Естествено, за да обоснове не просто средната и междинна, а самостоятелната, централна и организираща роля на особеното като естетическа категория, Лукач трябва да преосмисли постановките на Хегел и на Маркс по този въпрос. Както е известно, в „Науката логика“ Хегел пише, че „особеното е... онова средно, което включва в себе си и затова свързва крайностите на общността и единичността“, че общото, особеното и единичното могат да бъдат взети като три определени понятия само ако „искаме да ги преброим“; но броят е „най-малко приложимата форма за определяне на понятията“ (3,II,253). Според Хегел „особеното — това е самото общо“; тези две категории могат да бъдат различени само в отношението на „определено“ и „неопределено“ (3,II,246). А в труда си „Философия на правото“ той отбелязва, че в сферата на социалното „особеното за себе си“, т. е. освободилото се от властта на общото особено става „невъздържано и безмерно и формите на самата тази невъздържаност са безмерни“ (4). От своя страна Маркс отбелязва в критиката си на Хегеловата философия на правото: „Средното понятие е безсмислица, скрита противоречивост между общото и единичното“ (5).

Според Лукач обаче постановките на Хегел се дължат на „идеалистическа ограниченост“, а написаното от Маркс — на „юношеска разпаленост“. Както е известно, всичко това стана повод да му се отправят далече отиващи обвинения не само в чисто философски план. Не е наша задача тук да разглеждаме тези обвинения. Според нас ще бъде правилно да се видят и рационалните моменти в Лукачовата концепция за особеното като естетическа категория. Готови сме да се съгласим например с унгарския теоретик Пал Шандор (6), че Лукач напразно призовава на помощ теорията на Аристотел за *aurea mediocritas*, тъй като това не е диалектическа категория, намираща се между общото и единичното, а етическа категория, освобождаващо от крайностите механично съглашение, според което средата винаги е по-добра от крайностите (например: смелост между отчаяния и страхливия, щедрият между прахосника и скъперника, и т. н.); с други думи, ако според тази теория на Аристотел чрез средното се получава „хармония“, т. е. „правилно съотношение между всички физически и душевни способности на хората“, това има малко общо със задачата на изкуството да удовлетворява потребността от хармония, както смята Лукач в „Своеобразието на естетич-

* D e r d L u k a č. Prolegomena za marksističku estetiku. Posebnost kao centralna kategorija estetike. Nolit. Beograd, 1960. Немското издание на книгата от 1967 г. е без изменения. То съдържа послеслов от автора, в който се дават същите обяснения, както и в предговора към по-ранните издания. Тук се цитира сърбохърватското издание, сверено с немското.

ното“ (2,II,228). От друга страна, в книгата си „Особеното...“ Лукач твърди, че „особеното съдържа в себе си нещо повече от обикновен формално необходим момент на опосредствуване... Става дума за реални връзки на действителността, на обществото и природата“ (1,60—61), докато по-късно, в „Своеобразието на естетичното“ прави уговорка, че „ще бъде идеалистическа, субективистическа и антропоморфизираща грешка да се вижда да се вижда в това централно положение на опосредствувачите определения нещо веществу, разполагащо с предимства, т. е. средно в собствения смисъл на думата“ (2,2,207). Навярно П. Шандор има основание да заключава, че тук Лукач като че ли се извинява за това, че е отишъл твърде далече в онтологизацията на Хегеловата логическа категория особено. Но когато той поставя въпроса: „Ако особеното като „средно“ не е нито онтологическа, нито гносеологическа категория, тогава каква е?“, ние бихме забелязали, че Лукач вече е отговорил: особеното е естетическа категория, която, разбира се, има своя гносеологическа и онтологическа характеристика.

Според Лукач научното познание и художественото творчество в хода на продължителното трудово и обществено-историческо развитие на човечеството се диференцират по посока на крайното или на средното, като успоредно с това се усъвършенствуват и съответните човешки възприемателни органи — естествени и изкуствени (1,20). Същевременно той подчертава, че „извличането на спецификата на двете области на човешката дейност ще доведе до погрешни резултати, ако не държим твърдо, че и в трите случая (има се пред вид и всекидневното съзнание — А. А.) се отразява една и съща обективна действителност, една и съща не само съдържателно, но и в нейните форми, и в нейните категории“ (1,25). Диференцирането не води до откъсване и противопоставяне на науката и изкуството; напротив, колкото по-подчертана е специализацията, толкова по-плодотворно може да бъде взаимодействието между тях, ако обществената структура, например капиталистическото разделение на труда, не пречи за това. Но общото между науката и изкуството според Лукач не е само в съдържанието и формата, а и в отношението им към категориите единично, особено и общо. И двата способа на отражение вземат единичното, особеното и общото не само като проникващи едно в друго и редуващи се едно друго, а и като постоянно диалектически преминаващи едно в друго. Естетическото (т. е. художественото) отражение намира своята специфика не вън, а вътре в това движение. Както и науката, изкуството се стреми да улови целостността на действителността в нейното разгърнато съдържателно богатство, да я разкрие и да я възпроизведе със своите специфични средства. Но докато „в теоретическото познание това е в същност движение в двете крайни посоки, а средата, особено играе опосредствувача роля, в художественото отражение средата буквално става средно, съединителна точка, в която движенията се центрират. Тук се извършва следователно движение от особеното към общото (и обратното), както и от особеното към единичното (и обратното), при което и в двата случая движението към особеното е окончателно. Тук особеното се фиксира окончателно: върху него се гради образният свят на художествените творби“ (1,30).

Лукач подчертава, че в художественото произведение единичното и общото са диалектически снети и диалектически запазени. Значителното изкуство разглежда интензивно всички големи проблеми на своята епоха; едва в периода на декадентството идва отклонението от тези проблеми, което се проявява отчасти като отсъствие на истинско общо в творбите, отчасти като голо изразяване на едно художествено неизвисено, фалшиво по съдържание и изопачено общо. Разбира се, снемането на общото в художественото особено има най-различни форми — според епохата, жанра, художниковата индивидуалност.

Отношението на особеното към единичното е също вечен процес на снемане и в известен смисъл — с още по-подчертан момент на запазване. По този по-

вод Лукач напомня думите на Енгелс от известното негово писмо до Мина Кауцка: „Всеки е тип, но същевременно определен отделен човек, „този“, както казваше старикът Хегел, и това така и трябва да бъде.“ Унгарският теоретик се спира подробно на процеса, в който художникът открива особеното в единичното, за да го издигне и пресъздаде като художествено особено, т. е. като художествено типично. Той изтъква, че неговото разбиране на особеното „няма нищо общо с риториката, която откровено тежнее към общото, нито с натуралистичното затъване в единичното“. Ето защо е трудно да се съгласим с обвинението на П. Шандор, че Лукач „откъсва категориите единично и общо от категориите конкретно и абстрактно и с това по същество се отклонява от действителността“, както и с неговото твърдение, че „главна естетическа категория не е особеното, а конкретното-общото“ (6,55). Именно посоката, избрана от Лукач, води до разкриването на естетическата специфика на изкуството, докато втората води към разбирането на изкуството като излишен дубльор на науката или като обикновена илюстрация на готовите научни истини.

И все пак според нас плодотворната постановка на Лукач се нуждае от известно прецизиране, за да се избягнат недоразумения. Все пак, взето строго философско-гносеологически, спецификата на естетичното очевидно не е просто в особеното, а в особеното единство на единичното и общото, в особения аспект на единството същност и явление. С други думи, естетически особеното на Лукач — това е в същност друго название на индивидуално-неповторимото, което носи в себе си същностно общото. И ако искаме още по-точно да разграничим философския смисъл на така разбираното особено от неговия естетически смисъл, трябва да подчертаем, че за гносеологията, за науката, естетически особеното е единично, както всяко друго единично; в естетически особеното науката също търси общото, закономерното, както във всяко друго единично. (Това се отнася напълно и за художествените творби — естетиката като наука за изкуството не се интересува конкретно от индивидуалната неповторимост на всяка от тях поотделно — тя изследва общите закони на изкуството, вкл. индивидуалната неповторимост на творбите като общ закон).

За нас не е по-малко важно обаче обстоятелството, че със своята теория за особеното Лукач в същност обосновава както специфичния предмет на художественото отражение, чието съществуване иначе не допуска, така и обективното съществуване на естетическото в природата, което също упорито отрича. Работата е там, че признаването на специфичен предмет за художественото отражение не само се диктува фактически от духа и от патоса на Лукачовата теория за мимезиса, на която е посветена по-голямата част от „Своеобразието на естетичното“. Той според нас разбира и спецификата на този предмет в особеното, подчертавайки многократно, че особеното не е само продукт на анализиращата и общаващата мисъл на субекта, на художника, а съществува и обективно. Макар да настоява, от една страна, че „спецификата на различните начини за отражение може да се разкрие... в специфичния избор измежду неизчерпаемостта на възможните съдържания, в специфичното акцентирание и групиране на съответните решаващи категории“ (1,4, разр. м., А. А.), т. е. в активността на субекта, Лукач същевременно заявява: „Не трябва да се забравя, че... обективната, независима от съзнанието действителност съдържа обективнов себе си всичките три категории (единично, особено, общо), че следователно издигането на отражението над непосредствено единичното не е напушане на обективността, не е икономия на „мисленото“, не е някакво „независимо творчество“ на научното или художественото „аз“... (1,135, разр.м., А. А.). Това вече е напълно в духа на Лениновата теория на отражението, която Лукач се

старее да прилага, но оттук следва, че естетичното (особеното) съществува не само в изкуството (където е специфичен продукт на специфично човешко творчество и се нарича художествено естетично), но и в обективната действителност, вкл. и в необработената от човека природа!

* * *

Без съмнение Лукач има известно основание да смята, че „в природната красота на Чернишевски липсва онази универсалност, която обективно необходимо се получава в резултат на обмяната на веществата между обществото и природата“, т. е. в резултат на обществената производствена практика (2,2,631). На същото основание обаче би могло да се забележи, че като отрича съществуването на красотата в природата, Лукач на свой ред лишава тази категория от обективно присъщата ѝ универсалност. Освен това той не е съвсем точен, когато съобщава, че Чернишевски „отрича всяка природна красота, която не е директно жизнеутвърждаваща; така например красотата на есените с тяхната всеобща увехналост“ (2,2,631, разр.м., А. А.). Знаменитата формула на Чернишевски гласи: „Прекрасен е онзи предмет, в който се разкрива живот или който ни напомня за живота“ (7, разр.м., А.А.). Що се отнася до есените, макар биологически за тях да е съществена увехналостта, естетически те ни правят впечатление не с нея, а с ярките си багри — багри на слънцето, на огъня, на зрелите плодове, багри чисти и топли, които именно „ни напомнят за живота“. А що се отнася до цитирания вече пример на Лукач с растежа на злокачествения тумор, бихме отбелязали, че с него също не попада в целта, тъй като един тумор не съществува сам по себе си, а като клинична особеност на един организъм, който с появата на тумора започва да деградира и да погрознява, т. е. напълно се съгласува с постановката на Чернишевски, че здравето е носител на красотата, а болестта — на грозотата.

Трябва да отбележим, че и Лукач е сред теоретичите, отричащи каквато и да било генетическа връзка между природата и човешкото художествено творчество. Според него „Ако се смятат религията или изкуството за човешка дейност, която е вродена и неотделима от същността на човека, то естествено въпросът за генезиса не може дори да се постави“ (2,1,80). Той настоява, че „може разумно да се говори за генезиса на естетичното едва като се започне с определена степен на човешки труд“ (2,1,257). Това, разбира се, е вярно, ала работата е там, че Лукач отрича и момент на вроденост, отрича всяка приемственост в естетическото развитие от животното към човека, което едва ли е в съгласие с реалната диалектика. Впрочем той забелязва, че за „действителното историческо възникване на изкуството ние нищо не знаем“ (2,1,253), но това не му пречи да отрича ролята на всяко природно начало в това възникване.*

Любопитно е, че в „Своеобразието на естетичното“ Лукач е посветил специална глава на т. нар. от него „абстрактни форми за естетическо (т. е. художествено) отражение на действителността“ — ритъм, симетрия и пропорция, орнаментика. Той отбелязва, че ритъмът е важен елемент в природата, в съществуването на живите организми, в пулсирането на сърцето и дишането, в летенето на птиците, в ходенето на животното и човека и т. н. Но същевременно отрича категорично: „Естествено всичко това няма нищо общо с ритъма като елемент на изкуството“ (2,1,255). Лукач цитира тук едно изказване на Схелтема, което намира за „вярно и остроумно“: „Ние ходим ритмично, защото една неправилна по-

* По този повод П. Шандор не без основание упреква Лукач, че „не е използвал достатъчно наличната литература по въпроса“ и справедливо забелязва, че „като изучаваме поведението на животните, ние можем да получим интересни сведения, от които могат да се направят заключения за поведението и мисленето на първобитния човек...“ (6, 35).

ходка би била много уморителна и вследствие на това нашите следи в пясъка образува един правилен ред, но никой не би помислил, че в случая може да се говори за орнамент“ (8).

Примерът наистина е интересен, но дали той е в подкрепа на Лукач, който настоява, позовавайки се особено на книгата на Бюхер „Труд и ритъм“, че ритъмът е възникнал едва в процеса на труда? Нима ние не действаме и в трудовия процес ритмично именно по същата причина — защото е по-малко уморително? Според Лукач ритъмът, като прави труда по-лек и по-ефективен, предизвиква у работника радостно чувство (2,1,261). Но нима ритъмът не предизвиква приятно и радостно чувство и вън от трудовия процес, нима не заради това човек, особено когато е млад, изпитва потребност да ходи, да бяга, да танцува ритмично без никаква практическа необходимост, самоцелно, заради „чистото“ удоволствие? Защо тогава ритъмът в трудовия процес да е генетично свързан с ритъма в изкуството, а ритъмът в природата и в ежедневието на човека да няма „нищо общо“ с генезиса на изкуството? Защо и естествените следи от ритмичното ходене на животните и човека да не притежават естествена, природна естетичност, както и „орнаментите“ върху замръзналите стъкла на прозорците, и много още природни явления? Неслучайно в дискусиите върху естетиката на Лукач бе отбелязано, че неговото обяснение на орнаменталните или „абстрактните естетически форми“ като „безмирови“ (weltlos) форми на отражение (2,1,446), т. е. като форми, които не пресъздават света, не е достатъчно убедително. Лукач пише: „Собствената поява на живописца. . . може да бъде разбрана по принцип като обединяване и среща на миметическите и декоративно-орнаментални тенденции“ (2,1,491), но той не обяснява убедително как и защо възникват тези декоративно-орнаментални тенденции. Работата според нас не е в това, че декоративно-орнаменталните форми не пресъздават света, а в това, че те са отражение и — в една или друга степен — подражание предимно на естетическите свойства на природни и те форми, багри, обеми, движения, звучения, докато т. нар. „миметически“ или „светосъздаващи“ тенденции са отражение и — в една или друга степен — възпроизвеждане предимно на обществено-човешките феномени и отношения откъм тяхното естетическо своеобразие.

И така Лукач обяви „природническото“ гледище на Чернишевски едновременно за телеологическо и за субективистко. Но той не обяснява защо да приемем обективното съществуване на естетичността в природата означава да приемем и нейното „оухотворяване от „абсолютната идея“ на Хегел. Нима от същата позиция не следва да се отхвърли и обективното съществуване на целесъобразността в природата, и обективното съществуване на самата природа? И защо само един обществено изработен критерий за природно красивото да е гаранция срещу субективния произвол на оценките? Нима у хората не съществува преди всичко природна „програмираност“ и природен, т. е. вроден усет за красивото в природата? Само обществено изработеният критерий ли кара хората да харесват и да се влюбват преди всичко в младите и себеподобни и у тях преди всичко да намират красотата? Само обществено изработеният критерий ли ни кара при първия поглед към невиджан човек да решаваме най-напред едно: красив ли е, симпатичен ли е или е грозен и антипатичен?

* Впрочем телеологическите изводи са вече предпоставени в самата презумпция на Лукач, изравняваща естетичното с художественото. Именно затова той, като напомня несъстоятелната хипотеза на Кеплер за „музиката на сферите“, отбелязва, че „в природата няма музика“. Наистина, макар че в последно време американски специалисти с помощта на електронен синтезатор са превърнали Кеплеровата „музика за интелекта“ в музика и за ухото, това, разбира се, не е доказателство, че космосът „звучи“. Но материалистите, които говорят за естетичност в природата, имат пред вид не някакво „съзнателно“ творчество, а, разбира се, несъзнателни изкустоподобни прояви.

А що се отнася до усилията на Лукач да доказва неестетичността на природата, като се позовава на късната поява на пейзажа като самостоятелен жанр в живописата, те според нас също са безрезултатни, защото тук се касае до някои особености на общественно-икономическия и културно-обусловения исторически развой на художественото мислене, а не до гносеологията на естетичността. Той забравя, че растителният орнамент например е характерен за декоративното изкуство от най-ранни доисторически времена. Що се отнася до пейзажа, навярно тук има немало значение и обстоятелството, че дълго време човекът се е боел от природата, затова и не е „забелязвал“ красотата ѝ. Усвояването на природата не е „породило“ красотата ѝ, то по-скоро е помогнало на човека да се освободи от страха, за да може да я съзерцава и да ѝ се наслаждава.

Елиминирането на природата и провъзгласяването на човека за творец, който започва от нищото, нищо не наследява, с нищо не се съобразява и от нищо извън себе си не се учи, води в същност до... „обожествяване“ на човека, да един антидиалектически и антматериалистически креационизъм. Според Тодор Павлов е много по-прав, когато забелязва, че „*между човешкото изкуство и изкуствоподобната дейност на животните съществува приемственост и скок. Неправилно е да се търси произходът на изкуството в царството на биологията, но също така е неправилно да се изкопава пропаст между човека и животното*“ (9).

Нашата цел тук обаче не е толкова да оспорваме Лукач, колкото да се възползуваме от неговите собствени становища, в защита на правилната според нас теза. Защото в същност Лукач, както се казва, изгонва красотата на природата през вратата, но я пуска да влезе през прозореца. Вече цитирахме в друг контекст неговата постановка, че „особеното съдържа в себе си нещо повече от обикновен формално необходим момент на опосредствуване... Става дума за реални връзки на действителността, на обществото и *природата*“. Подчертаваме „и природата“, защото с това Лукач фактически признава реалното съществуване на особеното, а значи и на естетичното в природата. Но тъй като може да ни се възрази, че се хващаме за „случайно“ изпуснати фрази, нека да видим как Лукач в същност реабилитира естетически природата в своята хипотеза за „междинната“ сигнална система. Казваме хипотеза не само защото конкретизирането и проверката на идеята за наличието на такава система е задача предимно на психофизиолозите, но и защото сам Лукач се уговаря, че „не претендира за нещо повече от едно поставяне на въпроса пред учението за рефлексите“ (2,2,12).

Премайнавайки към психологията на естетическото поведение, Лукач се старая и тук, както и в гносеологията на естетичното, да бъде материалист, да търси обяснението на психичните прояви преди всичко като резултат на физиологични, природни процеси. Нещо повече, той дори подчертава, че „емоционалното поведение на хората, свързано с природата, неговото съдържание, направление и т. н. като елемент на живота решително влияе върху съдбата на изкуството“... (2,2,673). Също така, определяйки ролята на подражанието като източник на изкуството, той отново хвърля мост към природата, като напомня, че подражанието „в широкия смисъл на думата“ представлява „елементарен факт на всеки високоорганизиран живот, който не се свежда в активното взаимоотношение със средата само до безусловните рефлекс“ (2,1,352). Собствено Лукач дори отделя специален параграф, в който търси индиректни указания за съществуването на „междинна“ сигнална система също и в поведението на... домашните животни.

Ето как описва Лукач тази междинна сигнална система, наречена от него „първа прима“: „...от същността на труда произтича, че още в процеса на трудовата дейност трябва да възникнат такива рефлекс, които, макар и да не се издигат над непосредствената сетивност в ярка абстракция, както става с езика, същевременно не са обикновени условни рефлекс, както мислеше Павлов, а стават

подобно на езика сигнали на сигналите“ (2,2,38). Според Лукач първа прима сигнална система е, както и втората сигнална система, резултат на условен рефлекс, но за нея не възниква самостоятелен носител, какъвто е за втората езикът, т. е. тя се проявява не в мисловен процес, а като „интуитивно схващане, така да се каже, съкратено, като редуциране към моментите, свързани интуитивно с преживяването на настоящето“ (2,2,50). Разликата е по-нататък в това, че „докато езикът от самото начало се възплъщава самостоятелно, по осъзнат начин, способите за проява на първа прима сигнална система остават откъслечни, необективирани и само преживяващият субект ги свързва помежду им“ (2,2,73,74). Според Лукач „висшето и най-адекватно осъществяване на първа прима сигнална система се извършва в естетичното“, т. е. „ясна обективация на сигналите поражда изкуството“ (2,2,74).

Струва ни се, че Лукач е уловил тук съществени специфични особености на естетичността и като предмет, и като процес, и като резултат. Правдивостта и плодотворността на неговата хипотеза стават още по-убедителни, като имаме пред вид възприемането на естетичността в природата и въобще в материално-естествен свят, а също — общуването ни с *безсловесните* видове изкуство. Заедно с това обаче Лукач дава повод да бъде критикуван за известен уклон към Бергсоновия интуитивизъм. Така например той твърди, че само на междинната сигнална система, макар тя да стои „по-ниско“ от понятийната втора сигнална система, ние дължим „умението да четем между редовете“, да долавяме в разговора онези „едва забележими ударения, прекъсвания, паузи, които често имат по-голямо значение за разбиране на истинското съдържание, отколкото смисълът на самите думи“ (2, 2, 56). Както отбелязват неговите опоненти, тук се касае не за някакви по-низши в сравнение с равнището на втората сигнална система условни рефлексии, а за изграден върху висока духовна култура способ за общуване, който прави разбираемо и без думи подлежащото на словесно изразяване. Впрочем самият Лукач говори, че за да се разбира например изобразителният език на филма, е необходимо специално да се изучават особеностите на този жанр.

Всичко това е вярно. Някои критици на Лукач обаче натикаха хипотезата му изцяло в прокрустовото ложе на общата гносеология, предявиха към нея изискванията на теорията за научното познание и по този начин я отрекоха при-бързано, без да схванат нейните специфично естетически измерения. Според такива критици, ако се съгласим, че на изкуството се пада областта на първа прима сигнална система, това означавало да го разглеждаме като непълноценно познание, което човечеството следва да преодолее.* В същност Лукач не отрича решаващата роля на понятийното мислене както при възприемането на естетичното (изкуството), така и в художественото творчество. Той изтъква, че първа прима сигнална система „преодолява необходимата абстрактност на втората сигнална система, превръща я в конкретно-репродуциращо царство на изобразявани предмети, без при това да разрушава онази екзактност в предаването на явленията, която е донесла на човечеството втората сигнална система“ (2, 2, 182). Сиреч той не забравя за единството, за взаимното подпомагане и взаимодействие на двата специфични способа за духовно усвояване на света, каквито са научното и художественото творчество. Неговите критици обаче отъждествяват изцяло *отражението с познанието*, и то с *научното* познание и по този начин не намират друга участ за изкуството освен участта на „низше познание“ или на

* Така например В. Гириус в монографията си „За непорочното зачеване на естетичното. Върху естетиката на Георг Лукач. Две хиляди години изопачаване на Аристотеловата „Поетика“ упреква Лукач, че извеждал спецификата на естетичното (художественото отражение), преди всичко в неврофизиологически основи (вж. 10, 15), а също така неоснователно квалифицира диференциацията на изкуството и науката у Лукач като „абсолютно неприемлив дуализъм на познавателния процес“ (вж. пак там).

иллюстратор на откритите от науката истини. Според нас обаче няма нищо еретино в това да признаем, че науката не е единственият способ за познаване на света, нито че тя е всемогъща, всепроникваща и всевиждаща. Самият факт, че науката не е „преодоляла“ изкуството, не го е направила, нито се забелязват сериозни признаци да го направи някога излишно, показва, че има и такива явления или аспекти на живота, които науката не е способна да отрази, да познае и да възпроизведе достатъчно адекватно, поради което именно и съществува изкуството.

Без да амнистираме известните му и безспорни теоретически и идеологически грехове, трябва да признаем, че Георг Лукач е голямо име в съвременната европейска философска, естетическа и литературна наука. Той е автор на значителни трудове, които са обект на многобройни изследвания и коментари, на одобрения, дискусии и критики. Според нас неговата концепция за своеобразието на естетичното при цялата ѝ вътрешна противоречивост представлява богат източник на идеен материал за по-нататъшен анализ и синтез. С поставянето на въпроса за особеното фактически като специален предмет на изкуството Лукач прави (по наше мнение) ценен принос в логиката, онтологията и феноменологията на естетичността. Неговата хипотеза за съществуването на „междинна“ сигнална система, свързана с възприемането и възпроизвеждането на естетичните явления, предлага една неизпробвана перспектива за по-нататъшно навлизане в специфичната психофизиология на естетическото възприятие. Без съмнение заслужават специално внимание постановките на Лукач за освободителната, „дефетицизираща“ мисия на изкуството, за важната роля на изкуството в приобщаването на индивида към човешкия род, за „преобразуването на целия човек от ежедневието в цялостност на човека“, както и редица други, които имат пряка или косвена връзка с общотеоретическия анализ на естетическия феномен.

Б Е Л Е Ж К И

¹ A kulonosseg mint esztetikai kategoria. Вр., 1957, Akademiai K., 255 р. Същата монография е преведена на италиански, испански и други езици. През 1967 г. излиза на немски (Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, Neuwid—Berlin, 1967, Luchterhand).

² Die Eigenart des Ästhetischen. 1—2 Halbband, Neuwid—Berlin, 1963, Luchterhand. Преведена е на унгарски и на други езици. Надолу цитираме от втория труд, като посочваме в скобите съответната страница.

³ Hegel. Wissenschaft der Logik, I—II.

⁴ Вж. Philosophie des Rechtes, § 185.

⁵ Вж. MEGA, I полутом, с. 502.

⁶ Вж. Эстетика Дьердя Лукача. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis... Sectio philosophica et sociologica, Tomus V, 1966, с. 33—60.

⁷ Вж. Н. Г. Чернишевски. Избр. пр. Т. I. С., 1955, с. 188.

⁸ E. Adama van Scheltema. Die Kunst der Vorzeit, Stuttgart, 1950, S. 41.

⁹ Тодор Павлов. Основни въпроси на естетиката. С., 1949, с. 24.

¹⁰ W. Girnus Von der unbefleckten Empfängnis des Ästhetischen. Zur „Ästhetik“ von Georg Lukacs. Zweitausend Jahre Verfälschung der aristotelischen „Poetik“. Kunst und Geschichte. Berlin, Akademie Verlag, 1972.