

„ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА“ СРЕЩУ ЕСТЕТИКАТА

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

От Боало насам естетиката все се оказва в положението на закъснял ученик който трябва да навакса пропуснатото. Теорията по-бавно осмисля динамичния художествен опит на времето, но не това определя обема на пропуснатото, а инерцията на мисленето.

Различни са факторите, провокиращи нови идеи в естетиката. Между тях изрично трябва да се посочи ролята на съвременното изкуство. С някои свои прояви то е дръзко предизвикателство срещу утвърдени вече, считани за неоспорими истини. То невинаги се побира в разработените категории и термини, дори „посяга“ върху тях — обезсмисля ги и ги подравя.

Впрочем би трябвало да се предпазваме от увлечения! В основната си част изкуството на XX в. съвсем не е напуснало руслото, описано и охарактеризирано от нашата естетика. Това ще рече: понятийният ѝ „апарат“ все още е годен. (Друг е въпросът, дали с този „апарат“ се обясняват задълбочено и правилно художествените факти.)

Въпреки това „необичайните“ явления в изкуството зачестяват — симптом, че художественият процес си проправя и ново русло, че тръгва и по други пътища. Тъкмо тук разработеният от естетиците понятиен „апарат“ не работи добре, понеже не е съобразен с тези „странности“ при някои съвременни творчески изяви. Някои от международните разговори за т. нар. „криза в естетиката“ (Краков — 1979, Дубровник — 1980) сочеха като виновник тъкмо съвременното изкуство или по-точно някои негови явления, твърде радикални и новаторски, за да се поберат в традиционните работни категории и проверени истини.

Трябва ли да се занимаваме с тях? Бихме могли да ги премълчим — и не само при учебнически курс или цикъл лекции с образователна цел. Но научната мисъл е и своего рода чувствителен „барометър“; тя регистрира и отклоненията от нормата, предвещаващи нерядко сериозни промени. Не е достатъчно да се заяви; изкуството на епохата е много динамично, многообразно, разнотипно. Освен това то е подхвърлено на радикални промени, някои от които докосват самата му структура, даже понятието за спецификата на изкуството. Но това е голям въпрос, очакващ даровитото перо на теоретика. Тук ще се задоволя с една тема, актуална за съвременното изкуство, която ни задължава да видим и преосмислим някои художествени явления. Това е темата за *естетическата дистанция*, в която влиза и проблемът за условността в (на) изкуството. Спирам се тъймо на нея, понеже през 1973—1974 г. се разгоря кратка полемика по страниците на в. „Народна култура“, сп. „Философска мисъл“ и др. Приведеният фактически материал не само бе недостатъчен; бяха пропуснати цели звена от художествения процес, бяха игнорирани нови, с радикална естетическа характеристика про-

ви. Споменах за тая полемика не от интерес към минали неща, а защото е показателна за една инерция в осмислянето „предизвикателствата“ на съвременното изкуство.

„ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДИСТАНЦИЯ“

Традиционната идеалистическа естетика бе повече от категорична: изкуство и живот са разделени и обособени като две несъвместими ценностни области. Тяхното взаимно проникване — да не говорим пък за тяхното преливане една в друга! — щяло да разруши *художествената специфика*. А тя бе обозначавана с широк кръг от понятия: „естетическа видимост“ (Фр. Шилер, Жан Пол, Йох. Фолкелт), „естетическа реалност“ (Т. Липс), „непълна илюзия“ (Кон. Ланге), „игровна дейност“ (К. Гроос), „естетическа функция“ (Я. Мукаржовски) и пр. Въпреки разнообразието от термини всички те имат един фокус: своеобразната изолираност на изкуството спрямо действителността. Едва ли има по-удачен и повече употребяван термин от „естетическа дистанция“; той не изчерпвал същината на изкуството, но бил неин главен, органично свойствен и признат. Често го използва още Хегел като атрибут на художественото произведение. Ала никой друг не му е посветил цял живот, както Едуард Бълх. Попришето му на теоретик се свежда до проучване на разнolikите превъплъщения на естетическата дистанция. Зад личния му принос обаче прозират убежденията на цяло поколение, за което художествената специфика се изчерпвала тъкмо чрез особената отдалеченост на изкуството от реалния свят, чрез она суверенен, изолиран мир от автономни художествени ценности, които създавал творецът. Терминът „естетическа дистанция“ изрази по най-категоричен начин идеалистическите умозрения от края на XIX и началото на XX в.

Можем да го разгледаме в няколко различни аспекта:

1. *Физически аспект*. Творческата дейност — като особен тип проява — предполагала отшумяването на събитията. Едва тогава, откъснат и отдалечен от разпаленото със страсти ежедневие, когато времето е избистрило погледа, погребало ненужното, а обществено значимото се е извисило, художникът може да създаде пълноценни образи и произведения. Нищо друго нямало да напакости повече на художествената проява, отколкото тенденциозността или непосредственото ангажиране с някакви идеологически, класови позиции. Да потънеш в политическия живот, в обществените борби и да изобразяваш всичко това, без да си се освободил от класово-партийни убеждения (сочени като предубеждения и пристрастия!), това щяло да бъде недопустима злоупотреба с изкуството. Даже у нас, в следосвобожденска България, този възглед намери ревностни поддръжници, например в лицето на д-р Кр. Кръстев и кръга около сп. „Мисъл“.¹

Усърдието на къснобуржоазната естетика в разтрогването връзката между изкуство и действителност е известно. Но нека не пропускаме поредица от „курйозни“ художествени прояви! Защото историята на европейската култура изобилствува с такива. Да се позовем само на пластичните изкуства от късния Ренесанс насам — време, в което напират кавалетните форми, засилената експресивност, мощните индивидуални акценти, титаническите творчески изяви. Десетки са примерите, които могат да бъдат използвани като блестящо потвърждение на идеалистическите умонастроения за самоцелността на изкуството. Ето живописца на т. нар. „малки холандци“ от XVII в.! Да чуем познавач като Фромантен:

¹ Д-р Кр. Кръстев. За тенденцията и тенденциозната литература. — Мисъл, 1903, с. 105.

„Ако се позамислим за всички събития, с които е пълна историята на XVII в., за голямото значение на военните действия, за енергията на този народ (холандците — В. А.) от войници и моряци, проявена в борбите, за всичко, което той е претеглил; ако можем да си въобразим зрелището, което тази страна (Холандия — В. А.) е представлявала през онези ужасни години, бихме много се учудили, като видим, че живописиста се е отнасяла толкова равнодушно към най-същественото в живота на народа. . . В живописиста на онези смутни времена холандската история не е оставила никакви или толкова малко следи, че е почти нищо, и като че ли не е развълнувала нито за миг съзнанието на художниците.“²

А това е живопис с голямо име в историята на изкуството.

Има епохи, когато целите, задачите и същината на изкуството са се разбили значително по-иначе, отколкото днес. И още нещо! Има такива художествени форми (кавалетните!), такива жанрове и видове, където са възможни шедьоври, дори връзката с живота да е разтрогната. Така че теорията за „естетическата дистанция“ не е хрумване на нечий спекулативен мозък; тя се опира на определени моменти от художествената практика; с тях работи и те й служат като доказателствен материал.

2. *Психологически аспект.* Благодарение на дистанцията във времето художникът показвал човешките страсти смекчени и облагородени; той ги пречиствал през филтъра на естетическия си идеал. Колко пъти е преповтаряна тезата на Хегел за изкуството като свят на идеала, на прекрасното, освободено от всяко съприкосновение с омърсяващия го реален свят, особено в „метафизиката на красотата“ на Фр. Т. Фишер и др.! Достатъчно било чувствата, които вълнуват гърдите, да бъдат отдалечени от породилата ги драматична жизнена ситуация, за да станели пригодни за художествено претворяване.

От Жан Пол насам немската идеалистическа естетика избобилствува с такива твърдения. Но това убеждение като че ли просмуква епохата. Още Волтер протестираше срещу Шекспир, който изобразявал човешките страсти така, сякаш са реални — в разрез с „добрия вкус“, представян от нормите на класицистичната поетика.

3. *Ценностен аспект.* Тъкмо чрез естетическата дистанция изкуството се утвърждавало като свят с автономни ценности, различни и несъвместими спрямо останалите: морални, научни, практическо-утилитарни. Четем системните немски естетики от XIX в. — за тях ценностите на изкуството не са от мира сего вследствие на изолирането им от реалността.

Никое друго понятие (както „естетическата дистанция“) не насочва погледа по-категорично към иманентни страни на изкуството, силно приглушавайки социалната му функция. Никое друго понятие не поставя по-решително ударението върху херметизирането на творбата като явление със собствена структура, собствени закономерности и ценностни ориентири.

* * *

За Ед. Бълх естетическата дистанция е „фактор при всяко изкуство“³, основен „естетически принцип“⁴, но преди всичко — „специален критерий за естетическите ценности“⁵. Нещо повече, „дистанцията става един от разграничителните признаци за естетическото съзнание“⁶. С други думи, тя била мерилото за художествено и нехудожествено, за естетически-ценното и неценното. Тя предлагала синор между изкуството и живота — она надежден ориентир, който ще ни отведе в елдорадото на художествените явления.

² Й. Фромантен. Старите майстори. С., 1972, с. 128—130.

³ Edward Bullough. Aesthetics. London, 1957, p. 95.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, p. 129.

⁶ Ibidem, p. 130.

Да се оспорва ролята на естетическата дистанция особено при някои изкуства (театър, кино, литература, музика, балет) е непростимо късогледство. Но у Ед. Бълх тази роля е преувеличена, абсолютизирана. Пренебрегната е дори група изкуства, чиято естетическа природа слабо или никак не разчита на дистанцирането им от жизнените процеси и събития, например архитектурата, декоративно-приложните творби и др. под. А те не само са съпричастни с живота в материалните му прояви, но и активно участвуват в изграждането на материално-пространствената среда на обществото. Примерно една сграда в стил барок! Тя предлага квадратура за обитаване; да се говори тук за естетическа дистанция е несъобразно. Да се твърди, че е автономна, суверенна ценност, е погрешно. Да се заяви, че създава един *условен*,⁷ втори свят — свят със собствени ценности ориентири, — е просто несъстоятелно. Но XIX в. низвергнала тая група творчески явления, обяви ги за проблематични в художествено отношение тъкмо защото кореспондирали с формите на човешки живот, с реалността.

* * *

В нашето съвремие — изпъстрено с немалко „анти“-явления при почти всички изкуства! — напират своеобразен процес: *към преодоляване или поне „съкращаване“ на естетическата дистанция*. Това се наблюдава при онези изкуства, чиято образна система се опира върху различни форми и превъплъщения на естетическата дистанция (театър, кино, живопис, скулптура, графика и др.).⁸ Ако трябва да охарактеризираме техните творби, всяка една представлява един *условен свят*, отделен от реалното пространство около нас чрез пиедестал (при скулптурата), чрез рамка (при картината), чрез стъкло (при графичния лист), чрез сцената или екрана; и др. под. Светът на художественото произведение се гради върху особен тип илюзия, организиран е по свои принципи; той много напомня действителността, но не е тя самата, нито пък я дублира, а е нейно „подражание“ (мимезис). И тъкмо тук, в този запазен периметър за естетическата дистанция прониква посоченият процес: *към стесняването и ограничаването ѝ*. Можем да го обявим за антипод на досегашната художествена практика! И няма да сгрешим.

Пълното отстраняване на естетическата дистанция при тия изкуства е практически невъзможно; то е несъвместимо с тяхната природа. Но известно съксяване или частично превъзможване на естетическата дистанция — тази тенденция не само си проправя път, но обогатява художествената култура на епохата. Тя е отговор на нови схващания за отношението между изкуство и живот, между творба и действителност. Тя е подсказана от една естетическа позиция, родена в нашия век и от нови духовни потребности.

След тези най-общи констатации нека привлечем съвсем конкретен материал! Нямам претенцията да изчерпя средствата и формите, чрез които днес бива „съкращавана“ естетическата дистанция. А те не са стереотипни при различните видове изкуства, напротив, твърде разнообразни и разноезични:

1. *Документалността*. Най-рано киното прибягна към нея (чрез съхранени филми от миналото, запечатали моменти от едни или други исторически съби-

⁷ *Условността* в изкуството не се покрива с понятието „естетическа дистанция“, но все пак това са родствени понятия. Бихме могли да разглеждаме *условността* като своеобразно проявление на *естетическата дистанция* в художественото претворяване на действителността. Ако при някои изкуства тя е почти без значение и е обезсмислена, при други тя е стожер в изграждането на творбата. Това именно налага диференциран подход, който все още очаква признаване в нашата естетическа мисъл.

⁸ В последното време при декоративно-приложните изкуства се промъква силно обратно движение — към въвеждане на *условността*, свързана с изобразяването на живота; защото приложните изкуства престават да бъдат *приложни* и се превръщат в „изобразителни“.

тия). Последва го театърът — чрез архивни материали. Не остана назад и литературата — чрез вмъкване в художествения текст на откъси от мемоари, хроники, научни публикации и др. (Впрочем документалността тук е така стара, че нейни прабразби бихме открили още в античния роман.)

За живописиста и графиката документалността се превърна в нещо като откриване на нов тип образни решения. Най-напред бе използвана фотоснимката, колажирана към платното — практика, позната още при Ото Дикс и др. В последно време широко се използва „фотоклишето“ — документалните репортажни снимки, възпроизведени по типографски начин или друга техника. Т. нар. „фотореализъм“, чиито прояви са познати и у нас (у Иван Димов и др.), е красноречиво доказателство за тази тенденция: включване на късове „живот“ в образната структура на живописното изображение. Проблемът се свежда до органичното инфилтриране на документалния фотоматериал в художественообразната тъкан на творбата. Така реализирана, документалността е акт на пресичане синора между изкуство и живот, на отстраняване дистанцията между тях.

2. *Частично отстраняване на физическата преграда между творба и реалност.* Всяко изкуство постига това по своему. Сякаш най-„усърдни“ са онези изкуства, при които художествената илюзия има най-широк простор. Например театърът! Нямам пред вид някои авангардистични опити. Малките форми, камерната сцена ни предлага не един случай на скъсяване разстоянието между „зрителна зала“ и „сцена“. Контактът със зрителя се търси и провокира (най-често отрепетизиран). Нараства съучастието на посетителя в сценичното действие. Посяга се върху театралната илюзия; артистът прекрочва физическата „преграда“, отделяща го от публиката.

Разрушаването дистанцията между „зрителна зала“ и „сцена“ има свои психологични и социологични обяснения. Средствата могат да бъдат съвсем външни (разполагане публиката от двете страни на сцената — практика, позната от Шекспир, прокарване „пътека“ от сцената към зрителната зала, и др. под.), но и такива, които докосват сърцевината на спектакъла (публицистичен театър).

Аналогични явления наблюдаваме и в изобразителната сфера. При живописиста примерно се отстранява рамката — физическата преграда между изобразен и реален свят. От древния Египет и до днес тя служи да отдели живописния образ от реалното пространство в собствена нему среда. При това рамката допринася за неговата идеалност, даже светост (иконата), за своеобразната, естетическата му ценност (кавалетна картина).⁹ Отдавна са преживени тежките рамки, а при голямоформатните платна те изобщо отпадат. Да си припомним огромните „картини“ на Сонвийл и Гутузо, на Тоши и Ири Маруки,¹⁰ достигащи 6—7 и повече метра! Те не въздействуват като изолирани в себе си „светове“, а като монументална живопис, изграждаща средата, в която се намираме. Отстраняването на рамката тук води към промени в естетическия контакт между творба и зрител: изображението сякаш агресивно нахлува в нашето реално пространство, то провокира зрителя за диалог. При традиционната картина обикновено зрителят бе активното начало: той дири картината, дешифрира я, „потapia“ се психически в живописното изображение, преживява го. Предизвикателството на творбата за диалог с нея бе непознато.

Подобни явления наблюдаваме и при паметниците. Пиедесталът бе снижен или отстранен; скулптурната фигура, поставена на терена, се възприема „визави“ от посетителя. Последният навлиза в мемориалното пространство, което пре-

⁹ Срв. Werner Ehrlich. Bildrahmen — von der Antike bis zur Romantik. Dresden, 1979.

¹⁰ Например огромното им платно „От Тройния съюз до Санридуки“, представено на триеналето на международната реалистична живопис в София — 1979 г.

лива в реалното. Макар че паметникът винаги е бил част от градската среда, днес той просто се разтваря в нея, превръща се в естествена среда за обществените ритуали (чествувания, празненства и др.), извършващи се там. Считам, че цялото ни мемориално строителство през последните две десетилетия може да се подведе под този знаменател.

3. Идеята за изкуството като *подражание* просъществува векове: от античността до XIX в. Не едно поколение е било готово да се закълне, че най-висшата цел на художника е подражаването на прекрасната натура. Наистина не всички теории за мимезиса игнорират творческия момент като органично присъщ на изкуството (осъществим *във* и *чрез* подражаването на природата).

Най-първо художествената практика на нашия век (в лицето на различни направления), после и теорията предложиха друга постановка: ценността на художественото произведение да се дири не само в добросъвестното подражаване на природата, разбрано не като безкрило, сяпо, а като творческо подражание! Струва ми се, че голямата крачка бе извършена от Сезан. За него картината бе един *втори свят*, паралелен на реалния — не негово копие или подражание, а само негов *живописен корелат*. Оттогава насам живописецът не желае да следва природата, а да сътворява паралелни ней светове — живописни, изградени по собствени закономерности и структури, чрез собствени средства и порядък. Художникът не крие това от зрителя; напротив, тук търси ценността на картината — в тоя построен от него свят, уж подобен на реалния, а все пак със собствени измерения — само негов живописен паралел, аналог.

Тая творческа позиция силно посяга върху художествената илюзия като основа за естетическото възприемане и преживяване на творбата. Щом картината представлява изграден от живописеца втори свят, успореден на природата, но не нейно подражание, тогава естетическата реакция на зрителя не ще бъде предизвикана от илюзията, заложенa в художественото произведение. Естетическото възприятие ще получи други опорни точки. Потребни ли са примери! Историята на модерното изобразително изкуство — от Сезан до днес — изобилствува с такива.

Аналогично явление срещаме и в театъра, още при т. нар. от Бертолт Брехт „ефект на отчуждението“. Не „емоционалното заразяване“ на публиката, не попадането ѝ в „хипнотично поле“ на въздействие,¹¹ а критическа позиция към образите от сцената. Брехт определи „ефекта на отчуждението“ като диаметрално противоположен на *въчувстването* — централната категория в психологическата естетика на Т. Липс и др. За неаристотеловата драматургия е потребно „сцената и зрителната зала да се очистят от всичко 'магично' и да не възникват никакви 'хипнотични полета'“¹². Никое друго столетие не е отреагирало по-осезаемо спрямо художествената илюзия, както нашето. Никога по-упорито не са дирени пътища към скъсяване естетическата дистанция между художествена сфера и живот, към тяхното взаимопроникване и взаимодействие. Не се наемам да говоря за дълбоките обществени и психологически причини за това, но факт е, че естетическото възприятие се е променило.¹³ Ако повярваме поне наполовината на естетическите теории от XIX в. (Т. Фишер, Т. Липс, Й. Фолкелт и др.), излиза, че илюзията е сърцевината на пълноценното възприемане на изкуството. Подобно твърдение днес е проблематично. Дори малкото посочени явления в съвременния художествен процес подсказват за други, противоположни тенденции: ограничена роля на художествената илюзия, съкращаване естетическата дистанция между творба и реалност. (Впрочем това са проблеми, на които нашата естетическа мисъл си остава длъжница.¹⁴)

¹¹ Bertolt Brecht. Schriften über Theater. Berlin, 1977, 169, 172.

¹² Ibidem, S. 208.

¹³ Theodor Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 7, FrM, 1972, S. 213.

¹⁴ Например Дон Кихот приема театралното представление за реалност. Подобни реакции на зрителя описват още и Ив. Вазов, и Хенри Филдинг в романа „Том Джонс“.

Никое друго време не е било изпъстрено с толкова разнообразни, дори и с противоположни прояви. Естетиците на XIX в. се докосваха до явления, които ги смущаваха, например грозното в изкуството, но или ги пренебрегваха като досадно изключение, или ги прегъваха към теоретичната постройка. Спекулативността сякаш не дразнеше през средата на миналия век, едва ли не се считаше за достойнство — от Фихте, Шлегел, Хегел, Т. Фишер до появата на т. нар. „естетика отдолу“. Днес логическата стройност на една постановка има стойност, ако съответствува и обяснява фактите. „Сциентизмът“, сродяването на естетиката с частнонаучни дисциплини и др. под. е сигурен признак, че умозрителността е повече архаика, нещо, което мирише на мухъл. А съвременното изкуство ще хвърля предизвикателствата си, докато естетиците не съумеят да обгърнат в своите публикации не само класическите факти, но и радикалните моменти в художествените процеси на нашата епоха.