

ИЗКУСТВО И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

С. А. ЗАВАДСКИ, Л. И. НОВИКОВА (Москва)

В определението, което основоположниците на марксизма-ленинизма дават на социалната природа и спецификата на изкуството, прави впечатление явният парадокс, който според нас не е получил необходимото осветление и развитие в специалната литература. Става дума, от една страна, за гледището на К. Маркс, което има общо методологическо значение относно обусловеността на духовното производство, вкл. и на изкуството, от исторически определени форми на материалното производство. Без тази обусловеност на първото от второто не могат да се разберат нито общите закономерности в развитието на обществото, нито специфичните закономерности на второто — в дадения случай изкуството. Нека напомним това гледище. „За да се изследва връзката между духовното и материалното производство, е необходимо преди всичко самото това материално производство да се разглежда не като всеобща категория, а в определена историческа форма. Така например на капиталистическия начин на производство съответствува друг вид духовно производство, отколкото на средновековния начин на производство. Ако самото материално производство не се взема в неговата специфична историческа форма, не може да се разберат характерните особености на съответстващото му духовно производство и взаимодействието между тях.“¹

От друга страна, характеризирайки спецификата на същинското художествено производство, Маркс отбелязва, че „определени периоди на неговия разцвет съвсем не съответствуват на общото развитие на обществото, следователно и на материалната основа, която образува един вид скелета на неговата организация“². Ако това противоречие е вярно — отбелязва Маркс по-нататък — за отношенията между различните видове изкуства, то вече по-малко учудващо е, че то е вярно и за отношението на цялата област на изкуството към общото развитие на обществото.“

Тези две положения са добре известни. Но обикновено на тях се позовават поотделно: на първото — когато утвърждават тезиса за материално социално-икономическата обусловеност на изкуството като социално-исторически феномен; на второто — когато говорят за спецификата на изкуството. Такова обособяване на взаимосвързани познавателни принципи може да бъде оправдано при поставяне и решаване на частни задачи. При изследването обаче на културно-исторически проблеми, по-специално при анализа на изкуството като културно-исторически феномен в условията на цивилизацията, става очевидна необходимостта от тяхното взаимно допълване. Двата тези тезиса са свързани и у К. Маркс, но са свързани чрез противоречие, което има онтологична основа в положението на самото изкуство в обществото в условията на цивилизацията. Това реално про-

¹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 26, ч. I, с. 271.

² Пак там.

тиворечие именно поражда трудности в неговото изследване, намиращи израз в логически парадокси. Задачата на науката се състои в това — да обясни и чрез това да премахне парадоксалността на това противоречие и да види в него спецификата на реалното битие и на функционирането на изкуството в обществото в процеса на развитието на цивилизацията. Трудността се заключава в самата формулировка на тези противоречия — отбелязва по този повод Маркс. Но достатъчно е да определим само тяхната специфика — и те ще бъдат обяснени.

Обаче за буржоазната, домарксистката и следмарксистката социална философия тази трудност се оказва методологически непреодолима. Буржоазното философско съзнание по начало абсолютизира едната от страните на посоченото противоречие, като дава или механистично детерминистко концептуално обяснение на изкуството с външни за него обстоятелства, или като посочва неговата иманентност, която не се поддава на причинно обяснение. При такава метафизическа едностранчивост детерминизмът се превръща в телеологизъм, а иманентната специфика на изкуството прераства в изолационизъм.

На времето си Маркс вижда ограничеността на теорията за цивилизацията на Щорх в това, че той изважда закономерностите на духовното производство непосредствено от закономерностите на материалното производство, без да взима под внимание нито спецификата на едното и другото, нито опосредствуваните им връзки. При това самото материално производство той отъждествява с капиталистическия начин на производство.¹ Според Щорх лекарят произвежда здраве, професорите и писателите — просвета, поетите и художниците — добър вкус. . . Но със същото право можем да твърдим, че болестта произвежда лекари, глупостта — професори и писатели, безвкусицата — поети и художници, а липсата на всеобща безопасност — господари — иронизира Маркс и методологически точно формулира ограничеността на подобен подход. „Като разглежда самото материално производство не исторически, а като производство на материални блага изобщо, а не като определена, исторически развита и специфична форма на това производство, Щорх сам се лишава от основата, на която единствено могат да бъдат разбрани както идеологическите съставни части на господстващата класа, така и свободното духовно производство на дадена обществена формация. Той не може да излезе извън общите, безсъдържателни фрази. А и самото това отношение съвсем не е така просто, както той по начало мисли. Така капиталистическото производство е враждебно на известни отрасли на духовното производство, например на изкуството и поезията.“² Нека отбележим впрочем, че изтъкнатата от Маркс методологическа грешка е присъща не само на Щорх. В една или друга степен я повтарят съвременните буржоазни социални философи и естетици, които се опитват да представят и определят изкуството, изхождайки от някакъв външен фактор, било то технологията (М. Маклюен) или социалните структури (А. Хаузер, К. Леви-Строс) и т. н.

Кризата на капитализма и създадената след тази криза ценностна система, по-специално идеологията на утилитаризма и на рационализма, предизвиква преориентиране на буржоазното социално съзнание. Ориентацията сега се накланя към уникалната иманентна специфика на културата, която не се поддава на генерализиращи и детерминистки методи на изследване. Под влияние на идеите на Рикерт и Дилтай върху изкуството се разпростира методът на идиографска индивидуализация, който претендира за адекватното му описание и се противопоставя на концептуалното детерминистко обяснение на последното.

Показателни в това отношение могат да бъдат методът и концепцията за изкуството като феномен на културата, декларирана от О. Шпенглер в труда му „Залезът на Запада“, предизвикал доста голям резонанс в научния свят на своето време.

¹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 26, ч. I, с. 271.

Още в самото начало на труда си Шпенглер противопоставя на научния метод на познание за природната област, методът на „чистия историзъм“ за областта на културата, която не може да се обясни изчерпателно като осъществена, но може отвътре да се разбере като реализация на съдбата. Поради това задачата на историческото познание е „да схване“, да улови в самата култура уникалния символ на нейната съдба и да разгърне възможности за неговата реализация. В качеството на такъв символ на съдбата, на културата се проявява нейното изкуство, което обаче, ставайки обяснителен принцип на уникалността на културите, самото то изисква обяснение, т. е. изходни обяснителни принципи, които Шпенглер официално изгонва от историческото познание. По този начин Шпенглер не е могъл да мине без генерализирани, обясняващи общите закономерности на историческото развитие на културите, принципи. Такива всеобщи „носещи конструкции“ на неговия метод на „чист историзъм“ става пренесената от него от областта на природата в областта на културата морфологическа структура на жизнения цикъл. В резултат на тази познавателна процедура самата идея на историзма се оказва унищожена, а в концепцията за индивидуалната специфическа съдба на различните култури прониква идеята за тяхната предопределеност. Така съвременната западноевропейска („фаустовска“ — буржоазна) култура преминава същите фази на развитие, както и културата на шумерите, античната, арабската култура, приближавайки се до своя съдбоносен предел. На това основание Шпенглер прибегва до съпоставяне, макар и на разновременни, но „еквивалентни“ култури, като отстоява принципа на тяхната равностойност, който на практика се превръща в културен релативизъм.

Участта на своята култура споделя и изкуството, което според Шпенглер е нейната душа, а в известен смисъл я и предопределя.

То се появява, когато душата на етноса преодолява безсъзнателността и се сблъсква с огромния непознат свят. Тази среща предизвиква две чувства: тъга по света и страх пред неговата неизвестност, страх пред сътвореното. Тези две чувства стават основни импулси в развитието на изкуството, представено в два основни свои типа: подражание на видимия свят, на което съответствува реализмът в различните му форми, и закланането, стремежът да се отклони от неизбежното чрез магическата форма. На този тип художествено съзнание отговаря орнаментиката, стилизацията, символиката. И именно този втори тип съзнание е породил и поражадал велики стилове. Подражанието винаги губи в съвременяване с природата и допуска субективен произвол. Наистина, когато се отказва от подражание на действителността, изкуството става по-малко достъпно, езотерическо. За да го разбере, субектът трябва да бъде причастен към тайнството на творчеството.

Всяка култура има свой неизбежен и неотделим от нея символ, който се разгръща в цялостна система от образци, понятия и представи, които имат смисъл само във връзка с цялото. Непосредствен израз на тази цялост и посредством това прафеномен на всяка култура е стилът. Представен от изкуството, той свързва всички елементи на културата, прави ги съпоставими и същевременно разграничава една култура от друга, определя тяхната непроницаемост, самостойност. Шпенглер отрича наличието на общи закономерности в развитието на изкуството и следователно възможността за тяхното взаимодействие, взаимно разбиране и интеграция. Може да става дума само за смесване на стиловете, за хибридни, „нечисти форми на култура“. „Какво общо има Л. Н. Толстой, който от самите дълбини на своето човешко съзнание отхвърля като нещо чуждо целия западен свят от идеи, със средните векове, с Данте или Лутер; или японецът с Парцифал и със Заратустра, или какво общо има индусът със Софокъл?“⁴ — задава той риторическия си въпрос. Ето защо всяка култура е не-

⁴ О. Шпенглер. Закат Европы. М.—П., 1923, с. 23.

поятна от позициите на друга култура и е недостъпна за научно обективно обяснение. Ключ за разбиране на всяка култура трябва да търсим в изкуството. Изкуството можем да разберем само като се потопим в него.

Развитието на изкуството в границите на един стил може да служи като свидетелство за развитието на самата култура от нейното прасъстояние към епохата на разцвет, зрелост и накрая към толкова непреодолимия упадък, който започва с епохата на цивилизацията. Разрушаването на стила е симптом за обреченост на културата. Сега в тази фаза е навлязла западната, „фаустовската“ според определението на Шпенглер, т. е. буржоазната цивилизация. На този етап живите изменчиви форми на културата придобиват застинал, формален характер. Значението, което преди се придаваше на изкуството, се пренася върху делото, ползата. Изкуството запазва правото си на съществуване само до толкова, доколкото служи на това „дело“. Но станало „полезно“, масово, то губи своето първородство, престава да бъде изкуство, става изкуственост.

На този период съответствува собствено величие, но това е величие на хладна делова активност, не на духовна култура. Голямото изкуство умира в тази ледена вода на ползата и ние не сме в състояние да го възродим. Това е безспорно епоха на упадък. Но тя може да продължи достатъчно дълго, ако ние, както пише Шпенглер, осъзнаем своята съдба и ѝ се подчиним. Смисъла и патоса на своята книга Шпенглер вижда в това — да даде рецепта за отсрочване на гибелта на буржоазната цивилизация, която може да продължи съществуването си с цената на загубата на културата. Отговорността за такъв изход той сваля от дейците на културата и я възлага изцяло на съдбата. Не ние сме избирали това време, заявява той, и няма загуба от това, че силното и реалистично настроено ново поколение навреме разбира неосъществимостта на идеалните стремежи на своите бащи и надеждите за ново възраждане. Нека, отказало се от идилични илюзии, то се заеме с практическа работа, символ на която за „фаустовската“ култура е завоюването на жизнено пространство. Така пише Шпенглер в 1920 г. Сега ние знаем, че тази отсрочка на гибелта на западната буржоазна цивилизация с цената на загубата на културата придоби реален и завършен облик във фашизма.

Шпенглер пръв според образния израз на Ю. Тинянов „почувствува, че краката на културата са изстинали“⁵. Обаче неговата диагноза, макар и поставена върху явно забелязани симптоми — и най-важното — начини, ако не за спасение, то за „отсрочка“ на края ѝ, свидетелствува, че е невъзможно да обясниш кризата на буржоазната култура чрез нея самата, изучаващият субект, намиращ се вътре в ситуацията, е склонен да описва състоянието ѝ като тотално състояние на света. Не е избягнал тази аберация на зрението и Шпенглер. Състоянието на криза на буржоазната цивилизация, изразило се категорично след Първата световна война, враждебността ѝ към културата, по-специално към изкуството, е абсолютизирано от Шпенглер и възведено в ранг на конститутивно начало на историческия процес и съществуването на изкуството в стадия на цивилизацията.

По този начин опитите да се приложи методът на „чистия историзъм“, или „иманентизъм“, към обяснението на изкуството като феномен на културата са също толкова ограничени, както и методът на „чистия“ концептуализъм в духа на Щорх.

Марксистката философия дава възможност да се преодолее тази гносеологическа трудност и изхождайки от единната методологическа основа — материалистическото обяснение на историята, — да се обясни както единството на културно-историческия процес, спецификата на неговите отделни сфери, при-

⁵ Ю. Н. Тинянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

тежаваша кумулативност и относителна самостоятелност, така и социално-икономическата му обусловеност, опосредствувана от цивилизацията.

Културата е производно на обществената практика, неин необходим атрибутивен аспект. К. Маркс и Ф. Енгелс показаха, че човек, въздействайки в процеса на практиката върху външната природа, изменя също и своята собствена природа, усвоявайки опита на другите членове на колектива, участващи в практическата дейност. Именно благодарение на практиката човек извършва преход от естественото си състояние в сферата на културата. В този смисъл културата може да бъде разбрана като способ за самореализиране на индивидите в обществото, способ да овладеят те природните и социалните условия на своето съществуване.⁶

Като способ за развитието на човека културата принципиално се отличава от естествено-обективните процеси. Тя има активно-градивен, целесъобразно-действен характер, който се отразява в нейните продукти във вид на интенция, насоченост към субекта, определяща тяхната стойност и в способностите на самите индивиди да овладеят социалния опит, отразен в културните ценности. В този смисъл културата е винаги субектна, неотделима от човека, което подчертава К. Маркс в тезисите си за Фойербах. Способността към извънбиологично натрупване на опит и социализацията му в изнесените навън материални и духовни ценности определя непрекъснатия и прогресивния характер на общественото развитие и развитието на самия човек като социално-културно същество.

Като способ за самореализиране на човека в обществото културата е детерминирана от материалните условия на живот, от равнището на развитие и от характера на общественото производство и зависещата от тях социална структура на обществото, обаче, както подчертават класиците на марксизма, само в крайна сметка, защото тази зависимост е опосредствувана от характера на самата култура, утвърден в система от ценности и традиции. развитието на културата е подчинено по този начин на двойна детерминация. Тя се намира в причинно-функционална зависимост от потребностите на обществената практика, общо взето, и същевременно запазва своята относителна самостоятелност. Това противоречие е присъщо на всички етапи от развитието на културата. Но то се проявява и осъзнава в стадия на цивилизацията.

Цивилизацията е значително по-млада от културата. Тя според определението на Ф. Енгелс, който в решението на дадения проблем се базира на изследванията на Л. Морган, е третият исторически етап в развитието на обществото и културата, настъпил след първобитния период и варварството. Този преход според основоположниците на марксизма е свързан с общественото разделение на труда, с развитието на стоковото производство, с натрупването на добавъчен продукт във форма на общественото богатство и накрая на държавата, която поема функциите да регламентира труда, да преразпредели общественото богатство и да упражнява контрол върху него посредством специализирани институти. Цивилизацията е в същност социална форма на организацията на живота на обществото и на културата, която е дошла да смени традиционните форми, като ги изтласква в периферията на общественния живот. Същността на цивилизацията класиците на марксизма свързват с всестраниното обобществяване на труда и производството, с безлично-всеобщите форми на комуникации, с гражданското общество, с публичната власт и институализираните форми на социално управление. Същевременно цивилизацията е неотделима от това съдържание, чиято социална форма на организация тя е, т. е. от културно-историческия процес. С това е свързана една методологическа трудност: съвпадението на емпирично равнище на понятията „цивилизация“, „общество“, „кул-

⁶ Вж. В. М. Межуев. Култура и история. М., 1977.

тура“, които могат да се разделят строго само на равнището на теоретичната абстракция.

В условията на разделението на обществото на класи, т. е. на стадии на цивилизация, развитието на културата се осъществява чрез отчуждаването ѝ на първо място от трудещите се маси и подчиняването ѝ на интересите на господстващата класа, която в лицето на държавата представлява всеобщите интереси. Тук е скрит източникът на противоречията между културата и цивилизацията.

Творческият потенциал на една или друга цивилизация в нейното диахронично развитие се проявява както в съвкупността на средствата, които тя мобилизира, за да премахне тези противоречия, така и в готовността на наличните в нейно разположение специални технологии, с които може активно да съдействува за разрешаването на възникналите противоречия. Но същевременно, подчинявайки развитието на културата на интересите на господстващата класа, цивилизацията с това именно определя нейните граници, налага върху нея социално-класови матрици. При това обаче следва да отбележим, че институти на цивилизацията не могат да контролират развитието на културата на всички нейни равнища. Извън пределите на нейното непосредствено влияние остават традиционните и съвременните самодейни форми на културата, а също свободното духовно производство.⁷ Тези „неорганизиранни“ форми на културата понякога „разклашат“ общите принципи на цивилизацията, но същевременно, натрупвайки се, служат като един от източниците за нейното развитие. Щом интересите на господстващата класа влязат в противоречие с обективните закони в развитието на обществото, цивилизацията се проявява като консервативна или дори деструктивна сила по отношение на културното развитие. Обаче това противоречие съвсем няма тотален характер, както смята Шпенглер, а конкретно-исторически характер. Премахването на това противоречие се извършва посредством преодоляването на формите на отчуждение, в които досега се е осъществявало обобществяването на труда, чак до всестранната дезалиенация във всички сфери на социалния и културния живот на обществото при прехода към комунистическата цивилизация. В осъществяването на този процес последна роля принадлежи на относителната самостоятелност в развитието на културата, която надраства границите на цивилизацията, изградена върху отчуждението, и изисква нови идеали, нови организационни и управленчески форми.

Анализът на диалектически сложните отношения между цивилизацията и културата може да способствува да бъде конкретизиран спектърът от причини и източници за саморазвитието на обществото като цялостен организъм, от една страна, за разкриването на социалните закономерности на функциониране и развитие на различните сфери на културата с оглед на тяхната специфика, по-специално на изкуството, в отношението към цивилизацията — от друга. Именно тази втора познавателна ориентация сме приели в настоящата статия.

Като феномен на културата изкуството е подчинено на нейните общи и на своите специфични закони на развитие и същевременно то влиза в сферата на влиянието на цивилизацията, с която е свързано по своя произход, по задачи и начини на функциониране.

Исторически изкуството се заражда и формира в сферата на културно-творческата дейност на обществото като начин за неговото самопознание и самоопределение на стадия на цивилизацията. Обаче то възниква не на празно място, а върху почвата на митологията. Митът е исторически първата всеобща форма на още нерелектиращото обществено съзнание, първият опит на първобитния

⁷ Вж. К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 46.

човек да излезе извън пределите на непосредствения си опит и да осмисли „зад-пределната“ сфера на действителността „във въображението и с помощта на въображението“.⁸ По отношение на битието митът може да бъде разбран като своеобразно отражение на реалните форми на ежедневиия живот, „обърнато“ към „задпределния“ свят на природата, космоса, обществото така, че именно този образ на „задпределния“ свят става начин за осмисляне, оправдане и нормативно-сакрален образец за регулиране на реалната практическа дейност на хората, на социалните норми в общежитието.

В мита се формира предестетическа функция, която според нас се проявява във възможността да се доизградят представите за реалното битие до всеобемна картина на света, разделена на сакрални и профанни локуси, в достъпността на тази картина до въображението или съзерцанието, в усещането за съпричастност на човека към този свят и дори възможността да пресече забранената граница между сакралния и профанния свят посредством медитацията, откровението на въображението. На тази почва се формира народното традиционно изкуство, което със своите корени чрез традицията е непосредствено свързано с мита и дълго време е съществувало съвместно с него. Пълното обособяване на естетическата функция става възможно едва в условията на цивилизацията в резултат от разделението на труда и появата на изкуството като вид духовно производство. Спецификата на изкуството, а още по-рано — на предхудожествената дейност, се състои в това, че то моделира степента на свобода на индивидите в рамки, определени от културата на дадено общество. Така древноиндийските религиозни химни и заклинания разкриват не само ритуалното ограничение на човешката дейност, но и в безбройните си поетически варианти разкриват възможности за свобода на човека в пределите на неговото отношение към природата и формиращите се обществени отношения. Естествено, че тези предели са исторически. Те се коригират от равнището и характера на обществената практика и обусловената от нея структура на обществото и съобразно тяхното развитие се разширяват. Съответно с това се извършва и разширяване на границите на изкуството за сметка на усвояване на извънхудожествени области на дейност.

В условията на цивилизацията обществото се оказва все по-заинтересовано от специфични, вкл. и доста изтънчени способности за разрешаване на класовите и на други, дължащи се на тях противоречия. От тази потребност върху почвата на недействения вече митологически синкретизъм се заражда изкуството като високоспециализирана форма на това въздействие, формира се неговият образно-поетичен строй, полагат се организационните структури, определят се функциите на равнището на онези нови изисквания и задачи, които му предявява цивилизацията. Именно цивилизацията въз основа обществяването и преразпределението на добавъчния продукт в различните сфери на културата дава живот на изкуството, насочва и регулира неговото развитие.

Нещо определено ново в положението на изкуството в условията на цивилизацията се отбелязва в това, че то губи непосредствеността на своите културно-творчески функции и за пръв път започва да се разглежда като дейност, чието развитие се направлява от социалните институти на дадена цивилизация, отразяващи културните достижения и стремежи на различните обществени слоеве. От изкуството изискват такива способности за разрешаването на социалните конфликти, които не излизат извън пределите на функционирането на наличните социално-културни структури. Ето защо творческите функции на изкуството се ограничават с доминантни характеристики на цивилизацията и нейните ситуативни възможности.

⁸ К. Маркс, Фр. Енгелс, Съчинения. Т. 12, с. 737.

По този начин още от самото си зараждане изкуството попада под социално-икономическия контрол и идеологизиращото въздействие на държавата и по-късно на църквата, представящи дадена цивилизация. Неговото развитие се извършва с цената на отчуждаването от художествения живот на основната маса индивиди, заети в сферата на материалното производство, така че историческото развитие на политиката, на изкуството, науката и т. н. „се осъществява във висшите сфери над тях“⁹. Наистина това отчуждение не може да бъде абсолютно. Съществува или се появяват канали на връзка между професионалното и народното изкуство, което остава постоянен източник на неговото развитие. От характера на техните връзки и отношението на професионалното изкуство към този източник до голяма степен зависи съдбата както на първото, така и на второто.¹⁰

При това обаче изкуството може да бъде функционално само ако запази определена автономия. В известен смисъл за това също способствува цивилизацията, често мимо своите преки изисквания към изкуството. Въз основа на разделиението на труда вътре в изкуството се създават относително постоянни елементи, които го превръщат в съвсем специализирана форма на културно-творческа дейност с иманентни механизми на саморегулация, с автономни излази в сферата на обществените отношения. Обаче рационалността на тази дейност се оценява различно в зависимост от своеобразието на социално-класовите отношения и културните традиции на обществото, принудено да се съобразява със закономерностите на изкуството дотолкова, доколкото то е заинтересовано да го използва в интерес на своята стабилизация. С това е свързан негативният момент на институализация на изкуството, проявяващ се като тенденция към неговата тотална функционалност и като фактор, ограничаващ културно-творческите потенциали на този вид дейност. В резултат изкуството като „нещо само по себе си възвишено, като правомерно само по себе си“¹¹ е възможно предимно във формите на социално периферийното съществуване или на свободното духовно производство според терминологията на К. Маркс. И все пак наличието на система от относително постоянни елементи и функции на изкуството както на равнището на неговото периферийно съществуване, така и на институционализираните форми нейното самовъзпроизводство в процеса на историческото развитие позволява да говорим за изкуството като необходим компонент на културата в условията на всяка цивилизация.

При това естествено изниква въпросът: възможно ли е да се изведе или да се построи върху убедителен принцип инвариантен диахроничен модел на изкуство, общ за всички типове цивилизация, който се репродуцира на всички нейни стадии или поне на достатъчно продължителни етапи от нейното развитие. (В този случай ни предстои да посочим границите ѝ) или е прав Шпенглер и ние трябва за всяка локална цивилизация да търсим съответен уникален модел (прафеномен) на изкуството?

Обикновеното съзнание, основано на опита и на здравия смисъл, отговаря положително на този въпрос. Но не само обикновеното съзнание. От понятието „изкуство“ като инвариантно широко се ползува съвременното изкуствознание, особено историята на изкуството. Само в този случай са възможни компаративистските методи на изследване, историческите аналогии и оценки, всеобщата история на изкуството.

В качеството на методологическа основа за построяване на такъв модел сме приели известното положение у Маркс, че развитото състояние на обекта, в дадения случай — изкуството като обособила се функционална система, трябва

⁹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 46, ч. II, с. 86.

¹⁰ Вж. Л. И. Емельянов. Методологически въпроси философии. Л., 1976.

¹¹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 46, ч. I, с. 387.

да бъде взето в качеството на основание и предпоставка в изследването и обяснението на неговото минало състояние, тъй като то позволява да се открие в неразвитото синкретично явление и процес инвариантът и да се проследят възможните, вкл. и отпадналите варианти на неговото развитие в живата история. Кризисното състояние на съвременното изкуство, за което упорито говори западната естетическа мисъл, подтиква, за да се избегне избирателно отношение към материала, да се предпочете пред него станалото класическо изкуство на XIX в. в качеството на субстанциална основа за такъв модел.

Художествената класика на XIX в. ни дава образ на света, който е събитен на неговото реално битие. Това определение, въведено от съветския изкуствовед М. Бахтин, според нас улавя същността, инвариантното зърно на изкуството.¹² Впрочем то не е абсолютно ново за естетиката. Философско-естетическата мисъл непрестанно е кръжала и нееднократно се е доближавала до такова разбиране за същността на изкуството. В тази връзка може да се позволим най-малко на теорията за мимезиса или на представата за изкуството като отражение на реалното битие, много разпространени през ранните, донаучни етапи в развитието на естетическата мисъл. Широко разпространение в средновековната поетика получи представата за изкуството като огледало на реалния свят, улавящо неговата духовна същност. Тази идея е подхваната и повторно интерпретирана от художниците и мислителите на Възраждането. За нейната продуктивност свидетелствува фактът, че към нея охотно прибегват съвременните художници и мислители. От аналогията за изкуството като огледало се е възползвал В. И. Ленин, когато анализира творчеството на Л. Н. Толстой.

Идеята за изкуството като особен събитен свят на действителното битие развива Ф. Шилер в доста стройна концепция. Естетически творчески стимул сред страшното царство на силите и свещеното царство на законите построява трето царство на играта и въображаемото, чийто основен закон е свободата да дава свобода. Тук, в царството на виденията и свободата, могат да бъдат реализирани идеалите за равенство и щастие, неосъществени в реалния свят на нравствено-правовата държава. Метафоричността на такива определения предполага тълкуването им в приетата философско-естетическа система. Върху тази почва от рационалното според нас зърно израства това множество от противоречащи една на друга концепции за изкуството, характерно както за историята на естетическата мисъл, така и за нейното съвременно състояние. Така за Платон аналогията на изкуството с отражение служи като основание да бъде отречена или снижена неговата познавателна стойност, за класика на китайската живопис Хуан Юз (XVIII в.) отражението служи като средство да разбере света, най-съкровеният му тайни, скрити от прякото съзерцание, средство за проникване в дао.¹³

Събитийният свят на изкуството независимо дали се разкрива във форма на иконописни или символистични образи е винаги релевантен на битието. Различните видове изкуства могат да бъдат разгледани в обща система от хомоморфно съответствие на събитието на изкуството с реалното битие на света, но при това е нужно да се направи уточнение относно средствата за реализация на хомоморфизма. Загубата на това качество лишава света на изкуството от събитийност, т. е. от самия смисъл на неговото съществуване, в еднаква степен, както и пълното сближаване, съпадението му с реалния свят. В първия случай събитийният свят се превръща в трансцендентален, религиозен; във втория — свързва се с практическия житейски свят на човека, утилитаризира се.

¹² Вж. М. Бахтин. Естетика словесното творчество. М., 1979, с. 163.

¹³ Вж. В. М. Алексеев. Китайская литература. М., 1973, с. 200—213.

По отношение света на човешкото битие събитийният свят на изкуството се разкрива като продукт на особена проективна дейност, която представлява негов идеален и идеализиран праобраз: светът е такъв, какъвто би могъл да бъде по необходимост или вероятност, както пише Аристотел, или в съответствие с нашите представи за желаемото-нежелаемо, както счита Кант.

За разлика от научното познание, което се стреми към създаване на колкото се може по-точен модел на обективния, реалния свят и няма самостоятелно значение извън него, за разлика от обикновеното духовно-практическо разбиране на света, в който идеалното събитие е неотделимо от битието и е представено от множество автономни житейски светове, изкуството създава особен събитиец на реалното битие свят, който запазва самостоятелно значение като образ на обективния свят, негов идеален завършек. Обаче между тези светове няма непреходима граница, както смята Шилер или съвременните поддръжници на изкуството като „нова реалност“. Тях ги свързва естетическото отношение на художествения субект (художника и зрителя), притежаващо свойството за съучастие, и само в естетическо отношение събитийният свят на изкуството представлява една самотитна ценност. Съпричастието на художника е различно от външната позиция към обекта, която заема теоретикът. То му позволява постоянно да преминава границата между реалното битие и неговото събитие, да прониква във вътрешния свят на „другия“, да проиграе неговите нереализирани възможности или отхвърлените в практическия живот алтернативи, да представя техните вероятни или дори невероятни реализации и да ги оценява в сравнение с обективно осъщественото битие. Тази смяна на позициите, преходът от битието в събитието или транспозицията може да се извършва безброй много пъти.

Транспозицията на художника му позволява да обхване и представи в цялостна картина света, положението на човека в този свят, отражението на света в съзнанието на човека (героя) и неговата авторефлексия по повод своето собствено положение в света, реакцията на това положение на „другите“, „реакцията на тези „други“ относно неговата самооценка. Обаче да се свържат тези толкова различни проекции на света в единна цялостна картина, общозначима за всички и едновременно да се фокусира нейното съзерцание върху един от нейните пластове, без да се губят от погледа другите, което ѝ придава многоизмерност, позволява на художника неговият собствен възглед за света от позицията му на външно разположение, както подчертава това М. Бахтин. В тази връзка трябва да напомним и тезиса на Л. Фойербах, на който се позовава В. И. Ленин, относно това, че изкуството за разлика от религията не представя своите произведения за действителност.¹⁴

Позицията на външно разположение превръща художника в сътворец на своите произведения, първо затова, защото той знае за човека — своя герой и неговата съдба повече, отколкото знае героят за самия себе си, защото на художника е известен „краят“ на събитието, докато човешкото битие е винаги незавършено. При това художникът вижда и знае за своя герой повече не само в това направление, в което гледа самият герой, практически субектът, но и в друга проекция, която му е принципно недостъпна: художникът вижда или предвижда проекцията на неговите постъпки и идеи не само в реалното битие, но и в миналото, което е неизвестно на героя, и в бъдещето, което още не се е осъществило.

Второ, позицията на външно разположение на художника по отношение на реалното битие на света му позволява да очисти събитието от несъществените моменти на единичния, случайния (реалния) опит и да го извиси до идеала, притежаващ обща значимост и сугестивна сила на въздействие, на което в древността са приписвали магически смисъл.

¹⁴ Вж. също Л. Фейербах. Избранные философские произведения. М. Т. 2, с. 693.

По този начин позицията на художника, която е външна, съвсем не е равнозначна на незаинтересованост (декларативната незаинтересованост — това е само частен случай), безпартийност. Тя е само момент на транспозиция в отношението му към реалното битие и събитието на изкуството, към които той е еднакво причастен.

И накрая, трето, художникът съвсем не се ограничава с подражание на природата (битието), още повече в този порочен смисъл на тази дума, какъвто придават на този термин противниците на реализма. Той изпълва в активната и продуктивна роля на сътворец на събитийния свят на изкуството. Тази особена позиция на художника по отношение на събитийния свят на изкуството той може старателно да скрие от зрителя, когато събитието се развива сякаш само по себе си, или да я разкрие, когато художникът е откровено тенденциозен в отношението си към събитието и не скрива положението си на негов творец и върховен съдия или да я представи като оръдие, като средство на някаква друга висша воля (обикновено тази роля поема режисьорът), или декларативно да я заяви, когато художникът съзнателно демонстрира властта си върху материала, чак до довеждане на събитието до абсурд, което е особено характерно за съвременното изкуство. Но във всеки случай транспозицията на художника по отношение на реалното битие и събитието е съществена за изкуството. В художествената практика ние се натъкваме само на нейните различни варианти.

Реалният свят е представен в събитийния свят на изкуството преобразован съобразно замисъла, идеите, представите на художника и накрая от скрити засега от самия него творчески потенцици. В резултат изкуството носи върху себе си отблясъка на своя творец. При това самият творчески потенциал на художника не е определен предварително, той се формира в самото творчество, в процеса на овладяване на реалния материал, преодоляването на неговата естетическа инертност и същевременно на своята собствена инертност. По този начин изкуството се превръща в средство за самореализация на художника, а след това в резултат от ефекта на съчастието — и на зрителя. То е проекция не само на обективния свят, но и на субективния свят на творческите възможности на човека, на неговите може би още неосъзнати сили и творчески възможности. Становището на Маркс, според което промишлеността е отворена книга за главните човешки сили,¹⁶ е приложимо в още по-голяма степен за изкуството с тази разлика, че в промишлеността тези сили са доста рязко ограничени от равнището и обективните условия на материалното производство и се контролират от разума. Събитийният свят на изкуството оставя на художника значително по-голяма степен на свобода. Нещо повече, той подтиква художника към активност. Затова изкуството винаги отразява или изразява човека, прави съствието му задължително.

Съзнатието за свободата на прехода от реалния свят в събитието, елементът на игра, съпътстващ винаги такъв преход в случай, че е осъзнат, а също възможността да се доизгради събитийният свят до желаемите предели, вероятни и невероятни, придава на художествената дейност (на художника и зрителя) чувство на удовлетвение, което Кант характеризира като удовлетвение от играта на разсъдък с въображението. „Сериозното“ изкуство може да скрие този таен план на играта, но го издава играта на актьора (впрочем в играта на актьора Дидро пръв констатира транспозицията на художника, която той определя като парадокс) и игровият свят на приказката. Изследователят на творчеството на Карол—Де ла Мар — вижда един от източниците на непреходното обаяние на неговата безсмъртна „Алиса“ в удивително безметежните преходи, тяхната непринудена непоследователност. Като пример той посочва главата „Вълна и

¹⁶ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 42, с. 183.

вода“ от „Алиса в Огледалния свят“: „Отначало тъмното дюкянче и старата добродушна сгърбена Овца с множество куки, която само преди миг е била Бяла царица; после непослушната лодка, плъзгаща се сред лехи с трева сред ухаещи тръстики, които „се топиях“ като на сън в ръцете на Алиса, а после без ни най-малко затруднение, отново в тъмното дюкянче, платоновски източник на всички тъмни дюкянчета.“ Но нарушавайки логиката на реалния свят и преминавайки в безсмислието на Огледалния, авторът и неговата малка героиня в дълбочината на съзнанието си нито за миг не забравят, че това е един събитен свят, който прилича на сън и прилича на игра, защото в него може свободно да се влезе и свободно да се излезе. И наистина това е един удивителен свят, причаено-достоверен като сън. „Кой знае — задава реторичния; въпрос авторът, как е свързан този свят на сънищата с нашия действителен свят? Съвременните тълкуватели на сънища са създали цяла наука, обаче на тези, които обичат „Алиса“ (т. е. които се намират в интимно-естетическо отношение с този събитен свят — авт.) тя не им е необходима.“¹⁶

Подчертавайки момента на творческата активност на художника, не следва да се изпуска от внимание нейната детерминираност от реалния свят както в гносеологически, така и в социално-културен план. Художникът заварва готов идейно-естетически материал (това може да бъде митология или предшествуващата художествена традиция) и съответен стил на мислене или виждане. И като художник той веднага се оказва потопен в събитийния свят на изкуството. Но той е не само художник, но и практически човек, който живее и действа в реалния свят. И тази негова позиция е за него не по-малко съществена от първата, макар тя да изглежда, че ѝ е привидно противоположна. М. Бахтин поспециално пише по този повод, имайки пред вид литературата: „Налага се да се борим със стари и не стари литературни форми, да ги използваме или да ги комбинираме, да преодоляваме съпротивата им или да намираме в тях опора, но в основата на това движение лежи най-съществената, определящата, първичната художествена борба с познавателно-етичната (реалната — авт.) насока на живота и нейната значителна жизнестойчивост.“ Всеки художник, ако творчеството му е значително и сериозно, „е пръв художник, т. е. непосредствено се сблъсква и се бори със суровата познавателно-етична жизнена стихия, с хаоса (стихия и хаос само от естетическа гледна точка) и само от този сблъсък пламва чисто художествена искра“¹⁷.

Да направим равностойна на казаното: като инвариант на изкуството, като необходим и постоянен сегмент на стадиялното развитие на културите може да бъде приета съгласно марксистката методология особената форма на познавателно-проективната дейност, продуцирана в духовно-предметния събитен свят. По отношение на реалния свят този събитен свят на изкуството изпълнява функция на негово цялостно познание и определение на идеалната цел в него на човека, т. е. на „необходимото бъдеще“. При това очевидно е, че тези или други елементи или функции на изкуството може да се смятат постоянни само на много обобщено, инвариантно равнище, тъй като при анализа на изкуството като реална система, функционираща в условията на една или друга цивилизация, се оказва, че дори функциите, които изглеждат външно тъждествени, се изпълват с променящо се културно-историческо съдържание. Инвариантното ядро на изкуството позволява на последното в зависимост от духовните интереси и организационните усилия на цивилизацията да изпълнява редица повече или по-малко субстанциални или частни функции, всяка от които при определени условия може да придобие първенстващо значение или да мине на заден план.

¹⁶ Де ла Мар. Луис Карол. — В: Луис Карол. Алиса в Страната на чудесата. Алиса в Огледалния свят. С., 1968.

¹⁷ М. М. Бахтин. Естетика словесного творчества. М., 1979, с. 171.

По този начин съществува определена разлика между културно-творческите функции на изкуството като комплекс от възможни негови реализации и социално-културните функции, които изкуството реализира в отговор на духовните стремежи на една конкретна цивилизация. В резултат при едни или други конкретно-исторически условия развитието на изкуството, отделните му направления, словесе могат да придобият едностранчив или дори деструктивен характер. Но всеки път социалните потребности на обществото от културно-творчески функции довеждат до възстановяване на неговата жизнеспособност.

Досега говорихме за същността и спецификата на изкуството като един от необходимите сегменти на културата, без да се съобразяваме с неговата социална обусловеност. Такава абстракция е допустима, ако имаме пред вид втората крачка — определянето на социалните условия на съществуването на изкуството и неговия детерминант.

Естеството на развитието на изкуството, положението му в системата на културата, спецификацията на социалните функции са обусловени от типа цивилизация, в която то участва.

Типологизацията се използва широко в социалното познание и притежава голям евристичен потенциал. За разлика от класификацията, която засяга емпирично наблюдаеми признаци на реалните обекти, типологизацията се изгражда въз основа на открояване на най-устойчивите, повтарящи се страни и показатели на изследваните явления и организацията им в цялостна конструкция, характеризираща събирателния и в този смисъл „идеален тип“. Неговата структурна схема има строго осмислена вътрешна логика, тъй като критериите, по които се извършва изборът на едни или други признаци като типологически, се разработват с оглед спецификата на моделируемите явления. Построяването на „идеалния тип“ е само междинен етап на типологизацията като познавателна процедура. Следващата стъпка е отнасянето към този тип на реални явления, процеси, които, без да губят спецификата си, могат да бъдат охарактеризирани като социално типични. Това означава, че за идеални типове може да се говори като за своеобразен модел или парадигма на изследването, даващ основа за целенасочен подбор и оценка на определени емпирически ситуации като видоизменения на неговата основна структурна схема. Познавателната стойност на типологизацията се състои по този начин не толкова в конструирането на „идеални типове“, колкото в обяснението с тяхна помощ като модели на емпирическият исторически материал. Както е известно, типологизацията може да има различно начало във връзка с изследователските задачи. В интересувания ни аспект в качеството на такова начало е приет характерът на отношенията на цивилизацията към културата, при това естествено е взета под внимание и формационно-стадиалната типологизация като базисна. Обаче тя не е предмет на специално разглеждане в настоящата статия.¹⁸ Приетото начало позволява да се отделят три основни типа цивилизации: стационарен, адаптивен и динамичен.

Към цивилизацията от стационарен тип могат да бъдат отнесени първичните цивилизации, обхващащи „трите първи географски центъра от историческият живот на човечеството, трите първоначални огнища на културата“¹⁹: Египет, Индия, Китай. Историческият живот на първите цивилизации започва през IV хилядолетие преди новата ера и в продължение на хилядолетия е запазил непокътнати своите основни социално-културни структури. Това именно поз-

¹⁸ Типологизацията на цивилизацията по отношение на общественото производство е разглеждана в книгата на М. М ч е д л о в „Социализм — становление нового типа цивилизации“. М., 1980.

¹⁹ Н. Н. К о н р а д. Запад и Восток. М., 1972, с. 457.

волява да ги отнесем към стационарния тип, чиито характерни признаци са: дълбок традиционализъм, затворен характер на развитие, почти пълна изолация от другите паралелно развиващи се цивилизации, самозадоволяване и автономност на функционирането.

В системите от стационарен тип различните сфери на културно-творческа дейност се разглеждат и оценяват преди всичко с оглед на тяхното възможно съдействие да бъде съхранена устойчивостта и стабилността на системата като цяло. В този план се оценяват и последствията на художественото творчество. В резултат самата оценка придобива регулативно значение, оказва най-непосредствено влияние върху художествената стратегия и частните характеристики на продуктите на художествената дейност. В системата на механизмите на саморегулация, насочени към поддържане стабилността и устойчивостта на социалната система, изкуството поема върху си функцията да организира дейност, насочена към отстраняване на деструктивните и дезинтегриращи тенденции, които се натрупват в обществото и от позицията на съществуващия ред на нещата се разглеждат като хаотични. Изкуството в системата на стационарната цивилизация се разглежда и може да функционира в легализиран вид само като „служене“ на обществото и принос в укрепване на неговата консолидация.

В тези граници на изкуството се предоставят достатъчно широки възможности в плана за използване на изобразително-изразни средства и идейно-съдържателни възможности на богатата религиозно-митологическа традиция на равнището на нейните най-дълбоки пластове. Потопяването в традицията като необходимост от актуализация на различните ѝ пластове позволява на художника не само да изпълни „социалната поръчка“, но и да реализира творческите си импулси, вътрешно присъщи на художествената дейност. Това е възможно благодарение на обстоятелството, че в основата на формиращата се цивилизация лежат генетически разнородни по природата си и по носителите си културно-творчески предпоставки. Така например в Китай сложните и рафинирани системи от религиозно-естетически тип израстват върху почвата на примитивните вярвания и митове и обслужващите ги елементарни ритуални действия. Именно поради това чрез религиозно-митологическата традиция са могли да бъдат актуализирани и включени в т. нар. „голяма традиция“ на даосизма, конфуцианството и будизма вярванията и естетическите чувствавания на „необразованите“ слоеве от населението. Тази сложна многокомпонентна традиция в системата на стационарните общества се проявява като жив източник и импулс за тяхното по-нататъшно културно-творческо и художествено развитие.

Характерно е, че възможността да се утилитаризира традицията във всички потенциално-съществуващи измерения се намира тук в зависимост от нейната жизненост. Като пример може да ни послужи изкуството на робовладелческата държава Гупт, която се създава през IV в. на нашата ера в басейна на Ганг като преход от робовладелчеството към феодализма. Разцветът на класическото изкуство и култура на Индия в този период по най-непосредствен начин е бил свързан с интензивното използване на традиционните пластове на народната култура чак до най-древните прояви на митологията, свързани с възраждането на старите култове — Вишну, Кришна, Шива. Актуализацията на тези традиции заплашвала съществуването на официалната държавна религия — будизма, но в крайна сметка била приета и санкционирана като опит за художествено оправдание и стабилизация на съществуващите обществени отношения. За сметка на това приемане и религиозните представи на будистката Махаяна получили през този период, както е прието да се смята, най-съвършен художествен израз: каноническа завършена форма придобиват изображенията на Буда, а фреските на Аджанта, възплътили „интимната и хармонична връзка на древния индийски

натурализъм. . . с безкрайната сладост на будисткия мистицизъм“ се явяват като „синтез на душата на Индия“.²⁰

По този начин връзката с религиозната практика, насочена към запазване на системата, не пречи на изкуството да остане изкуство, т. е. събитийен и самобитен образ на действителния свят, преодоляващ в естетическо отношение неговата плоска ограниченост и запазващ се при разрушителните социални трусове.

Това може да се каже не само за изкуството на еди-коя си определена стационарна цивилизация, но и по отношение на всяко истинско изкуство. Животът на изкуството не може да бъде ограничен в границите на живота на една дори относително прогресивна цивилизация. Изкуството, както и културата като цяло не може да не излезе извън пределите на налично даденото дори тогава, когато неговите творчески постижения се асимилират от официалната култура и се приспособяват към обслужване на нуждите на господстващата класа, представляваща цивилизацията. От тази гледна точка можем да кажем, че всяко истинско изкуство в границите на цивилизацията от стационарен тип е функционално и дисфункционално едновременно. При това дисфункционалността на продуктите на художествената дейност трудно се фиксира от официалната налична култура, доколкото статичността и устойчивостта на художествената дейност в идеологически и технологически план, акцент на възпроизводство на наличната система от ценности сближават изкуството с другите механизми на стабилизация на цивилизацията в нейните основни качествени характеристики. Художественият живот запазва привидно инерцията и обработва само „триумфите и победите“ на цивилизацията, т. е. темите, утвърждаващи и потвърждаващи нейното право на съществуване и прави това по напълно традиционен начин, използвайки съществуващите вече стилистически решения. И въпреки това династията Цин (221—207 г. преди нашата ера) в стремежа си към обединение на империята почти напълно унищожава литературните паметници на старорекитайската култура и 460 представители и защитници на тази култура били живи заровени в земята.²¹

Стационарните цивилизации изобщо не са заинтересовани от никакви промени, но съобразявайки се с факта на тяхната неизбежна и неподдаваща се на контрол, а поради това стихийна поява, те построяват цяла система от защитни охранителни норми. Канонизацията на традиционните форми и тяхната сакрализация могат да се разглеждат като най-популярна форма на реагиране на обществото срещу възможните промени. Но тъй като „нито в една област не може да се постигне развитие, което да не отрича своите предишни форми на съществуване“²², то обратната страна на установяването върху традиционализма е застойният характер както на обществото, така и на изкуството, който заплашва съществуването им не по-малко, отколкото социалните противоречия и смяната на формите на държавно устройство.

Ние вече говорихме за това, че в рамките на стационарните цивилизации изкуството се разглежда като легализирана форма за премахването на деструктивните тенденции на живота чрез превеждането им в събитийния идеализиран свят. Тук, в този особен свят на изкуството, сякаш не съществуват жизнени табу и ограничения. Използвайки образи и символи, най-силно поразяващи въображението, изкуството позволява да се насладим на свободата. Същевременно то демонстрира страшните и необратими последствия от липсата на всякакви граници. По този начин, намирайки за преходното в света събитийно ценностен

²⁰ Irousset Histoire de l'Extreme Orient, 1929. Цит. по М. P o r e b s k i. Dziejesluki w Levrysie. Warszawa, 1979, s. 163.

²¹ Цит. кн., с. 167.

²² К. М а р к с, Ф. Е н г е л с. Съчинения. Т. 4, с. 296—297.

еквивалент, изкуството сякаш обновява света в неговите устойчиви и неизменни граници и примирява с неговото съществуване.

Реабилитацията на съществуващите форми на обществено устройство като показател на функционалността на художествената дейност става своеобразен филтър, който позволява да се мобилизира и канонизира творческият потенциал на тази дейност в нейните изградени форми. Канонизацията на оптималните варианти на равнището на стереотипи на художествена дейност и нейните продукти предполага следване на даден образец, а също отдалечаване от него в зависимост от готовността на съществуващите технологии към по-нататъшна оптимизация с последващо възвръщане към дадения образец, но сега вече на равнището на неговата по-дълбока технологическа разработка. Такава цикличност може да бъде форма на съществуване на изкуството не само в архаичните общества. В аналогична ситуация се намира и т. нар. „масово изкуство“, което поема функцията на механизъм, позволяващ да се премахнат „неудобствата на културата“ в системата на буржоазната цивилизация.

Исторически тип цивилизация, близък до модела на цивилизацията от стационарен тип, но различен от нея, е мексиканската. За тази близост свидетелствува сходството на държавите, появили се на територията на Мексико с ранноклазовите държавни образувания на древния Изток. Давид Алфаро Сикейрос смята изкуството на цивилизацията на майте ярък пример на официално изкуство и счита, че цялото му величие следва да се изведе именно от тази особеност.²³ Но ако се съгласим с това становище, то можем да направим извода, че по характер на функционирането в системата на механизмите на саморегулация то се доближава до изкуството на цивилизацията от стационарен тип.

Естественият процес на развитие на цивилизацията от този регион е бил нарушен в резултат на испанските завоевания, необикновено усложнили, вкл. и съществуването на „самобитното аборигенно“ изкуство, което било прогонено от сферата на голямата традиция и попада под влияние на формите на реализация, изработени в системата на чужда културна традиция. Под прикритието на нови форми на реализация се извършва трансформация на остатъци от самобитно изкуство, неговата естетика, неутрализация на неговата жизнена активност. Официално експортираното изкуство в тези условия използва остатъчни явления на старото изкуство, тъй като, бидейки пресадено на нова почва, то не е могло да се развива само за сметка на външните идеи и образи. Хранителната почва на традиционната култура му е била нужна и за ефективна реализация на своите функции в системата на механизмите, насочени към духовна стабилизация на обществото.

При такъв способ на утилизация загубилото своята жизнена активност и способност към саморазвитие традиционно изкуство потъва в изворите на народния живот, където единствено се е запазил неговият съкровен смисъл, докато в системата на функциониралата художествена култура традициите на великото някога изкуство се надробяват и битовизират. Такава ситуация е била изгодна за новото изкуство, което използва остатъчни явления на старата култура в качеството на екзотични фрагменти от неоколониален стил.

Цивилизацията от адаптивен тип за разлика от стационарната е вторична. Тя се появява в резултат на синтез в единна система на разнороден материал с присъщите му реликвови акценти и граници и като вторична е свързана с навлизане в историческия живот на т. нар. млади народи. Тези народи са изграждали своята цивилизация върху територията на държави с мощен културен пласт, които били безсилни да се противопоставят на експанзията на народа, способен да погълне, да асимилира натрупаното в по-древни и по-високи култури.

²³ David Alfaro Siqueiros. Der neue mexikanische Realismus. Dresden, 1975, S. 266.

Развитието като обновление на художествената култура в цивилизациите от този тип става за сметка на постоянното адаптиране и асимилиране на все нови и нови разнородни художествени системи в една мозаична цялост посредством тяхната стилизация.

В цивилизациите от адаптивен тип (като техен образец може да служи арабската цивилизация в периода на нейния разцвет) изкуството изпълнява интегративна функция по отношение на разнородните култури, върху чиято почва то възниква и се развива. Х. Доусон в труда си „Формирането на Европа“ отбелязва, че ислямската култура е „космополитичен продукт, в чието възникване взимат участие всички завоювани култури и народи: сирийската, персийската, арабската, испанската, берберската и турската“²⁴. Към това трябва да добавим, както посочва крупният съветски арабист акад. И. Ю. Крачковски, влиянието на целия комплекс на византийско-сирийско-кавказкия свят. В своите изследвания той разкрива именно адаптивния характер на арабската култура, която, „оставяйки арабска по език — по своето съдържание, отчасти и по форма, тя се подчинява на най-разнообразни влияния“. С това са свързани трудностите, които възникват, когато трябва да бъде определена. Терминът „миосюлманска“ (ислямска) култура, стесняващ определението ѝ като „арабска“, не издържа критика, отбелязва И. Ю. Крачковски.²⁵ Ние смятаме, че типологическата ѝ характеристика като адаптивна култура в определен смисъл премахва тази трудност и позволява да се запази старият термин — арабска култура — като нейно наименование.

За културата от адаптивен тип е характерно своеобразното разделение на функциите. Докато религията — в дадения случай ислямът — изпълнява сегрегативно-адаптивна функция в системата на културата, изкуството на арабски език, запазило доста голяма независимост по отношение на господстващата религия, търпимост и дори известно любопитство към религиите и другите духовни образувания на „неверниците“ като към нещо екзотично, поема върху себе си интегративно-адаптивна функция. „... Едновременно с арабите на историческата арена се появил не само ислямът, не само новата религия, но и нов език, носещ нова поезия — пише И. Ю. Крачковски. Езикът покорява целия свят, подчинен от исляма — факт, доста рядък в историята, когато некултурни народи завоюват културни области. Обаче още по-удивително е, че метриката, развита в арабската поезия, подчинява дори чужди лингвистични творчески прояви у други народи (например у персите)“²⁶. Когато изтъква, че арабският език и арабската поезия са покорили чужди култури, ученят има пред вид интеграцията на тези по-рафинирани източници посредством тяхната асимилация и адаптация. Това положение с пълно основание може да се отнесе и за пластическите изкуства, които асимилират след адаптацията елинистично-византийското, индийското, персийското влияние, т. е. може да бъде прието като типологическа особеност на арабското изкуство изобщо.

Утвърждаващият характер на изкуството в цивилизациите от адаптивен тип се проявява по този начин чисто негативно: то е лишено от опозиционно съдържание, тъй като не засяга същността на дадената цивилизация и нейното идеологическо ядро — исляма. Може да се каже, че изкуството функционира тук преди всичко в естетизирана форма, т. е. то се присъединява към системата на ислямската идеология само във формите, които са освободени от магически и догматически смисъл (оттук декоративния стил), и като особено, естетически неутрално средство, без само да подозира това, способствува за стабилизацията на „своята“ цивилизация. Възможността за такова присъединяване се облекчава първоначално от липсата в исляма на собствени художествени традиции и стари

²⁴ Ch. Dawson. *Tworzenie Europy*. Warszawa, 1961.

²⁵ И. Ю. Крачковский. *Избранные сочинения*. Т. II. М.—Л., 1956, с. 54.

²⁶ Пак там, с. 247.

културни навици, несъмнено способствували за асимилацията и адаптацията на локалните художествени форми, а впоследствие и за онова „културно единство“, за онази особена „еднородна среда“, които според определението на И. Ю. Крачковски се появяват като следствие от „икономическия“, културния и художествения обмен“ на много народи, „обединени в една, макар и слабо централизирана държава“.

Интегративно-адаптивният тип на арабското изкуство се проявява и в неговата посредническа функция по отношение културите на други региони и типове. „Велика е световната заслуга на арабите — пише И. Ю. Крачковски. — Без нея ние не щяхме да познаваме „1001 нощ“. От Индия — родината на приказките — е дошло това произведение, но едва арабите са съумели да го прокарят на Запад. . . Сред необозримото множество от тези произведения такава световна роля като „1001 нощ“ е изиграл благодарение на арабската версия паметникът, известен под наименованието „Калила и Димна“.²⁷

Близостта на арабското изкуство до модела на цивилизацията от адаптивен тип се проявява и в неговата своеобразна еволюция в кризисния за арабската цивилизация XV в. В XV в. това движение се прекратява. В този период „мюсюлманският свят — пише френският изследовател Ж. Марсе — сякаш се затваря в себе си“²⁸. Същото става и с изкуството, чието по-нататъшно развитие взема характер на изострена естетизация, след като загубва жизнеността си.

Към категорията на цивилизацията от динамичен тип могат да бъдат отнесени социалните организми, в системата от механизми за саморегулация на които се осигурява възможност за взаимодействие и конфронтация не само с оригиналния опит на собствената култура, но и с външен, чуждестранен, превключен опит. Към този тип може да бъде отнесена европейската цивилизация с характерния за нея рационализъм, скептицизъм и технологизъм, стигаща с корените си в античността.

Характеризирайки истинските достижения на човечеството, т. е. на световната в тогавашните представи цивилизация, и имайки пред вид нейния античен модел, Платон посочва наличието на закони и предписания, които трябва безусловно да се следват. Но веднага в духа на сократовските беседи той задава на своите въображаеми събеседници риторичния въпрос: какво би станало, ако всички изкуства, „военното знание, ловното изкуство от всички видове, всеки раздел на подражателното изкуство, строителството, приготвянето на всевъзможни предмети, земеделието и всякакъв вид растениевъдство, а също храненето на конете, всевъзможните грижи за стадата, служебното дело във всичките му видове, играта шашки, било аритметическа или като приложение към измерване на повърхностите, дълбочината и скоростите“ биха се извършвали само съгласно подобни предписания? И в пълно съгласие със своите въображаеми слушатели Платон стига до извода, че от това би произлязло велико зло. От тази парадоксална безизходница е възможен само един изход: „сведущите хора“, т. е. професионалните философи и управници, не могат да се ограничават в дейността си с готови неизменни закони, а трябва да се ръководят от изкуството постоянно „да се добират до истината“, т. е. до самата същност на нещата.²⁹ И именно тези нововъведения придобиват после характер на истински закони и предписания. Тези разсъждения на Платон могат да служат като своеобразна характеристика на динамичния тип на античната цивилизация.

За динамично рационално-технологическия характер на античната цивилизация свидетелствуват и научните изисквания на най-новото време. Така видният китайст академик В. М. Алексеев в сравнително-историческото изследване на

²⁷ И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения. Т. II, с. 433.

²⁸ J. Marçais. *Stuka islamu. Wazrsawa*, 1979, s. 224.

²⁹ Платон. Сочинения в трех томах. Т. 3 (2). М., 1972, с. 66, 67.

поетиките на римлянина Хораций и китаеца Лу Цзи вижда специфичната особеност на античната поезика именно в нейния рационализъм и технологизъм, определящ динамизма ѝ. Поетиката на Хораций е открито дидактична. В поетиката на Лу Цзи се говори за идеалния поет, мистически слят с небето, чийто поетически дар е движен от „небесна пружина“. Хораций поучава своя читател-поет, позовавайки се на опита на Омир, Архилох, Орфей. Него не го смущава чуждестранният произход на тези поетически образци. Такава ориентация към реалните образци е напълно немислима за Лу Цзи, за който литературното слово (вень) „прилича на мотив от бродерия“. То само продължава „онези вдъхновени речи, които са създали книжовната китайска култура, учението на Конфуций“³⁰. Хораций е критичен, понякога ироничен по отношение на поетическото творчество като към човешко дело. Сред литературните похвати, препоръчани от автора, той допуска способността „ловко да се лъже“ заради постигането на целта. Лу Цзи търси поетически формули с най-общо приложение, без всякакви определени указания, толкова повече без всякакви конкретни образци, на които би следвало да се подражава.

Присъщият на античната цивилизация динамизъм, основан върху рационализма и технологизма, в най-общи черти е унаследен от европейското Средновековие, което по думите на Енгелс „заличава от лицето на земята древната цивилизация“. . . , но само заради това — „да започне всичко от самото начало“.³¹ Безусловно на границата на епохите се извършва пълно унищожение и смяна на ценностната система, която сега, в средните векове, се определя от християнството. Но „резултатът, т. е. това, до което е стигнала античността, съвсем не е, както отбелязва Аверинцев, зачертано. В продължение на ранното Средновековие и дори много по-късно той стои пред духовния поглед като норма и парадигма.“³² Пък и самото отношение към културните ценности, начините на утилизирание до голяма степен запазват чертите, характерни за цивилизацията от динамичен тип.

Самото християнство става възможно благодарение на великия идеен синтез между източната теологическа традиция и античната култура, гонена, преследвана, но постепенно побеждаваща хулителите си. С. Сказкин говори „за действително грандиозната работа, която са извършили действителните създатели на християнската догма. . . и църковните отци, приспособявайки целия този материал (на античната култура и философия) към формата на религията“³³. Актуализацията и преосмислянето на ценностите на античната култура става средство за освобождаване на християнските догми от теологическите препятствия по пътя на тяхното активно приложение към социалната практика на тогавашното време. Това намира отражение в еволюцията на римската идея за държавата от безусловното ѝ отричане в апокалиптическите откровения на Йоан, през нравствената ѝ критика в Августин, който противопоставя на всевластието на земната държава идеята за „божието царство“, до откровено прагматичната програма на „царството божие“, представяно на земята от църквата у Григорий VII. Утопистите и вождовете на Реформацията виждат в тази идея пробраз на хилядогодишното царство божие на земята и идеологическо средство за борба срещу теокрацията.³⁴

Динамичният характер на развитието на европейската цивилизация в периода на Средновековието се разпростира върху естетическата мисъл и изкуст-

³⁰ В. М. Алексеев. Китайская литература. М., 1978, с. 253.

³¹ К. Маркс, Фр. Энгельс. Сочинения 2-е изд. Т. 7, с. 360.

³² С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 110.

³³ С. Сказкин. Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в Средние века. М., 1981, с. 134.

³⁴ Вж. В. Герье. Западное монашество и папство. М., 1913.

во. Така В. В. Бичков отбелязва, че ранните християнски писатели като представители на късноантичната култура работят в тясна връзка с всички духовни течения на онова време. „В областта на естетиката те използват, преосмислят, развиват или отричат много от това, което до тях е познавала античността.“ И по-нататък той развива тази мисъл, позовавайки се на изследванията на полския учен Татаркевич: „християните, оставайки в съгласие със своята религия и философия, са могли да заимствуват много неща в естетиката и действително са заимствували от философите на Гърция и Рим: у Платон им импонира понятието за духовна красота, у стоиците — за нравствена красота, у Плотин — учението за красотата на света и вселената. Също и питагорейското разбиране за красотата (като пропорции), аристотеловското разбиране на изкуството, възгледите на Цицерон за риториката, на Хораций за поезията, на Витрувий за архитектурата съответствуват на техните възгледи за света и човека. Така, ако с появата на християнството започва нова епоха в историята на естетиката, то не бива да забравяме, че в тази епоха са съществували най-малко толкова антична традиция, колкото същински средновековни възгледи.“³⁵

Всичко това ни говори, че в цивилизацията от динамичен тип се фиксират ценности и механизми, обезпечавачи необратимост на процеса на историческото развитие, а самите те стават годни да натрупват и целесъобразно да преработват опит — не само собствения, но и чуждия.

Изкуството също е включено в системата от механизми за саморегулация и също е легализирана форма на дейност, която осмисля, определя и оформя битието, субстанциална характеристика на което и наред с това позитивна ценност става обаче не традиционализмът, а динамизмът и социалната подвижност. Натрупването и преобразуването от изкуството на вътрешния и външния опит се разглежда тук като необходимо условие за запазване на приемствеността в развитието и разпространението на неговото цивилизовано въздействие и като средство за актуализация на вярата в перспективността на избора път. В тези условия присъщата на изкуството в системата на стационарната цивилизация идентифицираща тенденция се заменя с естетическа дистанция, която прави отношението на събитието в изкуството към реалното битие на света още по-опосредствувано и напрегнато. Това позволява на изкуството в цивилизацията от динамичен тип да поеме върху себе си функцията на обновление на традицията и нейните критики съобразно с изменилите се условия на действителността.

Потребността от естетическо усвояване на все нови слоеве реален свят подтиква изкуството към постоянно усъвършенствуване на художествените технологии и стратегии (методи на творчество). При това търсенето на нови художествени технологии въз основа на разделението на труда вътре в изкуството може да се отдели в самостоятелно подразделение на художествено производство, което, отдалечавайки се и „забравяйки“ за своята функционална привързаност към цялото, приема формата на „игра на перли“, демонстрирайки своите чисто формални възможности. По този начин и в границите на цивилизацията от динамичен тип изкуството също е функционално и дисфункционално едновременно, но тази амбивалентност се фиксира леко, тъй като тя сега не е спорадично свойство на художествената структура, а легализирана форма на съществуването на художествената дейност като система, активното функциониране на която в цивилизацията се базира на диалектичното взаимодействие на различните ѝ продуктивни позиции. Можем да кажем, че тази амбивалентност обезпечава на изкуството изцяло суверенно положение в системата на цивилизацията и предпазва от изтощаване стереотипизираните и масови форми на художествена дейност.

³⁵ В. В. Бичков. Естетическите идеи патристики. II—V в.в. н.э. М., 1980, с. 7—8.

Изкуството в цивилизацията от динамичен тип има свой алгоритъм на развитие. В продукцията на изкуството като сложно системно образование въз основа на критиката, която е задължителен атрибут на културата от този тип, се открояват новаторски произведения, които се оценяват като образец. Наличието на такъв подвижен еталон на художественостворческа дейност довежда по-нататък до обосноваване на разнообразни художествени позиции за сметка на тяхното различно отношение към този образец. От една страна, става дума за усъвършенствуването на художествената дейност въз основа на съвместно изработената представа за еталонната форма на тази дейност или на нейните прояви, а, от друга страна — се извършва излаз извън границата на веднъж изработените стилистични ограничения с цел да бъде разширено възможното поле на творческия опит. Импулс за художествен експеримент може да бъде както „извънестетическата ситуация“, така и критическият механизъм на естетическото съзнание, изследващо обширната област на художествената традиция с цел да се обнови идейно-естетическото съдържание на изкуството. Обаче следва да изтъкнем, че невинаги потъването в дълбините на художествената традиция на равнището на професионално обособената художествена позиция е съдържателно по значението си за по-нататъшното развитие на системата на художествената култура на обществото. Бидейки точката, „където въображението сякаш дава пламък“³⁶ и влизайки в историята на художествената култура като неин факт, то невинаги е принос в нейното развитие. В дадения случай става дума за изкуство, което принципиално е афункционално.

Натрупването на афункционални елементи в системата на кумулативните цивилизации от динамичен тип придобива застрашителни размери при прехода към капитализма. Съхраняващата се приемственост в развитието на изкуството се сблъсква с капиталистическия характер на производство, което въвлеча в орбитата на своето влияние и художествената дейност, подчинявайки я на законите на стоковото обръщение. Враждебността на капиталистическия стадий в развитието на цивилизацията към изкуството е забелязал още Хегел. Маркс нееднократно се връща към тази мисъл и всеотчетливо я разкрива. От друга страна, и самото изкуство не вижда в буржоазната действителност обекти, достойни за художествена идеализация, и затова или открито застава в опозиция на буржоазната действителност (критическият реализъм, романтизмът), или се стреми „да се изплъзне“ от нея, затваряйки се в позицията на афункционалност („изкуство за изкуство“). Тази ситуация поражда идеята за фикелта на изкуството като необходим елемент на културата. Шпенглер само придава на тази идея тотален характер.

Буржоазната цивилизация се базира на всепроникващата същност на стоките, капиталистическите отношения. Капиталът не знае граници. С бързо усъвършенствувани средства на производство и безкрайно облекчаване на комуникативните средства буржоазията въвлеча в цивилизацията всички нации, заставляя ги да станат „цивилизовани“. К. Маркс характеризира този процес като цяло прогресивен, същевременно отбелязва, че той „не докарва свобода на народните маси и не подобрява съществено тяхното социално положение, защото и едното, и другото зависи не само от развитието на производителните сили, но и от това — владее ли ги народът. Но което буржоазията непременно ще направи — това е, че ще създава материални предпоставки за осъществяване както на едната, така и на другата задача.“³⁷

Капиталистическият характер на цивилизацията се проявява във всички сфери на културата. Капиталът се стреми да ги въвлече в своя кръговрат, да оползотвори всичко, вкл. и художествените ценности. Разкривайки тази тенден-

³⁶ В. Днепроу. Идея времени и формы искусства. Л., 1980, с. 83.

³⁷ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения 2-е изд. Т. 9, с. 228.

ция, К. Маркс иронично отбелязва, че от гледна точка на нормалната логика на капиталистическия тип на развитие Милтън, който е написал „Изгубеният рай“ и е получил за него 5 фунта стерлинги — е непроеизводителен работник, докато наемният писател, който работи по фабричен маниер, т. е. произвеждащ особен род стоки, е производителен работник.

Действително в условията на буржоазната цивилизация изкуството е ограничено в плана на реализиране на своите културно-творчески функции. Буржоазията, стремейки се максимално да използва, да направи безусловно функционални институализираните форми на изкуството, разрушава или подрива неговата културно-творческа природа. Само изкуство, което съумява да съхрани статуса на свободно духовно производство (според определението на К. Маркс) и намиращо се в периферията на буржоазната култура, запазва тази способност. Обаче трагедията на изкуството в условията на буржоазната цивилизация се състои в това, че и културно-творческият патос на периферийното изкуство се свежда до нула в обществото, което е заинтересовано само да съгласува ритмите на развитието на обществото и културата. При това се оформят три най-типични за тази ситуация тенденции: езотерическо развитие на изкуството за сметка на търсене на формални решения („игра на перли“); признаване претенциите на буржоазната цивилизация (поп-изкуството) и накрая съзнателната ориентация към социално утвърждаване на изработените от изкуството всеобщи ценности. Но в последния случай изкуството трябва да намери реална сила, заинтересована да реализира тези ценности, без да претендира за тяхното оползотворяване в името на своите частни интереси. Такава сила е пролетариатът като последователно революционна класа, заинтересована от пълното развитие на културно-творческата проективна дейност на изкуството.

К. Маркс оценява буржоазната цивилизация като обективна подготовка за цивилизацията на новия, комунистически тип. Това положение е валидно и за изменение статуса на изкуството. То придобива универсален характер. Вместо старата местна и национална затвореност и съществуване за сметка на продуктите на собственото производство идва всеотнашната връзка и зависимост на нациите една от друга. Това се отнася и за духовното производство. „Плодовете на духовната дейност на отделните нации стават общо достояние. Националната едностранчивост и ограниченост стават все по-невъзможни и от множеството национални и местни литератури се образува една световна литература.“³⁸

Утвърждаването на капитализма подкопава създадените от векове локални цивилизации. Обаче силата на културната традиция си остава достатъчно съществена, за да може да не се съобразяват с нея. Тя продължава да действа скрито, придавайки на тоталния процес на капиталистическата цивилизация крайно противоречив характер.

Съвременното състояние на буржоазната художествена култура се оказва крайно неустойчиво и както в плана на вътрешните закономерности на неговото развитие, така и в системата от отношения на световния художествен процес. Това именно поражда в изкуството самочувствие на криза, което на равнището на художествената и философско-естетическата рефлексия се оценява като криза на изкуството или дори като негова смърт в условията на цивилизацията.

Съвременната ситуация на изкуството в системата на буржоазната култура, описвана с термините кризис или дори „смърт на изкуството“, е характерна с това, че обхваща не само рефлектиращото, но и практическото художествено съзнание. Така нареченото „масово изкуство“ открито признава пълната си зависимост, придавайки ѝ прилична форма в понятието „ангажираност“, от со-

³⁸ К. Маркс, Фр. Энгельс. Сочинения 2-е изд. Т. 4, с. 428.

диално-идеологическата поръчка на буржоазията, от комерционализацията на изкуството с ориентацията ѝ към потребителство. Буржоазните теоретици и критици свързват съжденията си за съдбата на изкуството с буржоазната цивилизация и не виждат неговото бъдеще извън нейните предели. В това отношение самото изкуство се оказва по-прозорливо.

Залезващото слънце на отминаващата цивилизация и възходящото на новия свят — е любима антитеза на изкуството, което винаги стои сякаш на границата между два свята, разцепвайки различните слоеве на съществуване и създавайки идеален образ на света, принадлежащ на човечеството. Но до него изкуството се доближава само завършвайки исторически условното и преходно битие, съгрявайки го със своето неличемерно съчувствие. Залезът на цивилизацията подобно на залеза на слънцето създава особена, така тънко описана от Ф. М. Достоевски атмосфера на непрекъсната вътрешна тревога, израстваща до символно звучене. Така нареченото „изкуство на кризиса“ в своята конкретно-историческа обусловеност е символ на цивилизацията, чийто творчески потенциал е на изчерпване.

Изкуството винаги, съзнателно или безсъзнателно, органично или болезнено, в позитивен план или във форма на критика се е стремяло и се стреми към съгласуване на своите интенции със закономерностите на историческия процес. Само при това условие то може да реализира своите социални функции. Обаче при това остава открит проблемът за ефективността на реализацията. Опитът на човечеството ни учи, че всяка стъпка в историята на обществото е стъпка по пътя на човешката свобода. Ето защо дори робството е било прогресивно явление в сравнение с общинно-родовия строй. Капиталистическата цивилизация е обезпечила по-прогресивни в сравнение с предшествуващите я стадии условия за развитие на изкуството както в плана на динамическото усъвършенстване на неговите изразни средства, така и в плана на демократизация и комуникативност на изкуството. Но ограничеността на тази цивилизация поставя предели и в развитието на изкуството. Само премахването на социалната ограниченост на капиталистическата цивилизация по пътя на революционното преобразуване на обществото, изграждането и развитието върху тази основа на цивилизацията от нов, комунистически тип открива простор за развитието на изкуството.

Социализмът като възникване на цивилизация от нов, комунистически тип е позитивно решение на противоречията между изкуството като феномен на културата и цивилизацията. В известната бележка до Суханов, който се изказва за културната неподготвеност на Русия за социалистическа революция, В. И. Ленин, възразявайки му, формулира дълбоката мисъл, че в качеството на предпоставка за цивилизацията от нов тип се явява преодоляването на икономическото и социалното отчуждение на културата. Обаче това само по себе си не решава проблема изцяло. Във връзка с това Ленин посочва необходимостта от културна революция, която ще позволи да бъде преодоляно духовното отчуждение на народа от културната дейност, когато „концентрацията на художествения талант в отделните индивиди“ е свързана „с потискането му в широката маса“.³⁹ Разрешаването на тази задача съвсем не е свързано със задължителното унищожаване на институционалните форми на изкуството, но се осъществява от социалистическата държава посредством художествената политика, гарантираща такива форми на институализация, при които взаимодействието на културата и обществото води до реабилитиране на изкуството като социално проективна дейност, изпълняваща благодарение на това инегративни функции по отношение на другите сфери на културата.

³⁹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 35, с. 195.

Както беше предвидил В. И. Ленин, социализмът първоначално победи в една отделно взета страна. Днес той представлява световна цивилизация наред с капиталистическата. Това налага определен отпечатък върху закономерността на художественото развитие. От една страна, социалистическото изкуство изпитва върху себе си влиянието на буржоазното изкуство, а чрез него и непосредствено — и на буржоазната идеология и в една или друга степен реагира срещу тях.

От друга страна, включването на социалистическото изкуство в световния художествен процес способствува за нарастването на относителното тегло в него на социалистически тенденции и на общата хуманистическа насоченост на неговото развитие. Същевременно би било методологически невярно да предположаваме в бъдеще някакво идеално състояние на изкуството, лишено от противоречия. Такова състояние би означавало действителна смърт за изкуството. За разлика от буржоазните идеолози марксизмът разглежда противоречията в развитието на съвременното световно изкуство не като признак на негов тотален кризис, а като проява, понякога и в кризисна форма, на създаване на художествена култура, съответстваща на новия тип на комунистическата цивилизация в условията на съвместното съществуване на двете световни системи.

Различните положения и самочувствието на изкуството в цивилизацията от различен тип като следствие от неговата органическа приобщеност към житейския свят позволява да се постави въпросът за най-благоприятните условия за развитието на тази форма на културно-творческа активност. Философите и художниците неведнъж са създавали във въображението си образи на светлото бъдеще, при което общественополезната дейност ще съвпада с естетическата дейност. В тези образи, проекти, модели наред с утопичните подробности е била формулирана и представена поредица от съдържателни идеи по повод битието на изкуството и неговите функции в условията на общество на „социална хармония“, т. е. на комунистическата цивилизация. Модели за съдбата на изкуството се създават и сега. От страна на изкуството такава форма на самосъзнание е оправдана, ако не забравяме, че това е изкуство, т. е. да не придаваме на тези модели-образи предписателен характер. В тази връзка дълбок смисъл има предупреждението на К. Маркс, че не следва да натрапваме на бъдещето модели, ограничени от нашите днешни представи. Комунизмът не е идеал, който има предел в съвършенството, както смятат утопистите, а е историческо движение, чиято перспектива може да бъде определена само от вътрешната логика на това движение. При това определението на перспективите на бъдещото развитие на изкуството е възможно само въз основа на принципа на историзма, предполагащ възстановяване на неговата истинска история, т. е. на ретроспективата, която в съотношение с анализа на съвременната ситуация ще позволи да се набележи в най-общ вид перспективата на по-нататъшното развитие на изкуството.

Истинското царство на свободата, чийто праобраз просветителите и романтиците виждат в изкуството, е възможно само върху реалната база на поставеното под контрола на асоциираните индивиди царство на необходимостта, макар и по онази негова страна, отбелязва К. Маркс, където се прекратява детерминираното само от нуждата производство и негова основна цел става „производството“ на самия човек, без каквито и да било предварително установени мащаби, като главна производителна сила и абсолютна ценност на общественото развитие. Именно откъм тази страна изкуството „като нещо по-ценно и правомерно само по себе си“ става едва ли не основен вид на самодейността на асоциираните в общество свободни индивиди като способ за тяхното обособяване и самоопределение.

Преведе от руски Мария Блажева