

РЕКВИЕМ ЗА „ВСЕСИЛИЕТО“ НА ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

Естетиката носи вроден недъг. В нея се разисква за изкуството изобщо, правят се изводи за художествените процеси в цялост, а изключенията се премълчават, въпреки че те не са малобройни, нито пък маловажни. Когато теоретикът реши да напусне олимпийските си върхове, за да подкрепи обобщенията си с конкретни анализи из областта на музиката, театъра, литературата (поезия или белетристика), живописата или скулптурата, той, стига да е добър познавач на съответния вид изкуство, неусетно започва да размишлява като музиколог, театровед, литературовед или изкуствовед. Кой днес би се наел със сизифовската работа да прокарава твърда и надеждна разграничителна линия между естетиката, от една страна, и изкуствознанието, културологията, социологията на изкуството, от друга? Ако се обърнем към нашите днешни естетици, ще установим, че повечето от тях работят предимно като изкуствоведи (в широк смисъл на думата), културолози, социолози и дори психолози. Поучителен е опитът на Ева Боровецка да ги представи в един интересен, обобщаващ план¹. Не говори ли тя по-скоро за размиването на естетиката в сродните ѝ науки, за преливането ѝ в тях, за това, че нейният предмет и проблематика ѝ се изплъзват!

Защо стана така? Дали не се изморихме от умозрителните построения на философската естетика? Оня, който се домогва до научноаргументирани постановки, сигурно ще отхвърли умозрителността като обременена от спекулативни моменти.

1. ЛИТЕРАТУРАТА — ЕЛДОРАДО ЗА БЪЛГАРСКИТЕ ЕСТЕТИЦИ

Спекулативността в естетиката се прокрадва неусетно, доколкото нейните представители се ограничават с две-три изкуства, а правят изводи за всички; особено големи са предпочитанията към литературата. Пред мен са „Основни въпроси на естетиката“ (1949) на Тодор Павлов, една книга, която носи особеностите на времето си. Въпреки това аз имам някои предпочитания към нея най-вече поради следното: характерната за по-късните трудове на автора умозрителност тук не се усеща. Навсякъде обаче примерите са от литературата. Само на девет места в нея се споменава за композитори, живописци, скулптори, драматични артисти (с. 8, 35, 63, 109, 228, 258, 270, 281, 308), почти винаги мимоходом, в най-сумарен вид. За представителите на гносеологическата естетика литературата е била винаги неизчерпаем извор за фактически материал, подкрепящ техните тези и постановка. А пък за крайностите на гносеологизаторите тя беше най-солидна и най-сигурна опора².

¹ E. B o r o w i e s k a. Najnowsza estetyka bułgarska. — Studia Estetyczne, V. XIV (1977), 339—350.

² Б. К у б л а н о в. Гносеологическая природа литературы и искусства. Львов, 1958.

БАН
БИБЛИОТЕКА

Много пъти съм си задавал въпроса: Дали подчертанният ниетет на българските естетици към литературата се дължи на нейната широка достъпност (в съпоставка с кавалетната живопис и скулптура, с театъра, операта и пр.), или пък тя е най-подходяща за определен тип теоретическо мислене? Вероятно двата фактора действуват съвместно, но дори и така да е, решаващ е отговорът на един друг въпрос: Има ли право естетикът да се опира предимно на литературата, а спрямо останалите видове изкуства да се отнася като към доведени, натрапени му деца?

Не един автор е намекавал за големите, принципните различия, отделящи литературата от останалите видове изкуства. И справедливо! Защото по начин на изграждане на художествения образ, по сетивни особености, участие на въображението, комуникативна характеристика и пр. литературата явно дерайлира от техния коловоз — истина, посочвана и от естетици, и от изкуствоведи. Ето например Вадим Кожинов: „Художественият образ в изкуството на словото възниква в нашето съзнание, ние си го представяме мислено, а не го виждаме буквално. . .“³ Нина Дмитриева ще добави: „Тъй като думата е знак за предмета, но не негово изображение, при помощта на думите не може да се възсъздаде с пълна точност индивидуалният конкретен облик на предметите, както те изглеждат в очите ни.“⁴ И подчертава: „В езика са запечатани не толкова самите явления, колкото човешките размисли за тях и преживяванията, свързани с тях.“⁵ Поетът или писателят работи с езика като система от знаци, които афишират човешкото въображение, та то да *сътвори* в себе си художествения образ по кодовете, които му са подадени чрез текста. Поради това обстоятелство В. Кожинов говори за „пограничния“ характер⁶ на литературата — не в смисъл, че има съмнения в нейната художествена пълноценност, а заради коренно различната ѝ образна характеристика (що се отнася до начина на изграждане на образа, особената му сетивност, специфика на естетическо въздействие и др. под.).

Ако се обърнем към още по-крупни автори, ще се уверим, че се отнася за съществени, а не за външни и незначими различия. Ян Мукаржовски обстойно се спира на процесите, протичащи във възприемащото съзнание при прочит примерно на роман от Достоевски. У читателя се зараждат мисловно-емоционални реакции не само спрямо изобразената действителност в Русия от XIX в., но и спрямо аналогични ситуации, „които той е преживял или които би могъл да преживе (при обстоятелствата, в които протича животът му). . .“⁷, т. е. към „действителността, която читателят познава отблизо“⁸. Така „около романа, който е увлякъл читателя, се изгражда не само една действителност, но се натрупват много действителности; колкото по-дълбоко творбата е завладяла читателя, толкова по-голям е обсегът на познатите нему и жизненоважни за него действителности, спрямо които творбата стои в предметна зависимост. . . Тъй че художественото произведение притежава способността да насочва към съвсем други действителности по отношение на тази, която е изобразена, и към други ценностни системи по отношение на тази, от която се изхожда и на която то е построено.“⁹ Литературното произведение не може да представи изобразяваната в него действителност с изчерпателна зрителна пълнота, в достатъчна сетивна конкретност; затова пък то е така структурирано, че може да отведе към други, асоцииращи се в съзнанието на читателя действителности — качество, което притежава тъкмо то, и далече в по-слаба степен — изкуства като живопис, скулптура, графика, театър и т. н. Тези асоциации не само актуализират романа при всяко негово прочитане, но го поставят в допир с един друг кръг от ценности (не само естетически, но също и нравствени, граждански, социални и пр.), които имат за читателя

³ В. Кожинов. Види искусства. М., 1960, 74—75.

⁴ Н. Дмитриева. Изображение и слово. М., 1962, с. 16.

⁵ Пак там.

⁶ В. Кожинов. Цит. кн., с. 78.

⁷ J. Mukarovsky. Kapitel aus der Ästhetik. — FaM, 1970, S. 89.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, 89—90.

съвременен и жизненоважно значение. И така, литературното произведение насочва към „действителности, които са познати на възприемащия, но които в никакъв случай не са изказани или намекнати в творбата (и не са могли да бъдат изказани или намекнати), тъй като те съставляват част от жизнения опит на възприемащия. . . Действителностите, към които творбата може да бъде съотнесена в съзнанието и подсъзнанието на възприемащия, са здраво свързани с цялостното му разположение на духа, с емоциите и волевото му поведение.“¹⁰

В една предишна публикация¹¹ аз посочих ролята на асоциациите за *доизграждането* или *доразгръщането* на словесния художествен образ в моето съзнание на възприемащ субект. Позовах се конкретно на образа на Альона Ивановна (от „Престъпление и наказание“ на Достоевски), който се обвързва в моето възприятие с нещо паяковидно-хищническо — природата на лихварката. Тази асоциирана представа не се съдържа в текста, но образът на лихварката като че ли потенциално е зареден с нея. Чрез нея аз го достроявам и доразвивам съобразно присъщата му, иманентната му програмираност, но вече като мое субективно психическо състояние.

Проблемът за естетическото възприемане на словесния художествен образ занимава дълги години Роман Ингарден; струва ми се, че той е авторът, който най-ревностно и всестранно го коментира. И тъй, този вид образи се отличават със схематичност или непълна определеност, която „се отнася не само за второстепенни, но и за най-важните персонажи“ на литературната творба¹² — особеност, която „произтича, първо, от съществената диспропорция между езиковите средства на изображението и това, какво трябва да бъде изобразено в произведението, и второ, от условията на естетическото възприемане на произведението на художествената литература. . .“¹³ Посочената схематичност характеризира не само предметната, сетивната страна на образа, но и „слоя на 'видовете'“¹⁴. Оттук произтича и своеобразната активност на читателя, който си създава при всеки нов прочит на творбата нова „картина“ или нов облик за нея. „Само съпоставката на множеството различни облици“¹⁵, които получава едно и също произведение при *многократното* му прочитане от един и същи читател, а особено откриването на факта, че различни хора от различни епохи и дори от една епоха различно формират видовия слой на едно и също произведение, ни довежда до мисълта, че причината за това се крие не само в разнообразието от способности и вкусове на читателите и условията, при които се извършва прочитът, но и в определената специфика на *самото произведение* на художествената литература. . . В отделните „видове“, които се актуализират по време на прочитане на произведението, са обозначени само *някои* от съдържащите се в тях елементи, а други са отредени на волята на читателя. Само с това може да се обясни фактът, че дори при внимателно четене у различните читатели възникват „видове“, които се отличават един от друг в много отношения.“¹⁶

Въпроса за „нагледните видове“¹⁷ (т. е. асоциирани действителности), които възприемащият изгражда в главата си при четенето примерно на един роман, Ингарден свързва с въпроса за *конкретизацията* на творбата — операция, която характеризира тъкмо естетико-възприятелните процеси у читателя. Вместо

¹⁰ Ibidem, S. 97.

¹¹ В. Ангелов. Участието на асоциациите в процеса на естетическото възприемане. — Литературна мисъл, 1968, кн. 5, с. 8.

¹² Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 46.

¹³ Пак там.

¹⁴ Пак там, с. 58. Под „слой на 'видове'“ Р. Ингарден разбира цялостната „картина“, която художественото произведение поражда във възприемащото съзнание — единство от сетивност, емоции и семантични значения.

¹⁵ *Облик* се употребява като синоним на *вид, видов слой*, т. е. изградената чрез асоциации действителност в мисълта на читателя.

¹⁶ Пак там, с. 60.

¹⁷ Пак там, с. 72.

да коментирам полския автор, нека го оставя да говори сам. Литературното произведение, пише Р. Ингарден, „представлява нещо като скелет, който в много отношения се *допълва* или *запълва* от читателя. . . И само в този нов, по-пълнен и по-конкретен (макар и сега ненапълно конкретен) облик произведението *заедно с внесените в него допълнения* става непосредствен обект на естетическото възприятие и наслаждение. Но и скелетът, за който става дума, *нагледно* изпълква по време на прочита само с тези свои качества, които изобщо са достъпни за зрителното възприятие. Той като че ли просветва през „тялото“, в което читателят го облича, съединява се с това „тяло“ в единно цяло, израстващо пред читателя като резултат от неговата възприятелна и конструираща дейност. Това цяло, в което произведението се явява като вече допълнено и изменено от читателя в процеса на прочита, аз наричам *конкретизация* на литературното произведение. С много свои детайли конкретизацията излиза извън пределите на това, което се съдържа в самото произведение и което съставлява негова ос или скелет.“¹⁸

Позовах се на автори, изрично подчертаващи спецификата на литературното произведение (образ), която не би могла без резерви и твърде много уговорки да бъде приписвана на други видове изкуства, дори на синтетични видове като театъра и операта, използващи словото. Не се отнася до странични или второстепенни особености, а до такива, които очертават природата на литературата, своеобразното на художествените ѝ образи, неповторимостта на съпровождащата я естетико-възприятелна дейност у читателя. При това положение редно е да се запитаме: С какво право много български естетици вземат литературата като тотално оръжие за научна аргументация, опират се почти всецяло на нея, за да формулират постановки и принципи, претендиращи за валидност за изкуството в цялост? Не извършват ли груба грешка, щом заключенията им по литературния материал се пренасят механично и безусловно върху изкуства с друга характеристика и своеобразие?

2. ПОЛЕМИКАТА ЗА ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ КАЧЕСТВА — ТРЕВОЖНО ПРЕДИЗВЕСТИЕ

Започнала през 50-те години и продължила през 60-те, тя придоби международен характер, ангажира много естетици, предизвика страсти, тежки обвинения в субективизъм, идеализъм и какво ли не още. Не бяха спестени даже подозрения в политическата неблагонадеждност на някои автори. . . Въпреки голямата ревност и разгорещеност на повечето автори тя стигна до глуха улица, замря без надежден резултат, или по-точно — с горчивите съмнения, че още в изходната позиция нещо е започнало да куца. Причината не е само в това, че полемиката бе опорочена от крайностите на догматично мислещи хора (Б. Ценков, Ст. Василев). Все пак в нея участваха най-видните тогава естетици у нас (Т. Павлов, Ал. Обретенов, П. Зарев, Г. Димитров-Гошкин и др.). Не липсваха остроумни идеи и находчиви отговори, но изглежда, че повдигнатите въпроси не можеха да бъдат разрешени само с чисто гносеологически методи при явно омаловажаване на социологическите, културоведските, психологическите и т. н. аспекти към изкуството.

Цялата полемика се съсредоточи около *естетическата природа* на изкуството. Изходната презумпция бе такава: Ако изкуството е отражение на действителността, неговата естетическа специфика би трябвало също така да бъде отражение на някакви естетически по същината си страни, качества, отношения в обективния свят — това налагаше един последователно проведен гносеологически подход. Иначе откъде би се взело естетическото в изкуството, ако не като сътворено от художника-субект! Така участниците в полемиката бяха изправени пред дилемата: или да обяснят естетическото своеобразие на изкуството като отражение на обективно съще-

¹⁸ Пак там, 72—73.

ствуващи естетически признаци, или това своеобразие да бъде провъзгласено за творение на художника. Първата теза бе призната за чиста проба материализъм, втората — за идеализъм, при това от най-лош род, субективен, волунтаристичен. В действителността „съществуват наред с физическите, химическите, физиологическите и други свойства или прояви също и особен род свойства или прояви, които обикновено наричаме *естетически*. . .“, писа през 1958 г. Тодор Павлов¹⁹. Това бе теза, отстоявана по принцип и от доста други автори въпреки различията помежду им относно природния или обществения характер на обективното естетичното. Бидейки отразени от творческата личност, тези естетически качества на обективния свят предопределяли с желязна необходимост, с някаква абсолютна задължителност и неизбежност естетическата природа на изкуството!

Разбира се, активността на художника не се оспорваше, защото той не е копист на естетическото своеобразие на света. Напротив, подчертаваше се ролята му да синтезира, обобщава и типизира това, което отразява от живота. Но да се допусне, че той би могъл и да сътворява естетическото в изкуството — о! тъкмо това се смяташе за страшна ерес, за пълно пропадане в блатото на най-безнадежден и жалък субективен идеализъм. Показателен е примерът с Пенчо Данчев. Като човек, дълбоко съпричастен с изкуството, чужд на умозрително-спекулативни построения, но преди всичко честен и доблестен в разсъжденията си автор, той зае по-различно становище спрямо кръга около Т. Павлов. „Тодор Павлов ни убеждава, че грозното, отвратителното — това е красивото с един минус отпред и поради това е естетическо явление. Струва ми се, че слагането на минуси и плюсове пред обективните качества на нещата е вече намеса на художника, на субекта на художествено-творчество. Грозното, отвратителното представлява обект на изкуството не защото като грозно и отвратително е естетически обект, а защото като специфичен предмет дава възможност на художника да разкрие своя идеал за красивото и прекрасното.“²⁰

Накратко, П. Данчев допуска специфичен предмет за изкуството, но оспорва, че същият трябва да бъде непременно естетически по характера си. С други думи, естетическото в изкуството не е „автоматично“ следствие само и единствено на отразените от художника естетически качества на действителността. Реакцията не закъсня: той бе обвинен в „субективно-идеалистическа еkleктика“²¹.

Все по това време аз публикувах монография върху грозното като категория на естетиката. Навсякъде подчертавах, че в живота то е неестетично явление, а в изкуството се превръща в източник за естетическо въздействие и в пълноценен художествен образ благодарение на твореца и неговия идеал²². Приведох и немалко фактически материал в подкрепа на тезата си. Но за догматично мислещите фактите никога не са имали особена стойност; в разрез с тях те упорито са градели нестабилната сграда на дедуктивните си построения.

Много години минаха оттогава, но поучително е как огромното многообразие и богатство на изкуството бе насилствено подведено под една формула — подход, който все още не е изживян пълно. Кой бе виновен за това — отделни автори или упоритото отстояване на един осакатяващ изкуството принцип, провъзгласен за единствено правилен? Страхът, че ако се признае на художника възможността да твори естетичното в изкуството се стига до идеализъм, твърдото отстояване на един зле разбран гносеологичен метод, че естетичното в изкуството би могло да бъде само отражение на естетичното в реалността, на кара примерно Борис Ценков да твърди: „Естетичното е общо свойство на материята, родствено, но не тъждествено с движението, характеризиращо се с правилност, ритъм, симетрия, хармония, целесъ-

¹⁹ Т. Павлов. Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика. С., 1958, с. 41.

²⁰ П. Данчев. Въпроси на марксистко-ленинската естетика. С., 1961, с. 38.

²¹ В. Коев. За някои особености на естетичното като обективно качество и като образ. С., 1964, с. 129.

²² В. Ангелов. Грозното. С., 1964, с. 96 и сл.

бразност. Това значи, първо, че всички предмети и явления, цялата материя притежава естетически свойства, и второ, че тези естетически свойства са най-тясно свързани със закономерностите на материята.²³ Забележете всичко в обективната действителност е естетично. Какво остава за художника — да го отразява... и изкуството е готово! До аналогични изводи стигна и друг автор: „Естетичното е такова качество и свойство на различните материални обекти, чрез което те проявяват най-характерните, най-положителните и най-съществените страни на своето битие.“²⁴ (Разбира се, най-характерната и добре развита жаба или въшка едва ли става по-„естетична“ поради тая теза!)

Така обективната действителност бе инжектирана с тотална „естетичност“, само и само да бъдат разрешени неразрешимите по тясно гносеологичен път проблеми на изкуството. Коренът на тези крайности не бе в гносеологическия метод сам по себе си, опиращ се на теорията на отражението, а в убеждението, че единствено чрез него би могла да бъде обяснена естетическата природа на изкуството при явно пренебрегване на всякакви други, та дори и с помощна роля методи, аспекти или подходи. Накратко, тия спекулативни заключения произтичат от убеждението, че гносеологическият подход е най-правилен, най-сигурен, единствено научен, всеислен в научните си потенци, най-, най-, най- във всяко отношение и към всички прояви в изкуството (независимо от културноисторическата ситуация, господстващата ценностна система, вкусове, стилове и т. н.). Омаложаваха се всички други страни и съставки на изкуството, нямали пряко отношение към гносеологията — неговата предметност, носеща собствен асоциативен, сетивен и емоционален ореол, *техническото съвършенство* при овладяване на материала (особено важно при приложните изкуства), *културноценностната система*, предопределяща кое е естетически значимо за епохата, *творческата роля на субекта* — художник и възприемач творбата, *някои форми на битие* на изкуството, при които образното начало е от второстепенно значение, а създаваната предметна и материална структура — определяща (в архитектурата, дизайна, приложните изкуства) и т. н. Дали едно обществено явление като изкуството, възплъщение на културен плурализъм, непрестанно променящо своята характеристика през всяка епоха и с всяко ново поколение, би могло да бъде що-годе задоволително обяснено в един-единствен разрез? Струва ми се, че този въпрос се отнася не само към един изминат етап от нашата естетика, но има актуалност и за нейното настояще!

3. ВЪПРОСИТЕЛНИ ПРЕД ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА

Още през 50-те години гносеологическата естетика се озова в доста деликатни ситуации. Тук не ще се спирам на това, което вече е казано, пък и времето от двестри десетилетия допринесе за превъзможване на много увлечения и пристрастия. Заслужава си обаче да се обърне внимание върху някои проблеми, останали в сянка и представляващи и до днес бели петна в нашата съвременна естетическа мисъл.

1. Ще започна с факт, за който съм писал. Наблюдавам от хотелска стая в малък град сутрешното небе, покрито с малки розови облачета (съвсем подобни на тези в стил барок). Един висок бор се очертава в рамката на прозореца, в клоните му се гуши стройна ела. На един клон са качнали два гълъба, които се гаят с клюнове.

²³ Б. Ценков. Върху някои страни на проблема за естетичното. — Сп. на БАН, 1959, кн. 4, 66—67.

²⁴ Ст. Василев. Към въпроса за определението на естетичното. — Философска мисъл, 1964, кн. 6, с. 46. Няколко страници по-надолу авторът се съгласява с П. Данчев и Г. Димитров-Гошкин, че художникът може не само да отразява, но и да създава естетичното в изкуството, но обезсмисля това допускане, страхувайки се да отстъпи от тесногърдия гносеологизъм; понеже всичко в изкуството е отражение, художникът може само „да развива, увеличава и усъвършенствува“ отразените обективни качества, а не да създава нови качества състояния (с. 50).

Идилчна гледка, стопроцентна красота! Но ако един живописец я изобрази, възможно най-реалистично, ще се получи истински кич, достоен да украсява някоя табла от старите железни кровати (а те и без друго бяха запълвани с такива сюжети). В това е парадоксът: Убеждаваха ни, че реалистичното отражение на естетичното в действителността е ключ към естетическата природа на изкуството, а тук тъкмо това отражение се превръща в кич. Защо е така? Сигурно защото се отнася до един „кичов“ сюжет (забележете, той преизобилства от красота и нищо не внася в нея дори сянка на дисхармония!). Да, има „кичови“ сюжети, които в действителността въздействуват по един начин, а в изкуството пораждат обратен ефект. Ето защо за ниско добър художник не е безразлично с какъв сюжет ще се захване — в неговата изборителност вече прозира неговата естетическа позиция. Не зная дали големият художник отразява само естетическите качества на действителността, но кичманът прави тъкмо това. Той усърдно и педантично отстранява всеки неестетичен момент, който би нарушил свършената идилчност на картината му, абсолютната, доведена до препариране и театрална бутафорност красота на неговото изображение.

Познаваме и обратната ситуация! Преди няколко години Мария Столарова и Румен Гашаров ни поднесоха немалко картини, в които бяха изобразени различни прояви на най-долния, най-явния, панаирджийския кич — крещящи от шарения петли, сърни, балерини, ковборчета и други подобни. Но тези творци бяха превърнали тоя кич в художествен факт, в естетически феномен. От гносеологична гледна точка това е самото чудо. Принудени сме да признаем, че художниците (при това реалисти) са превърнали тези антиестетически неща в естетическа проява, в пълноценно изкуство.

Мина времето, когато дори най-слабото съмнение във всемогъществото на гносеологическия метод в естетиката предизвикваше невъздържани обвинения в идеализъм и какви ли още не страшни пороци. Като студент съм се впечатлявал от такива изрази, че изкуството е „красота-правда“, или „правда-красота“ — великолепни думи за тържествени събрания или митинги. Като научни термини обаче те са неопределени и неподдаващи се на дефиниране, неясни и аморфни. Бихме могли да ги прилепим към творчеството на Шолохов, на Пастернак, а защо не и на Кафка!... Нима последният не разкри истината за една подобна за кошмар бюрократична машина, за дълбокото, разяждащо като тумор отчуждение на къснобуржоазния свят! Впрочем тази терминология беше крайният продукт от системно провежданата дестилация на естетиката от всички други методи освен гносеологическия.

2. Загълъна и друга тема, широко и обстоятелствено разисквана през 60-те и 70-те години у нас и в СССР — за прогреса на изкуството. Впрочем тя бе подхваната още от началото на 50-те години като законна рожба на гносеологизма. „Историята на истинското изкуство — писа през 1952 г. Т. Павлов — е всъщност история на появата и последователното диалектически противоречиво и прогресивно-настъпателно развитие на реалистическото изкуство в непрекъснатата борба с антиреалистическото, с реакционния романтизъм, формализма, субективизма, безидейността и пр.“²⁵ Немалко бяха публикациите по тази тема; немалко автори се ангажираха с нея. На пръв поглед между тях имаше значими различия, що се отнася до критериите за художествен прогрес, а за такива се сочеха: разширяването на познавателните възможности на изкуството, степента на постигната художествена правда, завоеванията на реализма — все признаци, извлечени от гнездото на гносеологизма.

Търсенето на други, по-надеждни критерии (социалната съдържателност на изкуството, усъвършенстването на техническите средства и пр.) още съвсем не означаваше превъзможване опеката на гносеологизма. В края на краищата разгово-

²⁵ Т. Павлов. Относно спецификата на естетиката и изкуството. — Философска мисъл, 1952, кн. 4, 96—97.

рът доведе до подозрения относно провъзгласеното постъпателно развитие на изкуството²⁶, още повече, че фактическият материал се черпеше почти единствено от областта на литературата. Всички художествени явления, които не се побираха в жалонираня възходящ път, просто се обявяваха за епизодични, странични, маловажни, съпровождащи прогреса временни връщания назад или зигзагообразни прояви.

Съвсем в друга светлина би била поставена тая тема, ако естетическата природа на изкуството се разбираше не всецяло като гносеологически, а по-скоро като културно-ценностен факт. От такава гледна точка по-вярно ще подходим към т. нар. *кумулятивност* в изкуството — въпрос, до който нашата естетика непрестанно се е докосвала. За науката кумулативността, т. е. постепенното натрупване, усвояване и оползотворяване на придобитите знания е задължително; тя не може да се развива по други пътища. Всяка нова научна истина или откритие се опира на досегашните знания и постижения. Парният локомотив не можеше да бъде открит преди опознаването свойствата на парата; електрическият локомотив не можеше да бъде изнамерен преди електрическата енергия да бъде открита и проучена. В изкуството обаче кумулативността има относителна валидност, а най-често тя изобщо не се съблюдава. Още Павел Флоренски посочи, че византийският живописец добре е познавал линейната перспектива, част от унаследения художествен опит на гръко-римския свят, но не я е използвал. Не е прибягвал до нея, защото неговото творчество стои пред други задачи и проблеми, защото спиритуализмът на неговото изкуство го отдалечава от средствата, свързани с правдоподобното възпроизвеждане на материалния свят, както и на анатомичните особености на живото човешко тяло. Флоренски напомня, че при „сценографията“ линейната перспектива съвсем не е пренебрегната, докато в живописа безусловно царства обратната, „византийската“ перспектива²⁷.

Защитниците на гносеологическата естетика не обичаха тези екскурзии в миналото, те се задоволяваха предимно с времето на критическия и социалистическия реализъм. Съпоставяха тези две разновидности на реализма и оттук черпеха аргументи за художествения прогрес. Но още през 70-те години в културния живот на социалистическите страни навлезе едно неочаквано и провокиращо явление — примитивизмът на академично обучени творци, които обърнаха гръб на завоеванията на реализма, за да правят едно изпълнено със спонтанност и непосредственост изкуство. Да спомена у нас само за „неолитните“ фигури на Нева Тузсузова, за керамиките на проф. Венко Колев, за картините на Димитър Казаков. . . Що за прогрес бележеше това явление, непобиращо се в нито една теоретическа постановка! Примитивистите (наивистите) образуваха една група от творци, за които никак не подходеше названието *реализъм* — било поради идейно-тематичния им диапазон, било поради художествения им изказ.

Приложена към определени отрязъци от историята на изкуството, кумулативността не е лишена от смисъл; трудностите започват, когато това се прави в глобален мащаб, спрямо художествената култура в цялост. Това, което не е по силите на гносеологическите методи, престава да бъде „каменъ преткновения“ за културно-историческия анализ.

3. Под шапката на гносеологическата естетика останаха неразработени, изобщо недокоснати или пренебрегнати редица проблеми, някои от тях — пряко свързани със състоянието на художествените процеси днес. Те просто не се побираха в хоризонта на тази естетика, а дори и да се врязваха в неговите рамки, все пак не се поддаваха на гносеологическа трактовка. Тук ще набележа някои от тях, макар и в доста конспективен вид (иначе те заслужават самостоятелна разработка).

²⁶ В. Ангелов. Прогресът в изкуството. — Литературна мисъл, 1975, кн. 4.

²⁷ П. А. Флоренский. Обратная перспектива. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1967 (III), 390—392.

От две десетилетия насам художниците прибягват до *реални предмети*, които враждат в произведенията си (било картини, гоблени, керамични пана и др.). Формите, в които се извършва това, са няколко:

Реалният предмет би могъл да бъде органично включен в структурата на творбата, без да загуби ни най-малко въздействието си на натурален къс (част, отрязък) от действителността. Той само допълва и добогатява художествения образ, постигнат в съответната творба; той съществува паралелно с илюзията, която поражда художественото изображение в главата на възприемащия — илюзията за една действителност, без самият той да се превръща в такава илюзия, защото е автентичен, неизобразен, неотразен, а материален, реален отрязък от действителността около нас.

Много пъти реалният предмет е бил въвлечан като документална следа за събитие, на което е посветено художественото произведение — фотографии, писмени документи, изрезки от вестници и др. под. При големи мемориални ансамбли тази документалност се изразява дори в съхраняването на цели сгради (църкви, колони, фрагменти от стара архитектура и пр.).

Реалният предмет би могъл само да съпровожда дадена творба, като остава извън нейната структура, композиция и образна система, т. е. той е поставен наред с нея, без да бъде интегриран в изображението. Примерно такъв бе случаят с натюрморт на Мая Горова, изобразяващ маса с поставена върху нея чиния с плодове; под картината бе разположена същията маса с чиния с плодове. В случая реалният предмет само поражда асоциации поради паралелната си връзка с изображението — асоциации, които се връзват в общото естетическо въздействие на картината. Предназначението на реалния предмет не е да бъде съставка от творбата, а да влияе върху естетическото възприятие от нея вследствие на това, че е в една механична (а не образна или структурна) връзка с нея.

Ще се огранича с тия експерименти в съвременното изкуство, подтикващи към преосмисляне на някои естетически постановки. Традиционната естетика не допускаше такава проява — присъствие на реални вещи в структурата на творбата; за нея това означаваше нехудожественост (Й. Фолкелт)²⁸. Та нали изкуството се разглеждаше като свят на идеала, като освобождаване от грубата, неестетическата материалност на битието; нали то предполага естетическа дистанцираност от реалността, условността на изображения, а следователно и просмукан от художникската субективност мир! Но реалният предмет в изкуството е и предизвикателство срещу гносеологическата естетика, за която изкуството има само гносеологическа природа, т. е. то е само образ и отражение на света (макар и специфично). Неминуемо е от тази позиция реалният предмет да бъде квалифициран като чужд за нея, тъй като не притежава гносеологическа характеристика.

(От съвсем друг характер е въпросът за предметността на художествения образ. Т. Павлов не оспорва тази предметност, дори я обозначава като „естетическа реалност“. Но дали специфичната предметност на образа не бе омаловажавана, а при някои автори — и напълно пренебрегната? Дали бе разкрит нейният асоциативен, емоционално-сугестивен „ореол“, след като и тя бе поставена в тесния хомот на гносеологическия въпрос? Нека тук оставя този въпрос открит!)

2. В стремежа си да преодолее досегашния „тесен гносеологизъм“ А. Л. Андреев посочва: „много образи на изкуството... изпъкват като непознавателни“²⁹. Но авторът добавя, че все пак познавателната им специфичност се съдържала в тях, макар и в „снет вид“. Макар и минимална, това е отстъпка в полза на други, негносеологични методи — предполагам, че на първо място се има предвид семио-

²⁸ J. Volkelt. System der Ästhetik. Bd. II. München, 1910, S. 506. Нещо повече, Фолкелт ще заяви: „Впечатлението за вещественост... отпада в естетическото възприятие.“

²⁹ А. Л. Андреев. Марксистско-ленинская концепция искусства и принцип отражения. М., 1988, 33—34.

тичният. Творбата, съответно художественият образ като знак! Тази огромна тема явно бе занемарена от нашата естетическа мисъл години наред, а тя разкрива важни аспекти и разрези в изкуството — в съвременните му, както и в историческите му превъплъщения. Тук да се залова с нея е немислимо, но мимоходом бих направил една конспективна бележка!

За „гносеологизма“ художественият образ е иманентен за изкуството, негова сърцевина и фокус, еквивалент на спецификата му. С това между *образността в изкуството* и *художествеността* се поставя знак на пълно, абсолютно равенство, на стопроцентово тъждество. С други думи, извън тази особена образност, към която прибягват писателят, живописецът, скулпторът, композиторът и др., художественост не би могла да съществува. Та нали тя е „продукт“ на гносеологическата природа³⁰ на изкуството като специфично образно отражение на действителността. Това е вярно за повечето изкуства, но не и за всички безрезервно. *Съществува художественост и извън изкуството*, извън присъщата образна природа на повечето от тях (литература, кино, театър, живопис, скулптура, музика, опера, балет и т. н.). Например повечето традиционни приложни изкуства (керамика, ковано желязо, медни съдове, каменна пластика), които в миналото са били в синкретично единство със занаята, не изграждат художествени образи, а дори в тях да има образен момент, той е от второстепенно или третостепенно значение. Всички те обаче създават *художествени предмети* с утилитарно предназначение за делника или празника на патриархалната община. Нелепо е да се твърди, че една троянска стомна, бусински пукал, една панцица или гърне, ибрик, джезве, сахан, китеник, ямболия, шарена черга и пр. създават образи — отражение на действителността (с присъщата за художествения образ условност, естетическа дистанцираност от живота, идеалност и автономност спрямо отразената действителност и т. н.). И въпреки това те притежават художественост като проява на една творческа дейност³¹. Нещо подобно е в сила и за онази част от дизайна, която носи художествена характеристика — формотворчеството при стъклото, порцелана, металопластиката (например сервизи) и пр.

Тъй че има художествени прояви, които не са образи — отражение, но просто утилитарни предмети. За тяхното художествено своеобразие говореха още Ръскин, Морис, Земпер, като го извеждаха от функционалната им целесъобразност, добре намерената форма, пропорции, размер и пр., добре овладения материал, обработен съобразно присъщите му качества (едни за глината, втори за дървото, трети за камъка и пр.). Тяхната художественост е постижима и без орнамент, но последният би могъл да подчертае конструктивните им особености, функционалната им роля или пък просто да бъде маркиращ белег за приложената техника и технология.

Ето това разминаване между художественост, от една страна, и образност в изкуството, от друга, остана чужда, неовладяна територия за гносеологическата естетика — проблематика, предполагаща ефективното прилагане на семиотични, аксиологични, културологични методи³². Ала онова, което се изплъзваше от погле-

³⁰ Пак там, главата „Гносеологическа специфика на изкуства“.

³¹ Обстойно по този проблем вж. у В. Ангелов. Изкуство и художествен образ. — Философска мисъл, 1988, кн. 9.

³² Не ще се впускам в историята на изкуството, където художествената творба (съответно образ) има ролята не толкова на някакво познание или отражение на действителността, а на иколичен знак, предназначен да освободи продуциращите сили на природата, на апотропеен или изобщо заклинателен символ (стотици са примерите от възрожденската каменна пластика, иконостасна дърворезба и пр.). Не ще говоря и за византийската икона, където образът се разглежда не само като изображение на прототипа, но и съдържа нещо от него — божествената му енергия; иконата има смисъл и оправдание само чрез таля магическа идентичност между образ и прототип, resp. определена роля в литургията. За съжаление гносеологическата естетика преднамерено пропускаше всички такива явления, ограничавайки се с реализма като най-подходяща територия за нейния патос. За това спомогна много и господстващата през културовския период теза за „реализъм—антиреализъм“. Издадените декрети срещу „модернистите“ затвориха плътно вратите за проучване на художествените процеси извън догматично очертаната реалистическа насока в изкуството на съвременното.

да на българския естетик, понадна в ползването на изкустводеда — за съжаление разглеждано обикновено на едно твърде емпирично равнище. А можеше ли да бъде другоаче, след като изкуствоведът не изпитва потребност от естетическа подготовка? Какво щеше да му даде тя при конкретните му проучвания и изследователски задачи свен умозрително-скупни схеми, където живите факти от историята и съвременността на изкуството се натикват като в прокрустово ложе!

Ще се задоволя тук с бегли, почти конспективни бележки:

* * *

Още през 50-те години в естетическата мисъл на СССР бяха защитени други, негносеологически методи и подходи към изкуството: Ю. М. Лотман прибегна до семиотиката, Ю. Н. Давидов — към социологическия анализ, М. Марков — към психологическия разрез на художествените явления, В. И. Тасалов защити своеобразен културноценностен ракурс и т. н. При някои автори тези нови методи не бяха поставени като отрицание на гносеологическата естетика (М. С. Каган), при други автори обаче (Лотман) бе явен стремежът тя да бъде изцяло изтласкана и заменена въпреки безусловното ѝ господство от 30-те до 50-те години. Този стремеж се съпровожда от съмнението, че „гносеологизмът“ е неспособен за правилно поставен и изчерпателен анализ на художествените явления. В реакциите срещу гносеологическата естетика се долавяше и неудовлетворение от нея, и желание да бъдат трасирани по-надеждни пътища, по-сигурни ориентири, но най-вече неприемане на знака на равенство, поставян между проблемите на естетиката, от една страна, и гносеологическата насока в нея, от друга. И наистина, какво научно основание съществуваше за такова отъждествяване? Трябва ли марксистко-ленинската естетика да бъде обявена за еднозначна с „гносеологизма“? Ако тъкмо такава бе ситуацията през 30-те—50-те години, дали това не се дължеше на култовския период, на провежданата тогава политика на идеологически, философски и естетико-теоретичен монизъм, благодарение на който и най-слабите кълнове от друг порядък в рамките на естетиката бяха изкоренявани? Ако имаме предвид култовските години у нас и състоянието на нашата естетика (но също и годините на инерция в естетическата мисъл), бихме могли да си зададем нелишения от резон въпрос: Можеше ли да просперира което и да било друго гледище под дебелия сянка на тодорпавловския теоретичен кръг, когато марксистко-ленинската естетика беше ориентирана към един тотален гносеологизъм, нетърпящ дори най-невинни отклонения или по-друго тълкуване на гносеологическите постановки! (Нека само си припомним прерасналите в схоластика спорове за това, дали творчеството на художника е отражение и какво; за условността във или на изкуството!)

Тези крайности не могат да служат днес като претекст да се отрича гносеологическият метод като един от другите научни методи за изследване и анализ на изкуството; неговото дискриминиране би било така погрешно, както и неговото абсолютизиране. Всеки метод ни предлага един „разрез“ в изкуството, а всички възможни „разрези“ ще ни предоставят възможно най-богатата и пълна „картина“ за неговата естетическа специфика.

* * *

Гносеологическата линия в естетиката днес продължава да има свои ревностни и всеотдайни привърженици — нека отчетем тоя факт! Те обаче признават, че концепцията за изкуството като отражение „се догматизира, нейният теоретичен смисъл твърде се стесни, а сложната диалектика на взаимодействие на изкуството с обективната реалност изключително се опрости. Възникналите на тая основа схематизирани модели на художественото творчество [са] неспособни да обхвалят всичките му многообразни клонки. . . не само задържайки развитието на нашата

култура, но и пораждайки разрыв между естетическата теория и художествения процес.³³ Затова се апелира да се впише по новому „концепцията за изкуството като отражение в системата на научните представи“³⁴, да се усъвършенствува понятиятният апарат, отнасящ се до гносеологическите особености на художественото творчество³⁵ и др. под. Но авторът на този апел си остава в коловоза на досегашната гносеологическа естетика, в кръга на нейната проблематика и теми, на нейния понятиен апарат. Дали обещаваният прелом ще бъде извършен с успех, това ще покаже най-близкото бъдеще. Въпросът обаче не се свежда само до превъзможване на „тесния гносеологизъм“, върху който все по-често се стоварват гръм и мълнини; въпросът е дали гносеологизмът изобщо ще даде чудодейната, всемогъщата и всичко обясняваща формула-разковничка за всички нерешени естетически проблеми! Впрочем докога ще вярваме, че тъкмо такава формула би могла да бъде намерена, открита или създадена! . . .

³³ А. Л. Андреев. Цит. кн., с. 3

³⁴ Пак там, с. 4.

³⁵ Пак там, с. 5.