

Валентин Ангелов

По коловозите на гносеологическата естетика

(Опит за равностметка)

У нас утвърждаването на гносеологическата естетика — а тя се отъждествяваше абсолютно и безрезервно с марксизма-ленинизма! — датира отпреди 9 септември 1944 г. Монополното си положение обаче тя завоюва по време на тоталитарния режим. Как се достигна до пълното ѝ господство? 1. Немалък е делът на кадрите, възпитани и школовани в духа на гносеологизма, провъзгласен като единствено възможната философско-методологична основа за естетиката при социализма. За тях гносеологическият монизъм беше и си остана единствената научна перспектива. Признаването правото на семиотични, теоретикоинформационни, кибернетични и пр. модели имаше характер на нищо незначещи общи декларации и игра на демократизъм. 2. Когато убеждението и съветите не помагаша, се прилагаша насилствени, даже репресивни мерки, главно към автори, на които им беше гласувано доверие, което те обаче не „оправдаваха“. Тогава те биваха разгромявани заради идеологическите си „грехове“ и политическата си неустойчивост. Тук бих припомнил за силните думи, адресирани през 1964 г. от Тодор Павлов към Исак Паси, който не бил свързал по ленински своите книги и статии „с проблемите на класовостта, партийността и народността“¹. „Тези проблеми изобщо не съществуват в трудовете на Исак Паси“², поради „незадълбоченото познаване на марксистко-ленинската философия, пренебрегването на теорията на отражението и принципа на партийността“³. След тези тежки обвинения Т. Павлов задава многозначителния въпрос: „Смята ли Исак Паси, че по този начин може да се служи на социалистическата култура и изкуство, да се възпитава младежта в университета, да се подготвят млади кадри. . .“⁴ Понастоящем тези обвинения на покойния академик прозвучават не съвсем достойно, но през 1964 г. адресатът

¹ Павлов, Тодор. И естетиката е партийна. — Народна култура, 3 октомври 1964, с. 1.

² Пак там.

³ Пак там, с. 6.

⁴ Пак там, с. 1.

на тая критика бе изправен пред хамлетовския въпрос „Да бъдеш или да не бъдеш!“ Това е само един пример от обичайните някога обвинения в субективизъм, идеализъм и „пристрастия“ към буржоазната естетическа мисъл. 3. Ако през 50-те години призованите в естетиката бяха все хора с безспорен обществен и партиен актив, впоследствие тук навлязоха и по-млади автори, някои приети като „втора цигулка“. Естетическите „асове“ обичайно мълчаха за техните публикации, а когато някой изпаднаше в еретизъм, вдигаха назидателно пръст, за до го вкарат в правия път. Така постъпи Тодор Павлов с мен по повод книгата ми „Изкуство и комуникативност“ (1972). Като установява, че омаловажавам теорията на отражението, той ми обърна внимание, че пътят, по който вървя, ще ме отведе дотам, докъдето стигна Сартър — да осъжда агресията на Варшавския пакт в Чехословакия през 1968 г.⁵ Тодор Павлов „умееше“ да свързва най-абстрактни философски и естетически тези с най-конкретни политически събития и това той правеше по най-безспорен назидателен маниер.

При такава обществена и идеологическа атмосфера не е трудно да се обясни всемогъществото на естетическата гносеология и пълновластието на неговите жреци. Монополизмът им дойде не толкова поради обаянието и привлекателността на посочената естетическа система (както някога това бе с кантианството и хегелианството), а най-вече заради невъзможността да просъществува каквато и да било друга, различна естетическа теория.

1. Деформациите в гносеологическата естетика

Все по-често дочуваме гласове, настояващи за преоценка на тази естетика. Според едни автори тя би трябвало да бъде преустроена, т. е. освободена от тесногръди постановки и натрупания догматичен баласт⁶. Оформя се и друго гледище, че тя би могла да бъде една, но не и единствената естетическа теория в общество с плуралистична култура — гледище, което ми е присърце.

На фона на разразилата се у нас обществено-политическа, икономическа, идеологическа криза дали не е прибързано да поставяме въпроса за грешките и греховете на господстващата естетика? Но нали те са част от идеологическата система на тоталитарната власт! Ако тази система трябва да бъде подложена на преоценка, нека не се заблуждаваме, че деформациите в естетиката биха могли да се окажат мина с закъснител.

⁵ Павлов, Тодор. За дърветата и за гората. — Философска мисъл, 1972, № 6, с. 112.

⁶ Вж. Андреев, А. Л. Марксистско-ленинская концепция искусства и принцип отражения. М., 1988, с. 5, 27—35.

Впрочем тази естетика има и свои силни страни, както и свои заслуги. И съвсем не би било редно да се оспорват. Те са били многократно подчертавани и изтъквани, дори в учебниците за средните училища. Моят цел не е да повтарям известни истини, но да говоря за това, което десетилетия наред е било премълчавано или подминавано с недомлъвки. При това аз ще разисквам не толкова увлеченията на отделни автори, а иманентно присъщите, вкл. произтичащите от философската основа на естетическия гносеологизъм пролуки и последвалите деформации. Ако би трябвало да ги систематизирам, тези деформации в основному са от два типа:

I. *Деформации от партийно-политическо естество*. В съответствие с идеята за разрастващата се и задълбочаващата се класова борба при строителството на социализма сталинизмът вгради в нашата естетика следната теза: Светът е разделен на два обществено-политически лагера (капитализъм и социализъм) с две различни култури. Ограничена, а с оглед на практиката и зловеща, тази теза пусна дълбоки корени в марксистко-ленинската теория, жизнени дори през 80-те години. Неведнъж естетиката в Западна Европа и САЩ е уподобявана на блато, от което излизат душните миазми на субективизма, идеализма и реакцията срещу всеки прогрес; тя била дело на идеолозите на империализма, пренебрегващи всяка истина, наденали капачите на теснокласовите си интереси, нахавиждащи реализма и прогресивното изкуство. „Краен разгул на субективизма — така кратко би могла да се определи основната тенденция в съвременната буржоазна естетика и в съвременното реакционно буржоазно изкуство.“⁷ В пълен противовес на тази мрачна и безнадеждна картина е естетиката на „научния и реалния социализъм“⁸, която е „непримиримо враждебна на буржоазната естетика с нейната идеалистическа метафизика и ограничен класов субективизъм. Усвоявайки всичко ценно, натрупано в многовековното развитие на естетическото познание, марксистко-ленинската естетика се появи не като продължение на буржоазната естетика, а като отрицание на нейните изходни методологически принципи. Но тя е непримиримо враждебна не само на буржоазната естетика. Тя е вътрешно несъвместима както с десните и „левите“ опортюнистични извращения на диалектикоматериалистическата теория за изкуството, така и с нейните догматични деформации“⁹. Защото

⁷ Л и л о в, Александър. Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 49. В предговора към същата книга Ал. Лиллов твърди, че бил „научен сътрудник от Института по изкуствознание при БАН“ (с. 10), когато подготвял ръкописа за печат. По ведомост — да, но аз не си спомням нито веднъж той да е прекачил прага на тоя институт, въпреки че бях в състава му цели 22 години.

⁸ Пак там, с. 20.

⁹ Пак там, с. 23.

нейната свещена цел била „обективната научна истина“. Оказва се⁹ че само тя единствена била способна да достигне до големите истини за изкуството. Ето защо и в монографии, и в учебници тя бе обявявана като „единствено научна“¹⁰. Класова омраза и враждебност към всяка идея, родена от естетическата мисъл днес на Запад — този дух просмука почти цялата гносеологическа естетика, къде по-явно, къде по-прикрито. Възникна и особен тип естетици, готови да прегърнат всяка постановка на съветски автори, но подозрителни и с неприязън отнасящи се към всяка разработка, идваща от буржоазния свят.

При такава обстановка бе абсурдно дори да се пожелае плурализъм в естетиката. А и днес към него се отнасят с недоверие такива автори, които са обучени и възпитани по кодекса на гносеологическия монизъм¹¹. Плурализъм в изкуството — да, но в естетиката (а тя е и идеология) — не! Тук именно той щял да означава хаос, едва ли не апокалипсис. При такива окостенели мисловни стереотипи бъдещето на естетическия плурализъм у нас все още е много несигурно. Той е нежелан, понеже подравя монопола на марксизма-ленинизма като идеология, както и на класово-партийния подход към художествената култура. Ако приемем становището на акад. Николай Ирибаджакков, че реалният социализъм се е провалил, защото са били погазени принципите на марксизма, ако се съгласим с внушенията му да запретнем ръкави и да построим „марксистки социализъм“ (пак ли за 45 години?), тогава плурализмът в естетиката би бил черна станция при реализирането в живота на „духа на творческата марксистко-ленинска диалектика“¹². Защото възхваляваният „марксистки социализъм“ не е нищо повече освен друга, преобладаваща форма на обществено-политически и идеологически монополизъм.

„Нагърбила се“ с ръководна роля на цялото общество, комунистическата партия провъзгласи партийността като крайъгълен камък на изкуството. Стотици пъти е сочена статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“ като валидна въпреки промените се исторически условия; всъщност нейната валидност не надскача революционните събития от 1905 г., за които е и писана. Лидерите на марксистката естетика тръгваха и завършваха с цитати от Ленин, доказвайки, че партийността е едно от най-ценните качества на пълнокръвното, голямото изкуство-

¹⁰ Горанов, Кръстьо. Основи на естетиката (учебник за 10-и клас на ЕСПУ). С., 1988, с. 24.

¹¹ Вж. Пенчев, Генчо. Наблюдения върху „предизвикателствата“ на естетиката. — Философска мисъл, 1990, № 1, с. 96.

¹² Ирибаджакков, Николай. Марксизмът е жив. — Мисъл, 13 юли 1990, с. 3.

(в пълен противовес на буржоазните автори). „Анализирайки най-важните (?) качества на изкуството — правдивост, партийност и народност, — Ленин показва тяхната вътрешна връзка, неразривна общност“¹³. Апропо, без комунистическа партийност не било днес възможно правдиво и дълбоко художествено отражение, нито истинска народност¹⁴. (Ами да, компартията винаги говореше от името на целия народ, та дори и цялото човечество, в името на истината и прогреса!) Затова социалистическият реализъм, чиято идейна основа е комунистическата партийност¹⁵, се е превърнал в „генерален път на съвременното изкуство“¹⁶ и „най-висш творчески метод“¹⁷. Отклонението от комунистическата партийност, която не само не стеснявала, а, напротив, осигурявала пълна творческа свобода, бе обругавано с букет от всевъзможни епитети: черногледство, недвиждане на голямата правда заради малката, дребножитейската правда, натуралистично ровене в кофите за смет, измяна на народа (в името на който се вършеше всичко и продължава да се върши).

Кристално чист „продукт“ на този класово-партиен подход беше тезата „реализъм — антиреализъм“, чието фиаско бе признато в края на 50-те години. Но сянката ѝ, усойна и плътна, продължи да се стеле върху естетическата мисъл и през следващите три десетилетия. Бих добавил, нейното неотменно присъствие си остана отличителна черта в публикациите на номенклатурните естетици; противното би било равнозначно на антипартийна позиция и идеологическа дезориентираност. Атанас Стойков например дебело подчертаваше „новаторските търсения и достижения на съветското изкуство“, което възплъщавало в себе си „най-ценните традиции и художествени успехи в изкуството на народите, на целокупния световен художествен процес“¹⁸; обратно, модернизмът бил просмукан от „антихуманистична тенденция“, „антиреалистически принципи“, „отчаяние и безверие“, от „мисълта за неотменното живописно начало у човека“¹⁹ и др. т. Очевидно нищо не се бе променило

¹³ О в с я н н и к о в, М. Теория отражения и эстетика. — В: Борьба идей в эстетике. М., 1974, с. 23.

¹⁴ С р. М а к а р о в, О. А. Партийность искусства. — В: Марксистско-ленинская эстетика. М., 1973, с. 395.

¹⁵ А п о с т о л о в, С. Комунистическата партийност — идейна основа на социалистическия реализъм. — Пламък, 1958, № 4.

¹⁶ Г о р а н о в, Кръстьо. Социалистическият реализъм — генерален път на съвременното изкуство. — Работническо дело, 1 ноември 1959.

¹⁷ К о л е в с к и, Васил. Социалистическият реализъм — най-висш творчески метод. — Работническо дело, 28 февруари 1965.

¹⁸ С т о й к о в, А т а н а с. Естетически размисления. С., 1973, с. 270.

¹⁹ П а к г а м, 255—256. Съвсем подобни са „анализите“ за модерното изкуство на неговия съмишленик Кръстьо Горанов. — Изкуството като процес. С., 1972, 440—448, при пълно и завидно единомислие.

в стереотипите, въпреки че книгата на Ат. Стойков се появи 20 години по-късно от пасквила на Богомил Райнов за модерното изкуство на Западна Европа („Против изкуството на империализма“, 1953 г.). Разисквайки темата за предимствата на социалистическия реализъм (тя бе аналог на познатата от всеки учебник по научен комунизъм тема за предимствата на социализма пред капитализма!), Атанас Стойков ни убеждава, че те били поне три: комунистическа партийност, хуманизъм и „най-висока оригиналност“²⁰. Авторът бърза да добави, че при модернизма всичко било наопаки; „ограничена, предвзета и дълбоко субективистична партийност“²¹, антихуманизъм, „осакатена, еднообразна, едноцветна, крайно обеднена оригиналност“²².

20 години бяха изминали от смъртта на Сталин, но идеологическите клишета си оставаха непокътнати; светът е разделен на две, изкуството също: на бяла и черна половина. Митологемата, че мирозданието е изградено от две полярни начала — добро и зло (завещана ни от дохристиянските езически митологии) беше политизирана и превърната в стожер на тоталитарната култура и естетика.

Наивно би било да се мисли, че тези партийно-политически деформации докоснаха само някои естетически теми, каквито са например „Идейност, класовост и партийност в изкуството“, „Партийните вождове (Г. Димитров, В. Червенков, Т. Живков и пр.) за изкуството и културата“, „Реализъм — антиреализъм“, „Социализъм и изкуство“, „Социалистическият реализъм като световно изкуство“, „Критика на формализма и идеологическата диверсия чрез изкуството“, „Марксизмът-ленинизмът за изкуството“ и др. т. Напротив, те отзвучават къде по-явно, къде по-прикрито в цялата гносеологическа естетика (както я виждаме у нас през изминалите 45 години). Те съставляват нейната най-съкровена идеологическа закваска.

II. *Деформации от философско-методологично естество* — те са далеч по-тежки и образуват скелата на всички допускани крайности.

1. Тодор Павлов, а и последователите му определяха изкуството чрез художествения образ или като система от художествени образи. Посегателството върху образната му природа било равнозначно с неразбиране на неговата специфика. Пред теорията на отражението нямаше друга алтернатива относно битието на изкуството — то могло да съществува само като особен субективен образ на обективната действителност. Но да допуснем, че „художественият образ губи характер, роля и значение на образ на обективните неща и придобива характер, роля и значение само на чисто субек-

²⁰ Стойков, Атанас. Цит. съч., с. 238.

²¹ Пак там, с. 236.

²² Пак там, с. 239.

тивен израз, знак, символ“! Тогава? — „Това отстъпление на изкуството от образа, означавайки отстъпление от реализма, същевременно означава отстъпление на изкуството от самото себе си като изкуство и превръщането му в субективно бленуване, сънуване, мечтане, фантазиране. Изкуството губи всяка обективна значимост, престава да бъде правдиво и реално действено, превръща се в проста игра, лукс или открито реакционна проповед, без всякаква естетическа стойност (к. м.). И с една дума, то престава да бъде изкуство“²³. Това гледище остана непроменено до края на живота на Т. Павлов. Чрез него дебело се подчертава художествената правда като стожер на творбата, познавателната ѝ функция като алфа и омега на естетическата ѝ характеристика. На такава основа се стигна до гносеологизаторството, където се поставя знак на равенство между познавателния диапазон и естетическата ценност на изкуството.

При умерените си прояви обаче гносеологизмът просто е посочвал „неразделното единство на субективно и обективно в цялостния образ и във всеки негов елемент“²⁴. Категорично са оспорвани онези автори, които твърдят, че чрез творчеството си художникът пресъздава „своето съзнание, своята воля, своите проекти“ (Сартр). Такъв възглед противоречал на марксизма-ленинизма и естетическата мисъл, опираща се на него. „Единството на елементите на художествената творба се диктува не само и не преди всичко от художника, а от обективния източник или обективната основа, върху която се изгражда и на която е образ.“²⁵ Така обаче се легитимира *един-единствен тип* художествено творчество, а именно реализмът в класическите, а отчасти и в съвременните му проявления. Всички други направления, които не се вменват в този тип (сюрреализмът, експресионизмът, голяма част от днешния авангард), се поставят под въпрос — с оглед на естетическото им право на живот и съобразно с художествената им стойност. Не само поради партийни директиви, но и поради философската си подплата гносеологическата естетика се отнасяше враждебно към т. нар. модернизъм — още през времето на сталинизма, но и много по-късно. Теорията на отражението непрестанно подклаждаше тази враждебност, тъй като модернизмът бе истински антипод на естетическите постулати, заченати в нейната утроба.

Още в зората на човешката цивилизация, а именно през неолита, се очертават две основни, но противоположни линии на художествено творчество. При едната, отнасяща се до изобразяването на ловни животни, обектът е грижливо проучен с неговите най-

²³ Павлов, Тодор. Основни въпроси на естетиката. С., 1949, с. 278.

²⁴ Горанов, Кръстьо. Цит. съч., с. 107.

²⁵ Николов, Елит. Феноменология и естетика. С., 1965, с. 129.

отличителни черти в стойката и поведението му; той е прицел на първобитната рисунка; неговото точно и вярно възпроизвеждане са вълнували „художника“ (сигурно заради магичните въздействия чрез представената животинска фигура). При другата линия обаче, отнасяща се до фигурите на хората ловци, срещаме схематизъм и условност, превърнали тези фигури в *знак* с определено отношение в ловната сцена. Не ейдетичното, натуровъзпроизвеждащото творчество, а идеографското, знаковото, символното мислене характеризира тази втора линия, просъществувала през цялото робовладение и средновековие. Тук дори най-вярното подражание на обекта няма ценност само по себе си, а като „съсд“ на някакви митологични, религиозни, обществени съдържания и значения.

От Аристотел до края на XIX век естетическата мисъл е обяснявала изкуството като *мимезис*, т. е. като натуроподражаване. Наистина в това понятие се е влагало много различно съдържание, примерно едно от Буало, съвсем друго от Зола, винаги обаче е била отчитана обективната действителност като източник, цел и основа, върху която се изгражда художественото изображение. Теорията на отражението продължи тази традиция, разбира се, като преодоля много от слабите, едностранчиви места в по-предишните схващания, както и свои първоначални увлечения. Тесногърдите възгледи на някои гносеологисти за изкуството като познание бяха преодоляни на прехода към 60-те години; представите за реализма като творчество, отразяващо живота във формите на самия живот, бяха коригирани; оспорването на художествените възможности на нереалистичните направления беше значително превъзможнато; и т. н. Но в рамките на естетическия гносеологизъм никога не можа да се вмести един *втори тип изкуство*, който в миналото е съществувал повече в зародишни форми — изкуството като субективен израз, като манифестация на процесите на творческото съзнание. И тук художникът тръгва от реалността, но тя за него няма ценност, а е материалът, който трябва да бъде възпламенен и от чието изгаряне да възникне художественото произведение. Субектът изпъква като неповторима „монада“, като фокус на творческите инвенции. Не друго столетие, а XX век реализира конкретните превъплъщения на този тип изкуство в лицето на експресионизма, символизма, сюрреализма, абстрактното изкуство, антиизкуството и др. т. Колко трудно се достига до неговото признаване проличава от оценките, които са давани на късния Ел Греко. В края на живота му неговият стил се отличава с необикновени деформации, странни ракурси, удължаване на телата, превърнати подобно на свещи, сякаш без скелет. Най-големите критици на XIX — нач. на XX век обясняват тези „абсурдни карикатури“ (думи на Де Мадразо, директор на Прадо, 1881 г.) със заболяване на очите, с мистична екзалтация, с психо-

патия, невроза, употреба на хашиш и пр. На четири конференции (1913, 1915, 1928, 1944 г.) „случаят Греко“²⁶ се разглежда от медицинско-психологична гледна точка. Едва от 50-те години насам в стила на късния Ел Греко откриваме един естетически феномен, свързан с приоритета на творческия изказ, с един експресионизъм, закръмен с византийската спиритуализация, но разгърнал се в руслото на късноренесансовия маниеризъм²⁶.

Една модерна естетика не може да пренебрегва тези факти, явления и цели художествени течения от нашето съвремие. Да бъдат заклеени като несъвместими с изкуството е най-лесното, а и най-недостойното (при многобройните претенции на гносеологистите, че те представят научната естетика). Плурализъмът в съвременната художествена култура обаче е неоспорим и не може да бъде сведен до многообразието от теми, сюжети, проблеми, идеи, творчески индивидуалности, стилове и др. т., тъй като се отнася и до типове-те художествено творчество. Днес най-малко би могло да се говори за един-единствен тип, а всичко, което не се побира в калъфа му, да бъде отречено или премълчано. За съжаление нашите гносеологисти тъкмо това правеха: формулираха тези съобразно с теорията на отражението и подбираха факти, удобни за тях, отказвайки да се занимават с всичко друго, пък и с някои изкуства (приложни, архитектурна, музика, танц и пр.), които трудно се поддаваха или изобщо не се поддаваха на гносеологически манипулации. Нима такава естетика би могла да бъде наречена „научна“!

2. Ако единият кит, върху който се опира гносеологическата естетика, е дълбоката истина за обективната действителност, вторият — това е прогресивната идейност. Обединаващото ги понятие е „художествената правда“. Но реалистите от миналото „твърде често са ни давали примери за антагонистическо противоречие както между реалистическия метод и цялостния мироглед, така и между реалистическия метод и само някои техни политически, религиозни и други реакционни възгледи“²⁷, писа Т. Павлов през 1960 г. Те са могли да създават реалистични шедеври благодарение на тяхната наблюдателност, честност към окръжаващия ги свят, в някои случаи благодарение на интуицията си. Оказва се, че „художественият метод е една абсолютно извънмирогледна категория“²⁸, че при пълното несъвпадение между метод и светоглед могат да се създават високохудожествени произведения. Това обаче било при-

²⁶ По-обстойно у Ангелов, Валентин. Деформация в изкустве. — Агс (Братислава), 1975—1976, с. 194.

²⁷ Павлов, Тодор. По някои основни въпроси на нашата естетика. — Септември, 1960, № 3, с. 154.

²⁸ Данчев, Пенчо. Въпроси на марксистко-ленинската естетика. С., 1961, с. 170.

вилегия само за критическия, а не за социалистическия реализъм (използвам понятията, с които работеше гносеологическата естетика). „Когато става дума за социалистическия марксистко-ленински мироглед и социалистическореалистическия художествен метод, съм твърдял и доказвал, че те не са и не могат да бъдат дадени в антагонистически противоречиви отношения, че между тях има диалектическо единство, но че същевременно това единство не означава абсолютно и метафизическо тждество и че следователно методът остава да се различава от съдържанието, в това число и от мирогледните идеи на автора, без обаче да влиза с тях в антагонистическо противоречие.“²⁹ Аргументи не се привеждат, но дори и да имаше, те само щяха да усилят и без това крайно усложнената схоластика на тези разсъждения. Допускам, че и за покойния академик не е било понятно защо при соцреалистите няма антагонистично противоречие между методисветоглед (както това е при някои критически реалисти). Нима те са лишени от наблюдателност, честно отношение към света, дори от интуиция или талант? (Апропо, когато тия качества бяха налице, те нерядко отвеждаха към „черногледство“, отстъпление от комунистическата партийност и какви ли не други „грехове“!) И тъй, „тези щастливи критически реалисти. . . напълно идейно разоръжени или, по-право, въоръжени с един цялостно реакционен мироглед, създават епохални произведения“³⁰, докато социалистическите реалисти без комунистически светоглед просто пропадат в битоописателство, натурализъм и всевъзможни други заблуди.

Очевидно нещо куцаше в „логиката“ на тия разсъждения. Тогава започна „отхвърлянето на явно неправилното становище за абсолютното противоречие между художествен метод и мироглед“³¹, като „кабинетно построение, което не държи сметка за художествените факти“³². Целият светоглед не могъл да бъде реакционен, а само отделни възгледи на твореца реалист, които при това нямали пряко въздействие върху неговия реалистичен метод, както това било при Достоевски, Лев Толстой, пък и Балзак. По тоя начин бе направен опит да се спаси една насилена, измъчена от спекулативност теза. Тя обаче бе разширена с още един вариант, отнасящ се до Пикасо, който е „член на партията, убеден марксист-ленинист е, служи си в политическия живот с метода на диалектическия материализъм, но в изкуството си се проявява не като социалистически реалист, а като модернист, макар с желание неговото изкуство да служи на социализма и мира, което понякога и го довежда до създа-

²⁹ Павлов, Тодор. По някои основни. . . 153—154.

³⁰ Данчев, Пенчо. Цит. съч, 172—173.

³¹ Пак там, с. 173.

³² Пак там.

ване на картини, които носят повече или по-малко реалистичен характер³³. Съчинена според теорията на отражението, тезата „художествен метод — светоглед“ тук изпъква в цялата си спекулативност. Ето в живота Пикасо действа с един метод, в изкуството — с друг; сменя ги, както се сменят носните кърпички! Понеже „служи на социализма и мира“, Пикасо (въпреки „модернизма“ си) достигал до реалистически творби! Но тези творби той създава преди войната, преди службата му на мира и социализма, а когато се наема с тази служба, той си остава последователен „модернист“. Добре е, че Т. Павлов не знаеше този факт, иначе би ни предложил някакво невероятно измъчено, умозрително обяснение!

Така разговорът за светогледа и метода се озова в един лабиринт, в който и най-оптимистично настроеният изкуствовед би се напълно отчаял. Затова изкуствоведите престанаха да четат естетиките, намирайки това за безполезно. Познавайки добре съвременните художествени процеси, те не могат да не си зададат такива въпроси:

Ако творецът изповядва реакционен светоглед (философия), това лишава ли го от възможността за реалистични изображения, отнема ли му способността да съобщи истината за живота? Според „единствено научната естетика“ — да! Компенсация би могла да се постигне чрез наблюдателност, интуиция, талант (само при критическите реалисти), но при социалистическите реалисти и това не щяло да помогне. Не е ли факт обаче, че антикомунистът Чърчил по-вярно виждаше политическата действителност на своето време и по-добре ръководеше своята страна от комуниста Сталин, който кадрово обезглави СССР и го направи лесна плячка за хитлеристите! Или поради своя антикомунизъм Чърчил трябваше да вижда света в някакво криво огледало, изопачен и нереален? Балзак, Достоевски, Л. Толстой изобразяват истината за един живот, в който не са аутсайдери, а преки участници, в който се вписва тяхното битие и те познават дори само поради емпиричния си опит (да не говорим за духовната им проникателност!). Или за тази цел те трябваше да бъдат обезателно революционери или поне марксиста! Нима господата гносеологисти не знаят, че сред народа има неучи, дори неграмотни хора, които увлекателно разказват за дълбоките истини на човешкото съществуване (без да са учили философия), за смисъла на човешкия живот (без да са екзистенциалисти), картинно възсъздават проблемите на делника (без да са въоръжени с марксистки светоглед)! Как те съумяват да разкажат тези истини, а професионалистът писател да не може, ако няма прогресивен светоглед!

Защо на „модернизма“ се оспорва възможността да разкрие големите истини за нашия свят? Нима те са монопол само за реализма? Нима Франц Кафка, Ото Дикс, Макс Бекман и десетки други

³³ Павлов, Годор. По някои основни..., с. 154.

обругавани у нас „модернисти“ не казаха големите истини за нашия свят и с пророческо прозрение не видяха накъде върви той? Не е ли факт, че от този презрян модернизъм излизат творци, които днес рушат старите стереотипи и трасират пътища към по-справедлив и по-демократичен социален ред! И не е ли факт, че сивият поток у нас се представяше от реалисти, въоръжени до зъби с комунистическа идейност и партийност, чиито произведения бяха еднокдневки, тъпчеши до идиотизъм върху едни и същи стереотипи, например през 50-те години врагът бе винаги с мека шапка, партийният секретар — с каскет, кулакът — с тежък овчи калпак; и т. н.

Само естетици с номенклатурно устроено мислене можеха да измислят и аргументират такава теза. Те действиха според мантилетата на политическата номенклатура: ако компартията има монопол в обществения и държавния живот, тогава истината в изкуството следваше да бъде монопол само за реализма, защото той най-добре пасваше на марксистко-ленинската теория на отражението и защото бе официално признат за най-съвършен модел на художествено творчество.

* * *

Всеки естетически термин, употребен от тодорпавловския кръг, бе гносеологизиран. Такава беше частта и на понятието „художествен метод“, който все пак съдържа рационален елемент. „По самия си характер художественият метод представлява въплъщение на закономерности, които няма откъде да вземе освен от обективните обществени, природни и духовни явления, т. е. представлява тяхно отражение“³⁴. Активната роля на твореца, който подхожда към обекта съобразно със своето верую, идеал, представи, идеи и пр., е останала в сянка. А нали методът е „специфичната способност на художественото съзнание да претворява реалните връзки“³⁵! Нали той разкрива „сложното структурно отношение на художника към действителността“³⁶! При такава гносеологизаторска стихия най-неудобен за анализ се оказа модернизмът, просто изпадащ от категориалния апарат на тодорпавловската естетика, превърнал се полека-лека в „спъни-камък“ и за по-късните ѝ привърженици: от вестникарските пасквили като „Попартът — мъртвешки танц върху красотата“ до симулиращата академична ученост фразеология. (По-горе посочих неприемливостта на модернизма от партийно-

³⁴ Димитров - Гошкин, Г. Подходът към художествената специфика. — Септември, 1960, № 8, с. 141.

³⁵ Ратнер, Я. В. Художественный метод и стиль. — В: Марксистско-ленинская эстетика. М., 1973, с. 248.

³⁶ Пак там, с. 252.

политическа гледна точка, тук подчертавам тази неприемливост с оглед на философските устои на естетическия гносеологизъм.)

* * *

Хилядолетното съществуване на изкуството се съпровожда от един естетически процес, за който гносеологистите останаха слепи, просто не го разбираха, а и той не се вместише в теоретичните им построения. През XIX век той беше разглеждан като несъотносим към *автономното* изкуство и неговите ценности, поради което обстоятелство нему бе отреждана периферната художествена област. През нашето столетие обаче той претърпя големи промени и се утвърди като значим художествен феномен, като разкри изключителните си възможности при изграждането и организирането на материално-пространствената среда на обществото. Този процес се изразява в симбиозата между изкуство и обективна действителност, в сливането на художествени принципи с материалната реалност, в дълбокото взаимопроникване на художественото начало в материалното ни обкръжение. Той бе реализиран чрез дизайна, съвременната урбанистика, естетизирането на градската среда, пространственото оформление и др. т. Той отзвуча даже при изкуства, които поради спецификата си работят с образи (литература, театър, кино, фигурална живопис, скулптура, графика), а именно чрез включване в образната им тъкан на автентични документи (архивни, репортажни, научни), на фотоснимки и реални предмети в живописа и скулптурата и т. н. Цели течения бяха здраво обвързани с този, взимащ вече приоритетна роля процес: руският конструктивизъм, холандският неопластицизъм („Де Стил“), немският Баухаус, а в днешния авангард той нерядко съставлява сърцевината на естетическата програма.

За съжаление гносеологическата естетика не можа да разбере, че тук се отнася до нов тип художествено мислене, за което изкуството невинаги се проявява като образ отражение, но и като сътворена от човека предметна среда, подчинена на определен художествен принцип.

3. Лабиринти без изход

Дотук говорих за деформациите, отнасящи се до двата теоретична кита, на които се опира гносеологическата естетика. Редица други теми бяха изкуствено наложени в нея не с оглед на разгръщащите се нови художествени процеси, а поради вярност към изходните философски позиции. За представителите на философската естетика

това даже бе по-важно, отколкото промислянето на авангардните явления в изкуството на XX век. Около някои теми се завързаха дълги дискусии, за чиято безрезултатност днес си спомняме само с досада и съжаление. Други се оказаха по-краткотрайни. Общото е, че участниците в тях се озоваха в един гносеологически лабиринт (който не смееха или не искаха да напуснат) и всуе търсеха някакъв изход. Изход имаше, но той предполагаше критично отношение към „гносеологическия подход“, за което малцина се одързостяваха, защото получиха „последно предупреждение“³⁷. Сред тези теми се открояват със своята умозрителност и догматичност следните няколко: 1. Естетическата специфика на изкуството — отражение на естетическите качества на обективната действителност. 2. Прогресът на изкуството — аналог на обществено-историческия прогрес. 3. Условността в (на) изкуството. 4. Социалистическият начин на живот като естетически проблем.

Участниците в дискусиата по първата тема упорстваха, че естетическото в изкуството е само отразено от обективната действителност, но не и сътворено от художника. Да признаят неговото сътворяване, за тях това бе равностойно на измяна към марксизма-ленинизма, на отстъпление от теорията на отражението. И тъй като грозното, низкото, пошлото, жалкото, уродливото в живота имат отчетливо проявена антиестетическа природа, а в изкуството са трансформирани в естетически факт, теоретиците се озоваха в задънена улица, от която така и не можаха да излязат. Те застанаха пред нещо подобно на древния сфинкс, който, задавайки въпросите си и неполучил отговора, вземаше своите жертви: Дали художникът само отразява естетичното, или също го и твори? Напразни останаха всички усилия да се намери що-годе задоволителен отговор в границите на гносеологическата естетика. Напразно бяха цитирани Маркс, Енгелс, Ленин, та дори и тогавашни лидери на компартията. Отговор не бе намерен. Впрочем някои автори го намериха, признавайки правото на художника да твори естетичното (а не само да го отразява), но бяха обвинени в най-тежки „прегрешения“. Макар и колебливо, те все пак се опитаха да прескочат берлинския зид, който отделяше гносеологическата естетика от истината³⁸.

³⁷ В дискусия по проблеми на нашата естетика Тодор Павлов предупреди: „Пенчо Данчев. . . чисто и просто е прегрешил както по отношение на диалектико-материалистическата логика, така и по отношение на нашата комунистическа партийност“ (По някои основни. . . , с. 141). Той трябвало „да помисли по-сериозно върху всичко това и да си направи необходимите изводи“ (с. 142). Каква благодатна колегиална атмосфера за търсене пътища към истината.

³⁸ По този въпрос вж. Ангелов В. Реквием за „всесилието“ на гносеологическата естетика. — Литературна мисъл, 1989, № 9.

Споровете по втората тема се затегнаха и продължиха повече от десетилетие. Нека буржоазните автори отричат прогреса на изкуството, нека говорят за циклични процеси (младост — зрелост — старост за всеки художествен стил), нека третират историята на изкуството като хаотична смяна на стил със стил, пренебрегвайки постъпателното движение и развитие от нисшето към висшето; и пр. Марксистко-ленинската естетика беше длъжна да разисква темата за прогреса на изкуството, защото последното е надстроечно явление, следователно самото то е аналог на обществено-историческия прогрес и органично включено в него. Как може базата да бъде в непрестанно настъпателно, възходящо движение, да се развива и приема по-усъвършенствани форми, а надстройката (въпреки относителната ѝ самостоятелност) да не следва тези постъпателни процеси! Накратко, историческият материализъм повеляваше да бъде признат прогресът на изкуството. Противното би било идеологически, а и политически погрешно. Тези разсъждения бяха решаващи, а не фактите! (Уж не бяхме хегелианци, но се придържахме към максимата на Хегел: толкова по-зле за фактите, щом не се побират в системата ни!)

Когато обаче бяха потърсени доказателства за този прогрес, т.е. критериите (признаците), такива не бяха намерени. Педантично изброяваните признаци — познавателен капацитет, социална съдържателност, техническо съвършенство и др. т. — се оказаха валидни за отделна част или за дадени периоди от историята на изкуството, но нито по отделно, нито вкупом можеха да бъдат охарактеризирани като главни ориентири в неговото развитие, за неговото процъфтяване или упадък. Не само нереалистични, но и реалистични явления от нашето столетие се оказаха твърде „непослушни“, тъй като не се съобразяваха с жалоните на художествения прогрес, издигнати от теоретичните марксисти: магичният реализъм на латиноамериканската литература, кубинската живопис, повлияна от сюрреализма, модерната живопис на ГДР, оплодена от експресионизма и готиката, притивизмът и наивизмът на академично обучените творци и т. н. Въпреки обемистите монографии и студии, доказващи, че прогрес има, непрестанно се явяваха цели художествени направления, които го опровергаваха. Защото изкуството има оправдание не да подкрепя никакви философски постулати, а да бъде отговор на конкретна социокултурна ситуация. Затова то може от академизма да се възвърне към примитивизма; след като е скъсало отдавна с натурализма, да го възкреси като хиперреализъм или неонатурализъм; след като е дало на света един Репин и Суриков, да се откаже от всяка изобразителност в името на композиционни построения (конструктивизъм и др. т.). Всячко е въпрос за конкретни културно-исторически задачи, цели и отговор на поставени от времето въпроси.

Кратка бе полемиката по третата тема — за условността в (на) изкуството. Автори и читатели бяха изморени от абстракции и претенциозни построения. „Не съществуват ли животрепущи въпроси на днешната художествена култура, които изискват не да се проветряват старите дефиниции в отвлечени препирни? . . .“, пита Атанас Натев като участник в полемиката³⁹. Повод даде Иван Джаджев с книгата си „Художествената условност“ (1972 г.). Той, както и присъединилите се към него Кръстьо Горанов, Гочо Гочев, Чавдар Добрев защитиха тезата, че изкуството е „условно по своята природа“, тъй като не е самата действителност, която изобразява, но друга, втора реалност, т. е. изкуството има друго битие, различно от обекта, който отразява. Защото художественият образ, на който се опират много изкуства⁴⁰, не е самата действителност, а идеално, преведено през творческото съзнание нейно „копие“. В този смисъл трябва да се говори за условност НА изкуството в цялост. Тези възгледи обаче предизвикаха недоволството на акад. Тодор Павлов, верен и непоколебим страж на теорията на отражението. В тях той откри омаловажаване на тази теория, след като условността се приема като съществен, основен признак на изкуството. За чия сметка се правеше това, ако не за неговата „отразителна същност“⁴¹? Ето защо академикът се зае с разгромяването на тези „вероотстъпници“. „Условността в изкуството не е негов съществен, не е основен, а производен, макар и общ за всички изкуства, признак.“⁴² Тя „не може да съставя дълбоката същност или природа на изкуството“⁴³; „неговата (на изкуството — В. А.) гносеологическа вторичност по отношение на първичността на материалното битие не го превръща в условност“⁴⁴.

Явно е в какво са сбъркали опонентите му! Те поставяли отразителната специфика на изкуството на втори план, а условността — на първи. Те не разбирали, че не се отнася до някаква условност изобщо, а до „специфична условност“, която служи „да обективира и изрази истината за своя обект“⁴⁵ — нищо друго и нищо повече.

Като имам предвид какви великолепни страници са написани в немската естетика от XIX век за художествената условност, нари-

³⁹ Натев, Атанас. Самопризнание. — Нар. култура, 24 февр. 1973 г. с. 7.

⁴⁰ При някои изкуства образът има второстепенна роля или отсъства, например традиционните приложни изкуства, архитектурата и др. Един ибрик, стомна, пукал, халище и пр. не са условни, не създават образи, но са реални художествени предмети от бита.

⁴¹ Павлов, Тодор. Необходима реплика. — Нар. култура, 7 април 1973.

⁴² Павлов, Тодор. Изкуство и условност. — Философска мисъл, 1973, № 2, с. 107.

⁴³ Пак там.

⁴⁴ Павлов, Тодор. Необходима. . . , с. 7.

⁴⁵ Павлов, Тодор. Изкуство и условност. . . , с. 107.

чана там „естетическа видимост“, „естетическа илюзия“, „игроподобна проява“ и т. н., може само да се съжالياва за софистичните размисления, с които бе увенчана разглежданата полемика.

Днес тези дискусии будят нашето снизхождение. Много страст и жар бяха вложени в тях, а плодовете се оказаха горчиви. За бъдещите поколения те сигурно ще изглеждат като занимателна страница от историята на марксистко-ленинската естетика в сравнение с последната тема — за „социалистическия начин на живот като естетически проблем“⁴⁶. Защото тази тема бе разработена в края на брежневизма, когато за всеки честно мислещ интелектуалец бе очевидно, че командно-административната система е изчерпала себе си и се е превърнала в препятствие, че обществените порядки представляват възраждане на сталинизма, на окостенели, уродливи, тоталитаристични стереотипи. Има нещо нелепо да се говори за естетически аспекти на социалистическия начин на живот,⁴⁷ когато световноизвестни автори бяха подложени на репресии: Александър Солженицин в изгнание, Андрей Сахаров интерниран, Александър Гинзбург в концлагер и т. н. Но Авнер Яковлевич Зис не мислеше така, затова даде своя принос в утвърждаването на брежневския режим. Впрочем той повтаря добре познати идеологически шаблони, но в естетически ракурс: „В естетическото съдържание, присъщо на социалистическия начин на живот, необичайно ярко се разкриват неговите преимущества в сравнение с буржоазния начин на живот.“⁴⁸ След такава декларация остават да бъдат разкрити тези преимущества и това съдържание: „Естетическите аспекти на социалистическия начин на живот се проявяват не само в художественото творчество, не само в художествената сфера, но и в извънхудожествените области на човешката дейност в живота на обществото. Благодородната мисия на съветския художник се проявява в това, че въздействайки с творчеството си на извънхудожествените сфери на човешкото битие, той по най-активен начин участва в строителството на самия живот, в който красотата е такава велика ценност, както правдата и нравствената красота.“⁴⁸ В чисто теоретичен план Зис преповтаря утопичните надежди на Ф. Достоевски, че „красотата ще спаси света“, както и вярата на Хърбърт Рийд, че изкуството е панацея от болестите на нашата цивилизация. Само че тези двама хуманисти не делеяха света на два антагонистични „лагера“, докато Зис тъкмо това прави. Художникът бил този, който ще оплоди социализма с красотата; с нея той ще участва в строителството на социалистическия живот. Наистина, такъв опит имаше от страна на руските конструктивисти, поставили си миротворчески задачи със своето изкуство,

⁴⁶ Зисъ, А. Я.. Естетика: идеология и методология. М., 1984, с. 210 сл.

⁴⁷ Пак там, с. 216.

⁴⁸ Пак там, с. 235.

но последното бе изпратено в немилост още през 1921—1922 г. и десетилетия по-късно.

По темата, разисквана от Зис, нямаше дискусии; тя бе логичен завършек на казионната, номенклатурната естетика през тоталитарния период. Обругаването на западното изкуство като възплъщение на антихуманизъм, реакционност и др.г. наред с възхвалата на социализма и социалистическия реализъм като „царство“ на хуманизъм, прогрес, светло бъдеще, хармонични личности и др. т. — това бяха кълновете, върху които изкристализира тезата на Зис, една естетическа апология на тоталитарната действителност от последните години на брежневския режим в СССР и тодорживковската власт у нас.

4. Безобидни ли са деформациите в нашата естетика?

Нека не омаловажаваме тези деформации, особено наложените по партийно-политически причини! Не бих искал да ги свържа с репресиите срещу художници, артисти, изкуствоведи, културолози, философи и др. т., нито пък смятам, че те пряко са отговорни за „арестуваните“ филми, конфискуваните книги, цензурата, номенклатурните ръководства на творчески съюзи или културни институти с политически удобни, макар и некомпетентни хора; и т. н. Но много пъти съм си задавал тези въпроси: Тези деформации не бяха ли необходимата идеологическа подкрепа и теоретично насърчение за практиката на тоталитарния режим в областта на художествената култура? Дали те не сакрализираха тази практика с всичките ѝ уродливости? Нали идеолозите на тоталитаризма ни уверяваха, доказваха, обосноваваха, че „социалистическият реализъм е генерален път на съвременното изкуство“ (Кр. Горанов) и „световно изкуство“⁴⁹, нали възхваляваха „априлската линия като насъщна необходимост за нашето изкуство“ (Нешо Давидов)⁵⁰ и „тържество на ленинските принципи за партийно ръководство на литературата и изкуството“ (Васил Колевски)⁵¹! Нали априлският период бе провъзгласен за

⁴⁹ Горанов, Кръстьо. Социалистическият реализъм като световно изкуство. — Учителско дело, 22 ноември 1963.

⁵⁰ Давидов, Нешо. Априлската линия — насъщна необходимост за нашето изкуство. — Нар. култура, 5 април 1969.

⁵¹ Колевски, Васил. Априлската линия на БКП — тържество на ленинските принципи за партийно ръководство на литературата и изкуството. — В: Изкуство, партия, народ. С., 1971. Авторът е прав, че априлският период представлява „тържество на ленинските принципи“, но показва това „тържество“ изопачено: не като утвърждаване на идеен монополизъм, на задължителна комунистическа партийност, на негативно отношение към модерни търсения и експерименти в изкуството, на гонения срещу всеки, които не приема диктата на БКП.

„златен век“ (Александър Лилев⁵²) в нашето съвременно изкуство и култура и реализиране на „дмитровската мечта“⁵³ (Атанас Стойков)! Нали естетиката беше превърната в „боева, партийна“⁵⁴, здраво обвързана с БКП и партийните директиви, целеустремена към внедряване на партийните указания в живота! Това врастване на партийна политика и естетика едва ли бе нещо безобидно и никому не принесло никаква вреда! Напротив, това беше теоретико-естетическа обосновка и подстрекаване към безпощадно изкореняване на всички явления, които пречат за тържеството на априлската линия, на комунистическата идейност и партийност, на идейно-художествения монополизъм. Не трябва ли да бъдат унищожени тези явления, щом като вредят за претворяването „в живота на линията на Априлския пленум на партията, създада чудесен климат за свободна творческа изява, за новаторски търсения и смели художествени решения“⁵⁵? Още повече, че те не се съобразяваха с „топлите грижи на БКП“, с „новаторското ръководство на Тодор Живков“, с „ведрата атмосфера“ за творчество⁵⁶! И всичко това се твърдеше във време, когато много другояче мислещи бяха наказвани, уволнявани, интернирани заради „антипартийни“, „антисъветски“, „антинародни“ възгледи. От тази недостойна гражданска позиция до провежданите репресии имаше една-единствена крачка. Идеолозите-естетици не само държаха важни административни и обществени постове и бяха съдници кое тук е добро; някои от тях пряко участваха в репресии срещу „провинили се“ творци, изкуствоведи, културолози. Може би са били дълбоко убедени в себе си, че постъпват правилно срещу всички онези, които не приемат естетико-партийния монополизъм в нашата художествена практика — монополизъм, който те теоретически защитаваха, утвърждаваха и апологетизираха?

⁵² Лилев, Ал. Златен век. — Литературен фронт, 5 септ. 1974.

⁵³ Стойков, Ат. Димитровска мечта. За ускореното развитие на българската социалистическа култура. — Нар. култура, 1 май 1971.

⁵⁴ Иванов, Б. (Атанас Стойков). Боева, партийна естетика и художествена критика. — Вечерни новини, 6 юли 1970.

⁵⁵ Матеев, П. Деветият конгрес на БКП и въпросите на изкуството и културата. — Ново време, 1967, № 4, с. 52.

⁵⁶ Найденов, Г. Култура в настъпление. — Нар. култура, 4 септ. 1981.