

Annee, 1933, pp. 18-44.

⁴¹ *Goethe. Sprüche im Prosa, Werke, XLII, Pt. II, 118.*

⁴² *Hammer-Purgstall, Academy of Vienna, Philosophical-historical class, Vols. VI, VII, 1855 f.*

⁴³ За побече gemäinlich. Philosophie der symbolischen Formen, I, 257 ff.

⁴⁴ *K. von Steinen. Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, p. 81.*

⁴⁵ Вж. примерите, дадени в *Jaspersen. Language*, p. 429.

⁴⁶ За побече gemäinlich. Philosophie der symbolischen Formen, I, 188 ff.

IX

ИЗКУСТВОТО

Може би на пръв поглед изглежда, че красотата е един от най-познатите за човека феномени. Тя не е забулена от аурата на тайнството и мистерията и нейното схващане не изисква прецизни и комплицирани метафизически теории. Красотата е неделима част от човешкия опит, тя е очевиден и не може да бъде сгрешена. Въпреки това в историята на философската мисъл феноменът на красотата винаги е бил един от най-трудните проблеми. Преди Кант философията на красотата е представяла опит да се сведе нашият естетически опит към единен принцип и да се побегне изкуството към една несвойствена нему юрисдикция. В „Критика на способността за съждение“ Кант за първи път дава ясно и убедително доказателство на автономността на изкуството. Всички предишни системи търсят неговия принцип или в сферата на теоретичното познание, или в сферата на моралния живот. Ако изкуството е разглеждано като продукт на теоретичната активност, тогава е необходимо да се анализират логическите правила, на които тя се подчинява, но така логиката ще изгуби своята кохерентност. Тя трябва да се подраздели на отделни и сравнително независими части, доколкото логиката на въображението се разграничава от логиката на рационалното и научно мислене. В своята „Естетика“ (1750) Александър Баумгартен представя първия систематичен опит за конструиране на подобна логика на въображението. Но дори този опит, който е с много голяма стойност и в пределен смисъл е решителен за по-късното развитие на есте-

тиката, не може да придаде на изкуството своителната му автономна ценност, защото логиката на въображението не може никога да придобие същата стойност като логиката на чистия разум. Ако съществува теория на изкуството, тя би била просто *gnoseologia inferior*, анализ на „по-нисшата“, сетивна част на човешкото познание. Изкуството, от друга страна, може да се определи като емблема на моралната истина. То се възприема като алегория, като фигуративен израз, който крие под своя сетивен облик един морален етически смисъл. Но и в двата случая, както при неговата морална, така и при теоретическата му интерпретация, изкуството не се натовазва с независима ценност. В йерархията на човешкото знание и живот изкуството е само подготвителна стъпка, подчинено и спомогателно средство, сочещо по-висока цел.

Философия на изкуството съдържа същата антимомия, която откриваме и във философия на езика. Това, разбира се, не е случайно съвпадение, а има основанията си в една и съща базисна установка при интерпретацията на реалността. Езикът и изкуството непрекъснато осцилират около два противоположни полюса, единият от които е обективен, а другият – субективен. Нито една теория на езика или на изкуството не може да забрави или да пренебрегне нито единия, нито другия момент, въпреки че акцентът може да бъде поставен различно.

В първия случай езикът и изкуството се поведат под общ знаменател, определен от категорията *покражение* и тяхната принципна функция е миметична. Езикът изхожда от подражанието на звуците, а изкуството – от подражанието на външните обекти. Подражанието е фундаментален инстинкт, неотменен факт на човешката природа. Аристотел казва, че „...склонността към подража-

ние е вродена на хората още от детската им възраст и те се отличават от другите живи същества по това, че са най-способни да подражават и че първите си знания придобиват чрез подражание.“*

Подражанието е също така неизчерпаем избор на удоволствие, което се доказва от факта, че дори и да изпитваме болка при вида на определени обекти, когато те са представени в изкуството, както например показването на формите на уродливи животни или на мъртви човешки тела, то това ни доставя удоволствие. Аристотел описва това удоволствие по-скоро като определен теоретичен, а не естетически опит. „...познанието е във висша степен приятно не само за философите, но и за останалите хора, с разликата, че последните се приобщават за кратко време към него. Хората изпитват удоволствие, когато гледат картини, защото като ги съзерцават, могат да се учат и умозаклучават какво представлява всяко нещо – например, че това е този и този човек.“¹ На пръв поглед изглежда, че този принцип е приложим единствено за изобразителното изкуство, но той лесно би могъл да се пренесе и върху други форми. Музиката се превръща в изобразение на нещата. Но и свиренето на флейта или танцуването не са нищо друго освен подражание, защото флейтистът или танцьорът представят чрез ритъма човешки характери в тяхното действие и страдание.² Цялата история на поетиката е повлияна от думите на Хораций „ut pictura poesis“** и от изказването на Симонид „живописта е няма поезия и поезията е говореща картина“. По-

*Аристотел. За поетическото изкуство. София, 1975, с. 70. – Бел. прев.

**Вска поезия, както картина – Хораций. Поетическото изкуство, с. 361, прев. Георги Ватаклиев. София, 1983. – Бел. прев.

езията е различна от живописата като вид и сред-
ства, но не и като обща подражателна функция.

Но трябва да бъде отбелязано, че дори най-
радикалните теории на подражанието не целят ог-
раничаването на изкуството към просто механиче-
ско репродукциране на реалността. Всички те в оп-
ределена степен допускат творческо участие, въз-
реки че тези две изисквания не могат лесно да бъ-
дат съвместени. Ако подражанието е действител-
ната цел на изкуството, ясно е, че спонтанността,
продуктивната сила на твореца е един препятст-
ващ, а не способстващ фактор. Вместо да се спо-
могне за описанието на нещата в тяхната дейст-
вителна светлина, намесата деформира истинни-
те черти на обекта. Това изкривяване, предизвика-
но от субективността, не може да бъде отпечено
от класическите теории на подражанието, то мо-
же да бъде поставено в определени граници и под-
чинено на общи правила. Така принципът *ars simia*
*natura** не може да бъде отстояван строго и без-
компромисно. Защото дори природата сама по себе
си не е безпогрейна, нито пък винаги достига сво-
ите цели. В такъв случай изкуството трябва да се
пристегне на помощ на природата, като я подобри
или коригира.

Но тя несвършена бива все
като артист с изкуство вдъхновено,
но с немошно треперещи ръце.³

Ако „всичко красиво е истинно“, то не всичко
истинно е красиво. За да се постигне най-висшата
красота, е съществено както да се подражава при-
родата, така и да се дистанцираме спрямо нея. Да

* Изкуството уподобява природата. — Бел. прев.

се определи мярката, точната пропорция — това е
една от принципните задачи на теория на изкуст-
вото. Аристотел твърди, че за целите на поезията
една убедителна невъзможност е за предпочитане
пред една неубедителна възможност. Срецу възра-
жението, че Зевксис рисува хората такива, каквито
те реално не са, отговорът е, че това е за предпо-
читане, защото артистът е длъжен да подобри
своя модел.⁴

Неокласицизмът — от италианците на XVI век
до книгата на Абат Батьо „Изящните изкуства,
разгледани според един принцип“ (1747) — приема съ-
щата отправна точка при изследването на този
проблем. Изкуството не възпроизвежда природата
изобщо и безусловно, а представя „la belle nature“.*
Но ако подражанието е реалната цел на изкуст-
вото, то самото понятие за „красива природа“ е
твърде проблематично. Защото как може да по-
добрим нашия модел, без да го променим? Как може
да надхвърлим реалността на обектите, без да пре-
стъпим законите на истината? От гледна точка
на тази теория поезията и изкуството изобщо не
могат да бъдат нищо друго освен една приемлива
измама.

Общата теория на подражанието запазва сво-
ите позиции и съумява да отстои на атаките сре-
щу нея до първата половина на XIX век. Но дори и
в практиката на Батьо, който може би е последният
защитник на тази теория, ние чувстваме опре-
делена несигурност по отношение на нейната уни-
версална валидност. Големият проблем пред тази
теория винаги е бил лирическата поезия. Аргумент-
ите, чрез които Батьо се опитва да включи ли-
рическата поезия в своята обща схема на подража-

* Красивата природа. — Бел. прев.

ващото изкуство, са слаби и неубедителни. И наистина всички тези повърхностни аргументи изглеждат изведнъж пред натиска на една нова сила. Името на Русо и в областта на естетиката бележи повратна точка в общата история на идеите. Русо отхвърля цялата класицистична и неокласицистична традиция в теория на изкуството. Според него изкуството не е описание или репродукция на естетическия свят, а е израз на човешките емоции и страсти. „Нова Елоиза“ на Русо съдържа в себе си революционна сила. Миметичният принцип, който доминира в продължение на векове, отстъпва пред един нов възглед и един нов идеал – идеалът на „характеристичното изкуство“. От тази гледна точка ние може да обясним триумфа на един нов принцип на цялата европейска литература. В Германия Хердер и Гьоте следват примера на Русо и цялата теория на красивото постепенно приема нова форма. Красотата в традиционния смисъл на думата не е единствената цел на изкуството, на практика тя е вторична и производна черта. В своята статия „За немското строително изкуство“ Гьоте се обръща към читателя:

„Не оставяй да възниква недоразумение между нас, не оставяй мекушавото учение на новите поклонници на „красивото“ да те изнежва и да те прави неспособен да възприемаш суровата мощ, че болезнената ти чувствителност вече да понася само безличната загладеност. Те искат да те накарат да повярваш, че изящните изкуства са възникнали от някаква присъща нам склонност да разкрасяваме нещата, които ни заобикалят. Това не е вярно!...

Преди още да е красиво, изкуството вече формира човека и това е истинското, голямо изкуство, често по-истинско и по-голямо и от красивото. Защото в човека е вложена някаква формираща природа, която веднага се проявява активно, щом неговото съществуване е осигу-

рено.... Така дивакът шаря с необикновени черти, грозни фигури и ярки цветове розозките, перата, тялото си. И макар тези творения да се състоят от най-произволни фигури, те и без спазване на пропорциите ще бъдат съизмерени, защото е го и е чувството, което ги е създавало като характерно цяло.

Единствено това характерно изкуство е истинско. Когато то е проява на искрено, цялостно, собствено, самостоятелно чувство, без да го е грижа за нещо чуждо, дори без да знае за него, то ще бъде винаги цялостно и живо независимо от това, дали е пораждаше на груба дивация или на културна чувствителност.¹⁶

Така с Русо и Гьоте започва нов период в развитието на естетическата теория. Характеристичното изкуство печели убедителна победа над подражателното. Но за да се разбере това характеристично изкуство в истинския смисъл на думата, трябва да се избегне едностранчивата интерпретация. Не е достатъчно да се постави ударението върху емоционалната страна на произведението на изкуството. Истина е, че цялото характеристично или експресивно изкуство е „спонтанен изблик на силни чувства“. Приемайки без колебание това определение на Уордсуорд, то с това ще променим единствено знака, но не и значението. В този случай изкуството ще остане репродуктивно, но вместо да подражава физически обекти, то ще подражава човешките афекти и емоции. Ако използваме още веднъж аналогията с философия на езика, можем да кажем, че в този случай имаме единствено промяна на онотомато-поетическата теория за изкуството с възклицателна теория. Но не е това смисълът, в който терминът „характеристично изкуство“ е разбрани от Гьоте. Пасажът, който беше цитиран, е писан през 1773 г. по времето на младежкия „Sturm und Drang“, период на Гьоте. В нито един период на

своя живот обаче Гьоте не отрича обективното значение на своята поезия. Наистина изкуството е експресивно, но то не може да бъде такова, ако не бъде формативно. И този формативен процес се осъществява чрез определен сетивен медиум.

„Щом не изпитва особени грижи или страх, този полубог, деен в свободното си време, потърсва около себе си материал, в който да вдъхне своя дух.“ В много модерни естетически теории — и особено в тази на Кроче и неговите последователи — материалният фактор е забравен или пренебрегнат. Кроче се интересува единствено от факта на изразяването, а не от неговия вид. Видът според него е изразителен както за характера, така и за ценността на произведението на изкуството. Единственото, което има значение, това е интуицията на твореца, а не нейното въплъщение в определен материал. Материалът има техническо, но не и естетическо значение. Философията на Кроче е философия на духа и тя подчертава единствено духовният характер на произведението на изкуството. Но в неговата теория цялата духовна енергия се съдържа и изчерпва единствено в появата на интуицията. Когато този процес е завършен, естетическата творба е постигната. Това, което следва, е просто външна репродукция, която е необходима за съобщаването на интуицията, но е без отношение към нейната същност. Но за големия художник, музикант или поет цветовете, линиите, ритъмът и думите са не просто част от техническия апарат, а са необходимите моменти от самия продуктивен процес.

Това е еднакво валидно както за експресивните, така и за репрезентативните изкуства. Дори в лирическата поезия емоцията не е единственото и доминиращото. Истина е, разбира се, че големите лирически поети са способни да изпитат най-дъл-

боки емоции и че артистът, който не притежава чувствителност, никога не би бил в състояние да постигне нещо друго освен бледа и повърхностна творба. Но отпук ние не можем да заключим, че функцията на лирическата поезия и на изкуството изобщо може адекватно да бъде описана като „изповядване на чувствата“. Според Колингууд „това, което артистът се опитва да направи, е да изрази определена емоция. Да я изрази, и то да я изрази добре означава едно и също нещо... Всяко твърдение и всеки жест, който правим, е произведение на изкуството“. Но тук отново целият конструктивен процес, който е необходим както за създаването, така и за възприемането на произведението на изкуството, се пренебрегва напълно. Жестовите не са повече изкуство, отколкото възклицанията са акт на речта. Както жестовете, така и възклицанията са недостатъчни в едно същностно и необходимо отношение. Те са несъзнателни и инстинктивни реакции и не притежават спонтанност в истинския смисъл на думата. Този момент на целепологане е необходим както за езиковия, така и за артистичния израз. Във всеки акт на речта и във всяко произведение на изкуството ние откриваме определена телеологическа структура. Един актьор наистина „играе“ своя роля. Всяко конкретно твърдение е част от кохерентно структурно цяло. Акцентът и ритъмът на неговите думи, модулацията на неговия глас, изразът на лицето му и позите на тялото — всичко това е ориентирано към една и съща цел — изграждането на характер. Това не е просто „експресия“, а също така и представяне и интерпретация. Не може да се каже, че една лирическа поема е напълно лишена от тази обща специфика на изкуството. Лирическият поет е не просто човек, който си позволява да излага на показ своите

чувства. Да бъдеш напълно погълнат от емоцията е сантименталност, не изкуство. Всеки творец, който не е ангажиран с формата, а се отдава единствено на собственото си удоболюбие от изпитваната „сладостна болка“, се превръща в сантименталист и следователно трудно може да се припише на лирическата поезия по-субективен характер в сравнение с останалите изкуства. Защото тя също съдържа подобно възлещаване и процес на обективация. Както казва Маларме, „поезията не се пише с идеи, а с думи“. Тя се пише с образи, збуци и ритъм, които също както и драматическата поезия и драматическото представяне са обединени в неделимо цяло. Във всяка добра лирическа поема ние откриваме тази конкретна и неразложима цялост.

Подобно на всички останали символни форми изкуството не е просто репродукция на единна завършена, дадена реалност. То е един от пътищата, които ни водят към обективен поглед върху нещата и човешкия живот и не е подражание, а откритие на реалността. В изкуството това, което наричаме природа, е различно от това, което учените възприема като природа. Езикът и науката са двата основни начина, чрез които определяме понятията си за външния свят. Ние трябва да класифицираме нашите сетивни данни и да ги подведем под общи понятия и закони, за да им придадем обективно значение. Тази класификация е резултат на постоянно усилие срещу всякакво опростяване. Прозабедението на изкуството по същия начин имплицира акт на концентрация и кондензация. Когато Аристотел иска да опише истинската разлика между поезията и историята, той акцентира върху този момент. Това, което според него ни дава граматата, е отделно действие (*μία πράξις*), което е завършено в себе си цяло, притежаващо органичната

цялост на живо същество, докато историкът се занимава не с отделно действие, а с един цял период и с всичко, случило се на една или няколко личности, колкото и несвързани помежду си да са тези събития.⁸

В това отношение красотата и истината могат да бъдат описани чрез една и съща класическа формула: те са „единство на множеството“. Но има разлика в ударението, което се поставя в тези два случая. Езикът и науката са абривиатури на реалността, изкуството е нейната интензификация. Езикът и изкуството зависят от един и същ процес на абстракция, докато изкуството зависи от процес на конкретизация. В научното описание на определен обект ние изхождаме от голям брой наблюдения, които на пръв поглед са просто набор несвързани факти. Но колкото по-далеч се придвижваме, толкова повече тези индивидуални феномени започват да придобиват форма и се превръщат в систематично цяло. Това, към което науката се стреми, е такава характеристика на обекта от която могат да се изведат всички негови конкретни свойства. Ако един химик знае порядковия номер на определен елемент, то той има ключа към неговата структура и конституция. Оттук той може да изведе всички характеристични особености на елемента. Но изкуството не е податливо на такъв вид концептуална симплификация и дедуктивно обобщение. То не изследва качествата или причините на нещата, а ни представя наглед за тяхната форма. Но това изобщо не е повтаряне на нещо, което имаме непосредствено пред себе си. Това е едно действително откритие. Творецът е също така откривател на формите на природата, както ученият е откривател на фактите и природните закони. Големите творци на всички времена са съ-

знавали тази особена задача и достойнство на изкуството. Леонардо да Винчи представя целите на живописата и скулптурата с думите „saper vedere“. Според него художникът и скулпторът са учители в областта на видимия свят. Защото схващането на чистите форми на нещата изобщо не е просто инстинкт, способност, дадена ни от природата. Ние можем да срещнем хиляди пътни един предмет, без да сме в състояние да „видим“ неговата форма. И би ни затруднило, ако трябва да опитаме не неговите качества или ефекти, а чистата му визуална форма и структура. Именно изкуството запълва тази празнина. Тук ние живеем в областта на чистите форми, а не в областта на анализа и щателното изследване на сетивните обекти или на изучаването на техните ефекти.

От чисто теоретична гледна точка ние можем да приемем думите на Кант, че математиката е „гордостта на човешкия разум“. Но трябва да платим много висока цена за този триумф на научния разум. Науката означава абстракция, а тя е винаги е свързана с обедняване на реалността. Формите на нещата, както са описани чрез понятията на науката, все повече и повече се превръщат в прости формули, които демонстрират забележителна простота. Една формула, като законът на Нютон за гравитацията, обхваща и обяснява цялостната структура на материалната Вселена. Изглежда като че реалността не само е достъпна за описание чрез нашите научни абстракции, но и че се изчерпва от тях. Но когато се обърнем към сферата на изкуството, това се оказва една илюзия. Защото аспекти на нещата са безбройни и те се променят в различните моменти на времето. Всички опити те да се обхванат от една единствена формула са напразни. Изказването на

Хераклит, че слънцето е различно всеки нов ден е балидно за слънцето на художника, но не и за слънцето на астронома. Когато ученият описва един обект, той го характеризира чрез числова мрежа, чрез физически или химически константи. Изкуството има пред себе си не само различна цел, но и различен обект. Ако кажем, че двама художници са представили „един и същ“ пейзаж, то с това изразяваме много неточно нашия естетически опит. От гледна точка на изкуството вменяването на подобна прилика е чиста илюзия. Ние не можем да говорим за един и същ обект като идентичен предмет на изобразение на двама художници. Защото артистът не само портретира или копира определен емпиричен обект – пейзаж, с неговите хълмове и планини, ручей и реки. Това, което той ни представя, е моментната и индивидуална физиогномия на пейзажа. Художникът желае да изрази атмосферата на нещата и играта на светлосенките. Един пейзаж не е един и същ на възсъзване или при слобедно слънце, нито е един и същ в гърбовен или слънчев ден. Нашето естетическо чувство показва много по-голямо разнообразие и принадлежи към много по-комплексен порядък от обикновеното сетивно възприятие. В сетивното възприятие ние се задоволяваме с това да схванем общите и константни характеристики на обектите, присъстващи в нещото обкръжение. Естетическият опит е несравнимо по-богат. Той е изпълнен с безкрайни възможности, които остават нереализирани в обикновения сетивен опит. В произведението на изкуството тези възможности се превръщат в актуалност, те се изваждат наяве и придобиват определена форма. Разкриването на неизчерпаемостта на аспекти на нещата е едно от големите привилегии и очарования на изкуството.

Художникът Лудвиг Рихтер си спомня, как заедно с трима свои приятели рисуват един пейзаж в Тиволи. Тримата художници предварително са се уговорили да не се отклоняват от натурата и да представят това, което виждат по възможно най-точния начин. Въпреки това резултатът са четцри напълно различни картини, толкова различни, колкото различни са и хората, които са ги рисували. Вследствие от този опит Рихтер стига до извода, че няма такова нещо като обективен поглед и че формата и колоритът зависят от индивидуалния температурен на художника.⁹ Дори и поддръжниците на безкомпромисния натурализъм не могат да пренебрегнат този фактор. Емил Зола определя произведението на изкуството като un coin de la nature vu à travers un temperament*. Това, което е наречено температурен, не е просто особеността на художника или неговата идиосинкратичност. Когато сме погълнати от съзерцанието на едно значимо произведение на изкуството, ние не чувстваме разликата между субективния и обективния свят. Тук ние не обичаваме обичайната реалност на физическите обекти, нищо пък сме пренесени изцяло в субективния свят. Заг тези две сфери ние откриваме нова област, областта на пластичните, музикални и поетически форми и те прищежават истинска универсалност. Кант прокарва ясно разграничение между това, което той нарича „естетическа всеобщност“ и „логическа валидност“, която принадлежи на логическите и научните съждения.¹⁰

Според Кант в естетическите съждения ние не се отнасяме към обекта като такъв, а само към чистото му съзерцание. Естетическата универсал-

* Къс от природата, пречупен през погледа на един температурен. — Бел. прев.

ност означава, че предикатът на красотата не е ограничен единствено до отделен индивид, а се разпростира върху всички съдещи субекти. Произведението на изкуството не би било нищо друго освен каприз и безумие, ако не носи в себе си тази универсална съобщимост. Въображението на твореца не измисля произволно форми на нещата. То ни показва тези форми в тяхната истинска светлина, прави ги видими и разпознаваеми. Творецът избира определен аспект на реалността, но този акт е същевременно и акт на обективация. След като ние приемем гледната точка на твореца, ние сме длъжни да наблюдаваме света с неговите очи. И тогава ни се струва като че ли никога преди не сме виждали света в тази светлина, като при това сме убедени, че тази нова светлина не е просто моментно проявяване. Чрез произведението на изкуството тя придобива устойчивост и постоянство. След като реалността веднъж ни е била представена по този начин, продължаваме да я виждаме в тази форма. Трудно е да се защитава съществуването на рязка дистинкция между обективното и субективното, между репрезентативното и експресивното изкуство. Фрицът на Партенона или една меса на Бах, Сикстинската капела на Микеланджело или поема на Леопарди, соната на Бетховен или роман на Достоевски не са нищо само репрезентативни, нищо само експресивни. Те са символни в един нов и дълбок смисъл. Творбите на големите лирически поети — Гьоте или Хьолдерлин, Уордсуорд или Шели — не ни представят disjointed тембра роетас, разпръснати и некохерентни фрагменти от живота на твореца. Те не са просто моментен емоционален изблик, а демонстрират дълбоко единство и взаимосвързаност. От друга страна, големите автори на трагедии и комедии — Еврипид и Шекспир, Серван-

тес и Молиер — не ни забавляват с епизоди от спектакъла на живота. Вземти сами по себе си тези сцени са само движещи се сенки, зад които обаче можем внезапно да прогледнем и да проникваме в една нова реалност. Чрез представените характеристики и действия комическият или трагическият поет разкрива своя поглед върху човешкия живот като цяло, неговото величие и слабост, неговата възвишеност и абсурдност. Гьоте пише:

„Изкуството не се опитва да се състезава с природата в нейната широчина и дълбочина, то се придържа към повърхността на природните явления. Но то има собствена дълбочина, собствена мощ. То зафиксира висшите моменти в тези повърхностни явления, като признава тяхната закономерност, свършенството на целесъобразните пропорции, върха на красотата, достойнството на смисъла, висотата на страстта.“¹¹

Тази фиксация на „най-висшите моменти на феномените“ не се състои нито в имитацията на физическите предмети, нито просто в прилиба на силен чувства. Тя е интерпретация на реалността — не чрез понятия, а чрез наглед, не чрез медуша на мисълта, а чрез медуша на сетивните форми.

От Платон до Толстой изкуството е било обвинявано в това, че възбужда нашите емоции и по този начин нарушава порядъка и хармонията на нашия морален живот. Поетическото възбуждение според Платон ни залива с похот и гняв, с желание и болка и така подхранва и оросява това, което трябва да се изостави да изсъхне. Толстой вижда в изкуството източник на зараза. „Не само заразата е знак на изкуството, но и нейната степен е мяра на неговото свършенство“. Но недостатъците на тази теория са очевидни. Толстой подценява един фундаментален момент в изкуството — неговата форма. Естетическият опит — опитът на съзерца-

нието — е различен от хладните ни теоретични съждения и презвите моралните оценки. Той е изпълен с най-жива енергия, но тук страстта е променена както в своето значение, така и в своята природа. Уордсуорд определя поезията като „чувство, призовано в самота“. Но спокойствието, което усещаме в голямата поезия, не е спокойствието на припомнянето. Чувствата, които се предизвикват от поета, не се отнасят към далечното минало. Те са „тук“ живи и непосредствени. Ние схващаме тяхната пълна сила, но тя сочи в различна посока и това по-скоро се предусеща, отколкото се изпитва непосредствено. Нашите чувства не са вече тъмни и неясни, а придобиват прозрачен облик. Шекспир никога не развива собствена естетическа теория и никога не размисля върху природата на изкуството. В единствения пасаж, където говори за характера и функциите на драматическото изкуство, основното ударение е поставено върху следната особеност. Хамлет казва:

„Защото всяко прекаляване е против същността на актьорската игра, чиято главна задача открай време е била и си остава и до днес — да държи, така да се каже, огледало пред природата: да показва на добродетелта нейния истински вид, на порока — неговия образ без украса и на всяко време от историята — неговия верен отпечатък.“¹²

Но изобразението на едно чувство е различно от чувството само по себе си. Поетът, който изброява страст, не ни заразява с нея. По времето на Шекспиров спектакъл ние не сме завладени от амбицията на Макбет, от жестокостта на Ричард III или от ревността на Отело. Ние не попадаме под

* Шекспир. Хамлет, действие III, сцена II, преб. Валери Петров. 6: Шекспир. Трагедии, т. I, с. 474. София, 1973. — Бел. прев.

властта на тези емоции, а гледаме през тях, опитваме се да проникнем в самата им природа и същност. В това отношение теорията на Шекспир за драматическото изкуство, ако той изобщо има такава теория, се намира в пълно съгласие с възгледите за изящните изкуства на големите художници и скулптори на Ренесанса. Той би се подписал под думите на Леонардо да Винчи, че *saper vedere** е най-голямото достойнство на твореца. Големите художници ни разкриват формите на външните обекти, големите драматурзи разкриват формата на вътрешния живот. Драматическото изкуство разнавяра нови дълбочини и измерения на живота. То представя възглед за човешките неща и съдби, на човешкото величие и слабост, в сравнение с когото нашето обикновено съществуване изглежда бедно и тривиално. Всеки от нас чувства, макар смътно и неопределено, безкрайните потенци на живота, когото мълчаливо очакват да бъдат изведени от летаргията и представени пред ясната и силна светлина на съзнанието. Не степенята на въздействието, а интензификацията и просветлението са мярката на съвършенство в изкуството.

Ако приемем този поглед върху изкуството, може да добием по-добро разбиране на проблема за катарзиса, който се поставя за първи път от Аристотел. Тук няма да разглеждаме трудностите, които се съдържат в този термин, нито пък ще целим обзор на безбройните опити на коментаторите да изяснят тези трудности.¹³ Това, което е ясно и общоприето, е, че актът на катарзис, описан от Аристотел, не означава пречистване или изменение на характера на самите чувства, а означава промяна на човешката душа. Чрез трагическа

*Мъдростта да виждаш. — Бел. прев.

та поезия душата придобива нов поглед към собствените си възприятия. Душата изпитва своите чувства на жалост и страх, но вместо да бъде смутена и притеснена от тях, тя достига до състояние на мир и покой. На пръв поглед това може да изглежда противоречиво. Защото това, което Аристотел изследва като ефект на трагедията, е синтез от два момента, които в нашия реален живот, в нашия практически опит се изключват един друг. Най-силната интензификация на нашия емоционален живот е мислена като гаряща ни с чувство на спокойствие. Ние преминаваме през всички емоции, усещайки тяхната пълна степен и най-силно напрежение. Но това, което изоставяме зад себе си, когато навлезем в изкуството, е принудата на емоциите. Трагическият поет не е роб, а е господар на своите чувства и той е в състояние да предаде това свое усещане на зрителите. В неговите работи ние не сме ублечени и подвластни на нашите емоции. Естетическата свобода не е липса на страсти, подобно на стоическата апатия, а точно обратното. Това означава, че нашият емоционален живот придобива своята най-голяма сила и именно тук той променя своята форма. Защото тук ние не живеем повече в непосредствената реалност на предметите, а в света на чистите сетивни форми. В този свят всички наши чувства претърпяват определен вид трансубстанциализация по отношение на своя характер. Самите страсти са освободени от материална обвивка. Ние усещаме тяхната форма и техния живот, но не и тяхната тежест. Спокойствието на произведението на изкуството е динамично, а не статично. То ни представя движенето на човешката душа в цялата нейна дълбочина и разнообразие. Но формата, мярката и ритъмът на това движение е несравнима с нито

едно определено емоционално състояние. Това, което усещаме в изкуството, не е някое отделно емоционално качество, а е динамичния процес на самия живот – непрекъсната осцилация между два противоположни полюса, между радостта и скръбта, между надеждата и страха, между възхновеността и отчаянието. Да се придаде естетическа форма на нашите страсти означава те да се трансформират в свободно и активно състояние. В произведението на изкуството силата на чувството се превръща в творческа сила.

Може да се възрази, че всичко това се отнася за дейността на твореца, но не и за нас самите като зрители и слушатели. Но това възражение показва едно неразбиране за природата на творческия процес. Подобно на речта този процес е диалогичен и диалектичен и на наблюдателя никога не е определена една пасивна роля. Ние не можем да разберем едно произведение на изкуството без до някъде да повторим и реконструираме творческия процес, чрез който то е било създадено. Поради природата на този процес чувствата са превърнати в действия. Ако в реалния живот ние трябва да извършим тези емоции, които преживяваме в „Египетски цар“ на Софокъл или в „Крал Лир“ на Шекспир, то ние едва ли бихме издържали тяхното напрежение. Но изкуството трансформира цялата тази болка и насилие, тази жестокост и безчовечност в средства за себеосвобождаване, като по този начин ни дава вътрешна свобода, която не може се придобие по никакъв друг начин.

Опитът да се опише едно произведение на изкуството чрез конкретна емоция следователно е неправилен. Ако изкуството е опит да се изрази не едно конкретно състояние, а самата динамика на нашия вътрешен живот, тогава всяка класифи-

кация би била формална и повърхностна. Изкуството трябва винаги да ни даде духовно въздействие, а не просто емоции. Дори разграничението между трагедия и комедия е много повече конвенционално, отколкото съществено разграничение. То се отнася към съдържанието и мотивите, но не и до формата и същината на изкуството. Още много отдавна Платон отрича тези условни и изкуствени разграничения. В края на „Пирът“, той описва Сократ, потънал в разговор с трагическия поет Агатон и с комика Аристофан. Сократ се опитва да убеди двамата поети, че истинският трагик е и комик и обратно.¹⁴ Коментар на този пасаж е даден във „Филеб“.¹⁵ В този диалог Платон твърди, че в комедията, както и в трагедията ние винаги изпитваме смесено чувство на болка и удоволствие. Правейки това поетът следва законите на самата природа, изобразявайки „цялата комедия и трагедия на живота“.¹⁶ Във всяко значимо произведение – в драмите на Шекспир, в „Божествена комедия“ на Данте, във „Фауст“ на Гьоте – ние трябва да преминем целия спектър на човешките чувства. Ако не сме в състояние да схванем най-тънките нюанси на чувствата, ако не съумеем да проследим непрекъснатите вариации на ритъма и тона, ако сме нечувствителни към внезапните драматични промени, тогава ние не бихме могли да разберем и почувстваме поемата. Ние бихме могли да говорим за индивидуалния темперамент на твореца, но произведението на изкуството като такова не притежава темперамент и не можем да го подведем под никакъв традиционен психологически клас. Да се говори за музиката на Моцарт като бедра и жизнерадостна, за тази на Бетховен като сериозна, печална и възбуждена, е проява на повърхностен вкус. И в това отношение също така е урелевантно разграничени-

ето между трагедия и комедия. Едва ли се нуждае от отговор въпросът дали операта на Моцарт „Дон Жуан“ е трагедия или орага buffa. Композицията на Бетховен, основана на „Ода на радостта“ на Шилер, изразява най-силна екзалтация. Но когато я слушаме, ние нито за момент не забравяме прагматичните акценти на „Девета симфония“. Всички тези контрарастри трябва да бъдат почувствувани в пълната им сила. В нашия естетически опит те са обединени в неделимо цяло. Това, което чуваме, е пълният регистър на човешките емоции, това е движението и вибрацията на нашето цялостно битие. Най-големите комични в никакъв случай не ни представят една лесна красота и техните творби често са пропити с най-горчиво чувство. Аристофан е един от най-резките и строги критици на човешката природа, Молиер никъде не е така добър както в „Мизантроп“ и „Тартюф“. И въпреки това горчивината на големите автори не е резкостта на саморика или неумолимостта на моралиста. Тя не води до морална присъда над човешкия живот. Комедията притежава в най-висша степен качеството, което е общо за всички изкуства – доброджеления поглед. Благодарение на това качество ние може да приемем човешкия живот с всички негови недостатъци и слабости, глупост и пороци. Комедията ви наги е била един вид епосmum moriae, възхвала на глупостта. В нейната перспектива всички неща приемат ново лице. Може би ние никога не сме по-близо до човешката природа, отколкото в работите на големите майстори на комедията – „Дон Кихот“ на Сервантес, „Животът и мислите на Тристрам Шанди“ на Стърнз или „Записките на клуба Пиквик“ на Дикенс. Ние се превръщаме в наблюдаващи на най-незначителни детайли, виждаме света в цялата негова ограниченост, жалкост и глупост.

Ние живеем в този ограничен свят, но не сме затворени в него. Това е особенният характер на комическия катарзис. Нещата и събитията започват да губят своята материална тежест, презрението се разтваря в смеха и той е нашето освобождение. Това, че красотата не е непосредствено свойство на нещата, че тя необходимо предполага отнoшение към човешкото съзнание, е нещо, с което се съгласяват почти всички естетически теории. В своето есе „За стандарт на вкуса“ Хюм пише: „Красотата не е качество само в съзнанието, което ги съзирава“. Това обаче е едно двусмислено твърдение. Ако ние разбираме съзнанието в смисъла на Хюм – като набор впечатления, то би било много трудно да открием в него този предикат, който наричаме красота. Красотата не може да бъде дефинирана чрез простото регсiри, като нещо „възприето“. Тя трябва да се определи в термините на активността на съзнанието, чрез функцията на възприятието и на специфичната посока, която има тази функция. Тя не се изгражда от пасивната перцепция, тя е процес на перцептуализация. Но този процес не е просто субективен, а, напротив, той е едно от условията за нашето схващане на обективния свят. Окоето на твореца не е пасивно око, което възприема и регистрира впечатленията от нещата. То е конструктивно и единствено чрез конструктивните си актове ние може да открием красотата в природните обекти. Смесът на красотата е свързан с възприемчивостта ни към динимичния живот на формите и този живот не може да бъде схванат по друг начин освен чрез кореспонденция му в самите нас процес.

В различните естетически теории този поларитет, който е неотменен за красотата, води до

диаметрално различни интерпретации. Според Албрехт Дюрер истинското дарование на твореца се състои в това да „извлече“ красотата от природата. „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur wie sie heraus kann reissen, der hat sie“¹⁶.

От друга страна, ние откриваме спиритуалистични теории, които отричат каквато и да било връзка между красотата на изкуството и така наречената природна красота. Красотата на природата се разбира просто като метафора. Кроче смята, че е проява на риторика да се говори за красота река или гърбо. Според него природата, сравнена с изкуството, е глупава, тя е един ням роб, който човек принуждава да проговори. Противоречието между тези възгледи вероятно може да бъде решено, ако прокараме ясна разлика между органична и естетическа красота. Има много прояви на природната красота, които нямат специфично естетически характер. Органичната красота на пейзажа не е същата като естетическата красота, която чувстваме в работите на големите пейзажисти. И дори ние, зрителите, напълно съзнаваме тази разлика. Аз мога да се разхождам сред пейзажа и да усещам неговото обаяние – да се радвам на красотата на въздуха, на свежестта на либадите, на разнообразието и мириса на цветята. Но след това мога да изпитам внезапна промяна в настроението си и да започна да гледам на пейзажа с око на художник ще се опитам да си представя картината. Така навлизаме в нова област – областта на живите неща, а на „живите форми“, така напукане непосредствената реалност на нещата и заживяваме в ритъма на пространствените форми.

* Защото изкуството е устойчиво свързано с природата и който успее да го отдели оттам, той го и притежава. – Бел. преф.

в хармонията и контрастите на цветовете, в баланса на светлосенките. В това поглъщане от диалектичните аспекти на формите се състои естетическият опит.

Всички разногласия между естетическите школи могат да се сведат до една точка. Това, което всички те признават, е, че изкуството е незабвимо „универсум на дискурс“. Дори и най-радикалните привърженици на строгия реализъм, които желаят да ограничат изкуството единствено до неговите метрични функции, са принудени да признаят особената сила на артистичното въображение. Но различните школи се различават твърде много в оценката на тази сила. Класицистите и неокласицистични теории не стимулират свободната игра на въображението. От тяхна гледна точка въображението е една значима, но и доста проблематична дарба. Боало не отрича, че от психологична гледна точка въображението е необходимо за всеки творец. Но ако творецът се поддаде единствено на този естествен импулс и инстинкт, той никога не би достигнал свършенството. Въображението на твореца трябва да бъде контролирано и ръководено от разума и подчинено на неговите правила. Дори когато изхожда от природното, поетът трябва да уважава законите на разума и те да вършат в областта на възможното. Френският класицизъм определя това поле в чисто обективни термини. Драматичните цялости на пространството и времето се преобръщат във физически факти, измервани чрез линеен стандарт или с часовник.

Съвсем различен подход към характера и функциите на артистичното въображение се въвежда

от романтиците и тази теория за изкуството не се споделя единствено от така наречената „романтична школа“ в Германия. Тя се развива безпрепятствено и започва да играе доминираща роля както във френската, така и в английската литература на XVIII век. Един от най-добрите и изчерпателни изрази на тази теория може да се намери в книгата на Едуард Юнг „Опити върху композицията“ (1759)

„Истинският писател, открива като с магическа палка живителен избор в безплодната пустиня“. Отсега насетне класицистичният възглед за изкуството губи позиции. Чуждото и тайнственото се приемат като единствените обекти на действителното поетическо изображение. В естетиката на XVIII век ние може да проследим стъпка по стъпка появата на този нов идеал. Швейцарските критици Бодмер и Брайтингер се обръщат към Милтън в защита на „прекрасното в поезията“.¹⁷ Прекрасното постепенно измества възможното като предмет на литературата. Новата теория изглежда, че е възплътена в творбите на големите поети. Самият Шекспир илюстрира това чрез описанието си на поетическото изображение:

„Да, тези луди, влюбени, поети,
са цели от приумици излети.
Един – това е лудият – измисля
страшилища, каквито няма в ада.
Побъркан също, влюбеният вижда
в грозницата си чара на Елена.
Поетът пък във трескав унес мят
очи между Небето и земята
и щом фантазията му роди
каквото и да е, той в миг с перото
описва го така, че за четеца
превърща своето въздушно-нищо
във нещо с местожителство и име.“¹⁸

Но романтичният възглед върху поезията не може да намери солидна подкрепа в творчеството на Шекспир. Ако ние се нуждаем от доказателство, че светът на артиста не е просто „фантастическа“ вселена, то едва ли бихме могли да намерим по-добър пример от този на Шекспир. Светлината в която той вижда природата и човешкия живот, не е просто. Но тук също така присъства и другата форма на въображението, с която изглежда, че изкуството е същностно свързано. Когато Вико прави своя първи систематичен опит да изгради „Логиката на въображението“, той се обръща към светата на митологията. Той говори за три различни епохи: епохата на боговете, епохата на героите, епохата на човека. Именно в първите две епохи трябва да се потърси истинският корен на поезията. Човечеството не започва с абстрактната мисъл или с рационалния език. То трябва да премине през епохата на символистичния език на мита и поезията. Първоначално народите не мислят в понятия, а в поетически образи, те говорят в сюжети и пишат с йероглифи. Поетът и митотворецът обхващат един и същ свят. Те са надарени с една и съща фундаментална сила, силата на персонификацията. Те не могат да наблюдават каквото и да е обект, без да му придават вътрешен живот и персонифицирана форма. Модерните поети често се обръщат назад към мистичното, към „божествената“ или „героичната“ епоха като към един загубен рай. В своята поема „Боговете на Гърция“ Шилер изразява това чувство. Той призовава времето на гръцките поети, за когото митът не е празна алегория, а жива сила. Поетът копнее за този загубен век на поезията, в който всички неща са все още изпълнени с богове, където на всеки хълм живее самодива, а на всяко гърбо – гриада.

Но тази жалба като че ли е неоправдана. Защото една от големите привилегии на изкуството се състои в това, че то никога не може напълно да изгуби този „златен век“. След като изборът на въображението никога не пресъхва, то той е неразрушим и неизчерпаем. Във всяка епоха и при всеки голям творец действието на въображението се възобновява с нова и нова сила. Преди всичко при литературните поети ние усещаме това непрекъснато прераждане. Те не могат да се докоснат до преметите, без да им възхитят вътрешен живот. Уордсуорд описва тази гарба като истинската сила на неговата поезия.

„Всяка форма, скала, плед или цвете,
дори и паважа по пътя,
аз гарявам с живот:
и ги виждам как чувстват
или отекват във чувство.“¹⁷

После всички полягат в душата ми
и намират своето скрито значение.¹⁸

Но признавайки силата на инвенцията и универсалното одухотворяване, ние достигаем само предверието на изкуството. Артистът трябва не само да усети „вътрешното значение“ на нещата и техния морален живот, но той трябва и да екстериализира това свое чувство. Най-висшата и най-свойствената сила на артистичното въображение се състои именно в този акт. Екстериализацията означава визуално или осезаемо възплъщение не просто в определен материален медиум – глина, бронз, или мрамор, – а в нагледна форма, в релеф, в цетови модел, в линии и дизайн, в пластични форми. Именно структурата, балансът и порядъкът на тези форми е това, което ни въздейства в произведението на изкуството. Всяко изкуство има свой

собствен характеристичен идиом, който не може да бъде събран или променен. Идиомите на различните изкуства могат да бъдат свързвани – както например когато лириката се придружава от музика или поемата от илюстрации, – но те не могат да бъдат пребеждани. Всеки идиом има определена задача, в реализирането на „архитектониката“ на изкуството.

„Проблемите на формата, които се появяват от материите архитектурна структура, макар и да не са ни дадени по непосредствен и себеочевиден начин от Природата, са всъщност действителните проблеми на изкуството. Материалът, придобит чрез директното изучаване на природата, с помощта на този архитектурен процес се трансформира в една художествена цялост. Когато ние говорим за подражателните аспекти на изкуството, с това ние нямаме предвид материала, който е придобит по този начин. Чрез това архитектурно развличие, структурата и живописата се прехвърлят от сферата на букваланния натурализъм в сферата на действителното изкуство.“²⁰

Ние откриваме това архитектурно развитие дори в поезията. Без нея поетическото въображение или инвенция биха загубили своята сила. Ужасите на Inferno на Данте биха останали без облекчение, възторгът на неговия Paradiso би бил само визия, ако не бяха представени в нова форма чрез магията на Дантевия стих и изказ.

В теория на трагедията Аристотел подчертава значението на трагическия сюжет. От всички необходими съставки на трагедията – спектакъл, характери, фабула, дикция, мелодия и мисъл – той приема, че от най-голяма важност е комбинирането на събитията на сюжета (η των πραγμάτων συντομὴ), тъй като трагедията не е описание на личности, а подражание на действията и живота. В спектакъла

лицата не представят характери, а характеристиките са въведени за нуждите на действието. Една трагедия е невъзможна без действие,²¹ Френският класицизъм трагедия без характери. Възприе и пригоди към своите нужди теорията на Аристотел. Навсякъде в преговорите към своите драми Корней подчертава това. Той говори с гордост за своята трагедия „Хераклъ“, защото тук сюжетът е така прелепен, че за да бъде следен, необходимо е напрегнато интелектуално усилие. Ясно е обаче, че този вид интелектуална активност и интелектуално удоволствие не са необходими елементи от артистичния процес. Да изпитаме удоволствие от сюжетите на Шекспир – да следваме с най-жив интерес „комбинацията на събитията“ в „Отело“, „Макбет“, „Крал Лир“ – не означава непременно, че ние разбираме и чувстваме трагичното изкуство на Шекспир. Без езика на Шекспир, без силата на неговата драматична дикция всичко това не интригува. Контекстът на една поема не може да бъде отделен от нейната форма, от стиха, от мелодията, от ритъма. Тези формални елементи не са просто външни или технически средства да се представи определена интуиция, а са части от самата нея.

В романтиката теорията за поетическото въображение достига своето върхно развитие. Въображението не е повече само особена човешка дейност, която изгражда света на изкуството. Тя придобива универсална метафизическа ценност. Поетическото въображение е единственият ключ към реалността. Идеализмът на Фихте е базиран върху възгледа за продуктивното въображение. В „Система на трансценденталния идеализъм“ Шеллинг определя изкуството като снемачо в себе си философията. В областта на природата, на морала, на историята ние все още обитаваме предвечерието на

философската мъдрост, в изкуството ние навлизаме в самия неин храм. Романтиците и в стихове и в проза се придържат към една и съща посока. Дистинкцията между поезия и философия се приема за неустойчива и повърхностна. Според Фридрих Шлегел най-висшата задача на модерния поет е стремежът му към нова форма на поезия, която той именува „трансцендентална поезия“. Нито един друг поетичен жанр не би могъл да ни представи същността на поетическия дух, „поезията на поезията“.²² Да се поетизира философията и да се философира поезията това е висшата цел на мислителите на романтизма. Истинската поема не е произведението на отделния творец, тя има свой собствен универсум, произведението на изкуството е нещо, което непрекъснато развива себе си. Следователно всички големи загадки на изкуствата и науката принадлежат на поезията.²³ „Поезията – казва Новалис – е истински абсолютно реалното. Това е ядрото на моята философия. Колкото е поетическо, толкова е по-истинно.“²⁴

В този възглед поезията и изкуството се издигат на такова ниво и придобиват такова достойнство, каквото те никога преди не са имали. Те се превръщат в *Novum organon** за проникването в дълбочина на природата. Въпреки това тази многословна и възторжена възхвала на поетическото въображение съдържа своите вътрешни ограничения. За да постигнат своята метафизична цел, романтиците трябва да принесат една голяма жертва. Те приемат, че безкрайното е истинското и дори единственият предмет на изкуството. Красивото се приема като символно изражение на безкрайното. Според Фридрих Шлегел творец може да

* Нов органон. – Бел. прев.

бъде само поезия, който има своя собствена религия, свой собствен възглед за безкрайното.²⁵ Но тогава какво се случва с нашия краен свят, със света на сетивните данни? Ясно е, че този свят не може да претемнира да бъде носител на красотата. Протипосоставен на истинния универсум на изкуството, нашият общ и прозаичен свят е лишен от каквато и да било красота. Дуализмът от този вид пристъпва във всички романтически теории за изкуството. Когато Гьоте публикува първите глави на „Вилхелм Майстер“, романтиците се отзовават с небивал ентузиазъм. Новалис вижда в Гьоте „въплъщение на поетическия дух на земята“. Но когато в работата се появяват по-реалистично представени характерни и по-прозаични събития, Новалис изпитва дълбоко разочарование. Той не само преоценява своето първоначално изявление, но дори нарича Гьоте преградата на поезията. На „Вилхелм Майстер“ започва да се гледа като на сатира, като на „Кандид срещу поезията“. Когато поезията загубва следите на прекрасното, тя загубва своята значимост и оправдание. Поезията не може да вирее в нашия тривиален свят. Неизвестното, чудесното и тайнственото са единствените теми, които допускат действително поетическо отношение.

Тази концепция за поезията е по-скоро оценка и ограничение, отколкото действително разбиране на креативния процес на изкуството. Учудващо е, но привържениците на реализма през XVIII век показват в това отношение по-верен усет за този проблем, отколкото техните романтически противници. Те отстояват един безкомпромисен и радикален натурализъм. Но именно този натурализъм ги води до по-дълбок възглед за формата на изкуството. Отричайки „чистите форми“ на идеалистите, те се концентрират върху материалните аспе-

кти на обектите. Благодарение на тази концентрация те са в състояние да преодолеят конвенционалния дуализъм между поетическата и прозаическата сфера. Природата на едно произведение на изкуството според реалистите не зависи от възвишения или нищожен характер на предмета. Нищо един предмет не може да устои на формативната енергия на изкуството. Един от най-големите триумфи на изкуството според реалистите се състои в това то да ни накара да видим обичайните обекти в тяхната истинска форма и светлина. Балзак се гмурва в най-гребните детайли на „човешката комедия“, Флобер представя най-проникуващ анализ и на най-незначителните характерни. В някои от новелите на Зола ние откриваме моментни снимки от устройството на локомотива, бакалията, въздушната мина. Нищо един технически детайл, колкото и незначителен да е той, не е пропуснат при този анализ. Въпреки това в творбите на реалистите е видима движещата сила на въображението, което в никакъв случай не отстъпва на това на романтиците. Това, че тази сила не се признава открито, създава само затруднения при построяването на собствено естетическата теория на натурализма. В своите опити да отхвърлят романтическите възгледи за трансценденталната поезия те се обръщат към старата концепция за изкуството като имитация на природата. Правейки това, те пропускат основното в проблема, доколкото не успяват да схванат символния характер на изкуството. Ако се допусне такава определение, тогава не би съществувал изход от метафизичните теории на романтиката. Изкуството е наистина симболизъм, но той трябва да бъде разбран в иманентен, а не в трансцендентален смисъл. Крайната е „безкрайното представено като крайно“

според Шелинг. Но реалният предмет на изкуството не е метафизичекото Безкрайно на Шелинг, нито Абсолютът на Хегел – той трябва да бъде търсен в определени структурни елементи на нашия сетивен опит – в линиите, в дизайна, в архитектурните и музикалните форми. Тези елементи са, така да се каже, бездесъщи. Освободени от всякаква тайнственост, те са явни и открити, видим, чувани и усещани. В този смисъл Гьоте не се поколебава да каже, че изкуството няма претенцията да показва метафизическата дълбочина на нещата, то просто се плъзга по повърхността на натуралните феномени. Тази повърхност обаче не е дадена непосредствено. Ние нямаме съзнание за нея преди да я открием в работите на големите майстори. Това откритие не е разположено в някаква отделна област. В степенята, в която човешкият език може да изрази всичко, както най-нисшите, така и най-бъзвишени неща, така и изкуството може да обхване и проникне в цялата сфера на човешкия опит. Нищо във физическия или моралния свят, нито един природен обект или човешко действие според своята същност не е изключено от сферата на изкуството, защото нищо не може да противостои на неговата формативна и креативна сила. *Quicquid essentia dignum est id etiam scientia dignum est** – казва Вейкън в своя „Нов органон“.²⁸ Тази максима важи както за изкуството, така и за науката.

3

Психологическите теории за изкуството имат явно преимущество пред всички метафизични теории. Те не се стремят да представят обща теория на

* Това, което съответства на същността, съответства и на науката. – Бел. прев.

красивото, а се ограничават до една по-тясна област, доколкото се занимават единствено с факта на красотата и с нейния дескриптивен анализ. Тървата задача на психологическия анализ е да се определи този клас феномени, към който принадлежи нашият естетически опит. Този проблем не съдържат трудности. Никой не може да отрече, че произведението на изкуството ни достига най-голямо удоволствие, може би най-трайно и интензивно удоволствие, достъпно за човека. В момента, в който ние изберем този психологически подход, изглежда, че тайните на изкуството са вече решени, тъй като няма нищо, което да не е така тайнствено като болката и удоволствието. Би било абсурдно да се поставят под въпрос тези така добре познати феномени, които са присъщи не само на човешкия живот, но и на всяка проява на живота изобщо. Така ние откриваме дост долу стъп, твърда и здрава почва под краката си. Ако съумеем да изведем естетическия опит оттук, тогава не би имало неопределеност по отношение на изкуството и красотата.

Подкупващата простота на това решение изглежда говори в негова полза. От друга страна, всички теории на естетическия хедонизъм имат своите недостатъци. Те започват с прости и необорими факти, но само след няколко стъпки губят своята посока. Удоволствието е непосредствен дапум на нашия опит, но когато той се приеме като психологически принцип, неговото значение се превръща в твърде неопределено и двусмислено. Терминът разширява своето значение до такава степен, че започва да покрива най-разнообразни и хетерогенни феномени. Винаги е било примамливо да се въведе достъпно общ термин, чрез който да се обхванат най-разнообразни явления. Но ако се подгадем

на това изкушение, ние срещаме опасността да загубим от погледа си най-значими и важни различия. Системите на етически и естетически хедонизъм винаги са склонни да заличат тези трудности. Кант подчертава това в една показателна бележка в „Критика на практическия разум“. Според Кант, ако определението на волята почива на чувството за приятност или неприятност, които се очакват поради някаква причина, то е напълно безразлично от кой вид представа субектът е бил афициран. Единственото нещо, което би ни интересувало при нашия избор, това е колко голямо, колко продължително, колко лесно за придобиване и колко често повтарящо се би било удоволствието.

Така както за онзи, който се нуждае от злато за разходи, е напълно безразлично дали материята за същото, златото, се изкопава от планината или се промива от пясъка, стига само да се приеме навсякъде на същата стойност, така никой човек не пита, ако за него е важна само приятността на живота, дали представите са от разсърдка или от сепивата, а по-скоро само *колко много и колко голямо удоволствие* ⁴²⁷ остава за най-дълго време.

Ако удоволствието е общият знаменател, тогава само неговата степен, но не и неговият вид ще е това, което ще има значение. Всички удоволствия, каквито и да са те, ще са на едно ниво и ще могат да бъдат изведени от обща психологическа или биологическа основа.

В модерната философия теорията на естетическия хедонизъм е намерила своето най-ясно изразение във философията на Сантаяна. Според него красотата е удоволствието, разглеждано като качество на обектите, тя е „обективизирано удоволствие“. Но това е само началото. Защото как може

защото удоволствието – най-субективното състояние на нашето съзнание, да може да бъде обективизирано. Според Сантаяна „науката е отговор на необходимостта ни от информация и при нея ние изискваме истината и нищо друго освен истината. Изкуството е отговор на необходимостта ни от развлечение... и истината тук има място единствено, доколкото обслужва тази цел“.²⁸ Но ако това е целта на изкуството, ние ще бъдем принудени да кажем, че изкуството дори в най-висшите си постижения не успява да постигне своята цел. „Търсенето на развлечение“ може да бъде удоволствено чрез много по-добри и много по-икономични средства. Невъзможно е да се мисли, че големите творци са работили за постигането на тази цел, че Микеланджело проектира „Свети Петър“ или че Данте или Милтън са написали своите поеми единствено заради развлечение. Те без съмнение биха приели твърдението на Аристотел, че „да се работи само за забавление изглежда детински и глупаво“²⁹.

Ако изкуството е удоволствие, то това не е предизвикано от нещата, а от формите. Удоволствието от формите е съвсем различно от удовлетворението от обектите или сетивните впечатления. Формите не могат просто да афектират нашето съзнание, ние трябва да ги произведем, за да сме в състояние да почувстваме тяхната красота. Общ недостатък на всички системи на естетическия хедонизъм както в древността, така и в съвременното е, че те ни предлагат такава психологическа теория на естетическото удоволствие, която напълно пренебрегва факта на естетическата креативност. В естетическия живот ние усещаме една радикална трансформация. Самото удоволствие е не само афект, но то се превръща във функция. Защото околото на твореца не е само око, което

реагира или възпроизвежда сетивни впечатления. Неговата дейност не е ограничена с възприятието или регистрацията на впечатленията, убящи от външните неща, нито пък до комбинирането на тези впечатления по нов и произволен начин. Големият художник и музикант не се определя според чувствителността към цвета или звуците, а чрез силата да изведе от тези статичен материал динамичния живот на формите. Само в този смисъл удоволствието, което откриваме в изкуството, може да бъде обективирано. Дефиницията на красотата като „обективирано удоволствие“ съдържа в зародиш целия проблем. Обективацията е винаги конструктивен процес. Физическият свят – светът на непроменивите неща, обекти и качества, не е просто съвкупност от сетивни данни, нито пък светът на изкуството е съвкупност от емоции и чувства. Първият зависи от актовете на теоретическата обективация, обективация чрез понятия и научни конструкции, а вторият – от формативни актове от различен вид, актове на съзряване.

Други съвременни теории, които критически реагират на опитите да се откъдестви изкуството с удоволствието, от своя страна са уязвими спрямо идентични аргументи, като тези, които могат да се отпират срещу теоретичния израз на естетическия хедонизъм. Те се опитват да намелят обяснението на произведението на изкуството чрез свързването му с други добре познати феномени. Тези феномени са обаче на съвсем друго равнище – те са пасивни, а не активни състояния на съзряването. Между тези два класа може и да се намерят известни аналогии, но те не могат да се изведат от една и съща метафизическа или психологическа основа. Именно борбата срещу рационалистичните и интелектуалистичните теории на изкуството е

фундаменталният мотив на тези теории, Френкият класицизъм в определен смисъл превърна произведението на изкуството в аритметичен проблем, който трябва да бъде решен с помощта на правило. Реакцията срещу тази концепция е необходимостта и плодотворна. Но първите романтически критики – особено немските романтици – веднага достигат до другата крайност. Те обявяват целия абстрактен интелектуализъм на XVIII век за препятствие спрямо изкуството. Ние не можем да разберем произведението на изкуството, като го подвеждаме под логически правила. Защото то се появява от друг и много по-дълбок избор и за да се разбере този избор, най-напред е необходимо да се изоставят обичайните стандарти и да се гмурнем в тайнството на нашия безсъзнателен живот. Творецът се опитва да намери сомнамбул, който трябва да следва своя път без намесата или контрола на каквато и да било съзнателна дейност. Да го събудим означава да го лишим от негова сила. „В началото на всяка поезия е да се отхвърлят законите и методът на разума и да се гмурнем в пленителната фантазия, в първичния хаос на човешката природа.“³⁰ Изкуството е сънуване наяве, на което ние съзнателно се поддаваме. Този романтически възглед остава своята следа върху съвременните метафизически системи. Теория на красотата на Бергсон, е замислена като последно и заключително доказателство на неговите общи метафизически принципи. Според Бергсон няма по-добър пример за несъизмеримостта на интуицията и разума от този на произведението на изкуството. Това, което наричаме рационална или научна истина, е повърхностно и конвенционално. Изкуството е изход от този повърхностен и тесен конвенционален свят. То ни връща обротно към самия избор на реалността. Ако реално-

стта е „творческа еволюция“ то именно в креативността на изкуството ние трябва да потърсим свидетелство и основна проява на креативността на живота. На пръв поглед изглежда, че това е най-истинна динамична или енергетична философия на красивото. Но в действителност интуицията на Бергсон не е активен принцип. Тя е вид рецептивност, но не и спонтанност. Естетическата интуиция, навсякъде е описана като пасивна способност, а не като активна форма. „... обектът на изкуството приспива активните или по-скоро резистентните сили на нашата персоналност и така ни отвежда в състояние на пълна отзивчивост, в което състояние ние разбираме идеята, която то ни предлага, и приемаме чувството, което то изразява. В процеса на изкуството ние трябва да намерим в по-слаба форма една рафинирана и донякъде спиритуализирана версия на процеса, който често се употребява при хипнозата... Усещането на красотата не е специфично усещане. Всяко усещане, което изпитваме, може да придобие естетически характер, ако то е било *р е д л о ж е н о*, а не *п р и ч и н е н о*... така отделните фази на развитието на естетическото чувство са подобни на състоянието на хипноза...“³¹

Обаче нашето чувство за красивото няма такъв хипнотичен характер. Чрез хипнозата ние можем да подтикнем някого към определени действия или към определено чувство. Но красивото в своята действителна и специфична форма не може по този начин да бъде наложено върху нашето съзнание. За да почувстваме красивото, ние трябва да обединим своите усилия с тези на твореца. Ние можем не само да реагираме на чувството, изпитвано от твореца, но и да проникнем в неговата творческа активност. Ако творецът съумява да приспи акти-

вните сили на нашата личност, той би парализирал самото усещане за красиво. Схващането на красивото, на динамизма на формите, не може да бъде съобщено по този начин, защото красотата зависи както от определено чувство, така и от акта на съждение и съзерцание.

Един от големите приноси на Шефтсбъри към теорията на изкуството е това, че той ясно акцентира върху този момент. В своите „Моралисти“ той представя проникновени наблюдения върху опита на красотата – опит, който той разглежда като специфична привилегия на човешката природа.

„Не бихте отрекли красотата на дивото поле, на цветята, които растат около нас, на тази свежа трева. И все пак колкото и да са красиви тези форми на природата, искрящата трева или посребреният мъх, пъстрата мащерка, дивата роза, жужащата пчела, не тяхната красота е това, което примама стадата, приблича елените или носи тази радост, която виждаме в бягащото стадо. Те не се радват на формата, а на това, което е зад нея. Приятният вкус, който се обещава, е това, което привлича, и гладът е това, което подбужда... защото никогa формата не може да има истинска сила, ако не е съзерцвана, преценявана или приписвана, ако е възприемана просто като един допълнителен белег или знак към това, което уловява сетивата. ...Ако добихтът ... не е в състояние да разпознае и да се наслади на красотата, тъй като е добихтът и има на разположение единствено сетива... то от това следва, че и човекът не може единствено чрез *с е т и в а* ... да възприеме или да се наслади на *к р а с и в о т о* ... но ...той се наслаждава на всичко *к р а с и в о* по един по-благогорoden начин и само с помощта на това, което е най-благогородно – съзнанието и разумът.“³²

Оценката на разума, която дава Шефтсбъри, е твърде различна от позицията на интелектуализма на XVIII век. Неговата възхвала на красотата

и на безкрайната креативна сила на природата е една съвсем нова черта в интелектуалната история на XVIII век и в това отношение той е един от претечите на романтизма. Но романтизмът на Шептсбъри е от Платонов тип. Неговата теория за естетическата форма е платонистка по своя характер и поради това той се противопоставя също така и на сенсуализма, характерен за английския емпиризъм.³³

Критическият аргумент срещу метафизиката на Бергсон важи и за психологическата теория на Ницше. В едно от своите ранни произведения „Раждането на трагедията от духа на музиката“ Ницше отправя предизвикателство към класицистите на XVII век. Според него идеалът на Винкелман не може да бъде открит в гръцкото изкуство. В произведенията на Есхил, Софокъл, Еврипид ние напразно ще търсим „свещена простота и благородно величие“, по-скоро величието на гръцката трагедия се състои в дълбоко и изострено напрежение на страстите. Гръцката трагедия израства от култа към Дионис и нейната сила е оргиастична. Но единствено оргията не може да роди гръцката драма. Силата на Дионис е уравниловена от култа към Аполон. Тази фундаментална противоположност е същността на всяко велико произведение на изкуството. Голямото изкуство във всички времена израства от взаимопроникването на две противоположни сили – оргиастичен импулс и виолнерска обладаност. Това е контрастът, който съществува между състоянието на сън и състояние, съто на интоксикация. Сънят ни гаряба с визия, с асоциации, с поезия интоксикацията ни гаряба с висше отношение, със страст, с песен и танци. Дори и в тази теория за психологическата природа на изкуство се изгубва едно от неговите съществ-

вени черти. Защото артистичното въдъновение не е интоксикация, и артистичното въображение не е сън или халюцинация. Всяко голямо произведение на изкуството носи дълбока структурна цялост. Ние не може да отчетем тази цялост, ако я разделим на две различни състояния, когото подобно на съня или на интоксикацията са напълно дифузни и неорганизирани. Не може да се постигне структурно цяло от аморфни елементи.

От съвсем различен тип са теориите, когото представят съзнателността на изкуството, като го редуцират до функция на играта. Прямо тях не може да се възрази, че се пренебрегва или подценява свободната активност. Играта е дейност, когото не остава в границите на емпирично даденото, и удоволствието, когото тя ни доставя, е изцяло незаинтересовано. Изглежда че в този случай не липсва нищо едно от качества, когото определят произведението на изкуството. Поддръжниците на тази теория твърдят, че не може да бъде открита никаква разлика между играта и изкуството.³⁵ Според тях не съществува нищо една характеристика на изкуството, когото да не се отнася към игрите, и нищо една от тези характеристики от своя страна не може да не се открие в изкуството. Но всички аргументи в подкрепа на тази теза са изцяло негатибни. От психологическа гледна точка изкуството и играта показват твърде много прилики. Те не са утилитарни и не се отнасят към никаква практическа цел. В играта, както и при изкуството, ние изоставяме непосредствените си практически цели, за да придадем на нашия свят една нова форма. Но тази аналогия не е достатъчна да осигури действителната идентичност. Артистичното въображение бинаги остава различно от въображението, когото управлява нашата игрова ак-

тивност. При играта ние откриваме симулирани образи, които са така ярки и изразителни, че може да се приемат за реалност. Да се определи изкуството просто като сума от такива симулирани образи би значело обаче да се представи една много опростена концепция за неговия характер и задачи. Това, което наричаме „естетика“, което откриваме при игрите, е същият феномен, който откриваме при игрите. Играта ни дава илюзорни образи, изкуството ни дава нов вид истина, истина, която не се отнася към емпиричните неща, а към чистите форми.

В естетическия анализ, който представихме по-горе, ние разграничаваме три различни вида прояви на въображението: силата за инвенция, персонафикация и възможността да се произведат чисто сетивни форми. В играта на детето ние откриваме първите две способности, но не и третата. Детето играе с предмет и, докато творецът играе с форми, с линии, с ритми и мелодии. При играта на детето ние адмирираме пластичността и бързината на трансформацията. Най-сериозните задачи са постигнати с най-прости средства. Всяко парче гърбо може да бъде превърнато в живо същество. Въпреки това тази трансформация е само метаморфоза на обектите, но не и тяхната трансформация във форми. При играта ние просто преаранжираме и преразпределяме материалът, който е даден в сетивното възприятие. Изкуството е конструктивно и креативно в съвсем друг и по-дълбок смисъл. Едно дете, което играе, не живее в същия свят на установени емпирични факти, като този на възрастните. Светът на детето допуска много по-голяма мобилност и променливост. Въпреки това играещото дете не прави нищо повече от това да променя действителните обекти на своето обкръжение с други възможни обекти. Но тази промя-

на не е главно в истинската творческа дейност. Тук изискванията са далеч по-строги. Защото творецът разтваря твърдото вещество на обектите в пламъка на своето въображение и резултатът от този процес води до откриването на един нов свят на поетически, музикални или пластични форми. Наистина много така наречени произведения на изкуството далеч не изпълняват това изискване. Задачата на естетическото съждение или на артистичния вкус е да разграничи действителното произведение на изкуството от неговите имитации, които са просто занимателни или в най-добрия случай „отговарят на потребността ни от развлечение“.

Внимателният анализ на психологическата природа на играта и на нейните ефекти води до същото заключение. Играта ни дава забавление и почивка, но освен това тя има и други задачи. Играта има обща биологическа стойност, доколкото тя антиципира бъдещи дейности. Често пъти е подчертавано, че играта на детето съдържана предвечна ценност. Момченцето, което играе „на войници“, и момиченцето, което облича своите кукли, избъриват определена подготовка за други и далеч по-сериозни задачи. Функцията на изкуството не може да бъде разглеждана по този начин. Изкуството не е нито забавление, нито подготовка за нещо друго. Някои съвременни естети смятат за необходимо да се прокара разлика между два типа красота. Едната – това е красотата на „високото изкуство“, а другата се описва като „достъпна красота“.³⁶

Но строго погледнато красотата в едно произведение на изкуството никога не може да бъде „достъпна“. Удоволствието от играта не се състои в някакъв туширащ или успокояващ процес, а в ин-

тензификация на нашите собствени енергии. Забавлението, което откриваме в играта, е напълно противоположно на това отношение, което се изисква за естетическото съзерцание и естетическото съждение. Изкуството изисква най-висока степен на концентрация. Ако ние не успеем да се концентрираме и се отдадем единствено на нашите чувства и асоциации, то не бихме схванали изкуството като такова.

Естетическата теория, която извежда изкуството от играта, се е развивала в две напълно противоположни направления. В историята на естетиката Шилер, Дарвин и Спенсър обичайно са приемани като най-важните нейни представители. Наистина е трудно да се намери допирна точка между възгледите на Шилер и модерните биологически теории за изкуството. По своята фундаментална посока тези възгледи са не само дивергентни, но и в определен смисъл несравними. Самият термин „игра“ се разбира от Шилер съвсем различно от всички последващи го теории. Шилер представя едновременно трансцендентална и идеалистична теория, докато Дарвин и Спенсър – биологични и натуралистични. Дарвин и Спенсър разглеждат красотата като общ природен феномен, докато Шилер свързва красотата със света на свободата. И съобразно неговия кантиански дуализъм свободата не е природа, а напротив, тя е нейната противоположност. Като свободата, така и красотата принадлежат към интелигибелния, а не към феноменалния свят. Във всички натуралистични варианти на игровата теория на изкуството играта на животните е поставяна редом до играта на човека. Шилер изобщо не би приел един такъв поглед. За него играта не е обща органическа дейност, а единствено човешко проявление.

„Защото да го кажем най-последен път: човекът играе само там, където е човек в пълното значение на думата, и е изцяло човек само там, където играе.“⁴⁹⁷

Да се говори за аналогия или идентичност между играта на човека и животните, или в човешката област за аналогия между изкуството и играта на илюзиите, е нещо напълно чуждо на Шилер. За него такава аналогия би била проява на дълбоко неразбиране.

Ако обърнем внимание на историческия контекст, в който се появява теорията на Шилер, то тя става лесно разбираема. Той не се поколебава да свърже „идеалния“ свят на изкуството с играта на детето, защото за него светът на детето е идеализиран и възвисен. Защото Шилер е последовател на Русо и разглежда света на детето в същата светлина както и френският философ. Според Шилер в играта на детето се съдържа дълбоко значение. И въпреки това трябва да признаем, че „значението“ на играта е различно от значението на красотата. Самият Шилер определя красотата като „жива форма“. Според него схващането на типичните форми е първата и необходимата стъпка, която води до опита на свободата. Естетическото съзерцание или рефлексия според Шилер е първото свободно отношение на човека към Вселената.

„Докато желанието схваща непосредствено предмета, съзерцанието отдалечава своя и го прави истинска и постоянна собственост тъкмо чрез това, че го спасява от страстта.“⁴⁹⁸

Именно „свободното“, съзнателно и рефлексивно отношение е това, което липсва на играта на детето и което чертае граничната линия между играта и изкуството.

От друга страна, тази „дистанцираност“, коя-

то тук е описана като една от необходимите и най-характерни черти на произведението на изкуството; бинаги е представявала трудност за естетическата теория. Ако това е наистина така, то изкуството не би било нещо човешко и би загубило каквато и да било връзка с човешкия живот. Привържениците на възгледа *l'art pour l'art** не се опасяват от това възражение, а напротив откриват му се противопоставят. Те приемат, че основното достойнство на изкуството се състои в това да се прекъсват всички връзки с обичайната действителност. Изкуството трябва да остане тайнство, недостъпно за *profanum vulgus***.

Според Стефан Маларме „изкуството трябва да остане загадка за профаните и музика за пометените“³⁹.

Ортега-и-Гасет пише студия, в която предрича и защитава „дехуманизацията“ на изкуството. В този процес според него най-накрая е достигната точката, в която от изкуството изчезва всеки човешки, антропоморфен елемент.⁴⁰ Други критици се придържат към диаметрално противоположното мнение. Според И. А. Ричардс, „когато гледаме една картина, четем поема или слушаем музика, не вършим нещо по-различно от това, което правим по пътя към галерията или когато се обличаме сутрин. Този опит има различна форма и като правител е по-комплексен и по-цялостен. Но тази дейност не е от принципно различен вид.“⁴¹

Този теоретически антагонизъм не е реална антиномия. Ако според Шюлер красотата е „жива форма“, то тя обединява в своята същност два елемента, които са напълно противоположни поме-

* Изкуство за изкуството. — Бел. прев.

** Непросветената тълпа. — Бел. прев.

жду си. Разбира се, не е едно и също да се живее в областта на формите и да се живее в областта на предметите, сред емпиричните обекти на нашето обкръжение. Те изпълняват определена задача при конструираната и организацията на човешкия опит. Да се живее в областта на формите не означава бягство от живота, а по-скоро това е реализация на една от най-висшите енергии на самия живот. Ние не можем да говорим за изкуството като за „нехуманно“ или за „свърххуманно“, без да пропуснем една от неговите най-фундаментални черти, а именно неговата конструктивна сила за окръглянето на нашата човешка вселена.

Всички естетически теории, които се опитват да обяснят изкуството, използвайки аналогии с неорганизирани и дезинтегрирани сфери на човешкия опит — хипнозата, съня, интоксикацията, пропускат да видят основното. Големият лирически поет има силата да придаде форма на нашите най-неясни чувства. Това е възможно единствено поради това, че неговото произведение, въпреки че се отнася към предмет, който изглежда ирационален и неизразим, притежава ясна организация и уцеленост. Дори и в най-екстравагантните творения на изкуството не можем да открием „плештелното безредие на фантазията“ или „първичния хаос на човешката природа“. Това определение на изкуството, давано от романтиците,⁴² съдържа вътрешно противоречие. Всяко произведение на изкуството има нагледна структура и това значи, че то притежава рационален характер. Всеки отделен елемент трябва да бъде схванат като част от едно цяло. Ако в една поема променим една дума, акцент или нейния ритъм, ще унищожим нейния специфичен тон и очарование. Изкуството не е оковано от рационалността на събитията или нещата. То може да наруши вси-

чки закони на възможното, кошто естетиката на класицизма определи като конститутивни. То може да ни представи и най-екцентричната и гротескна визия и да запази своята рационалност – рационалността на формата. По този начин може да се интерпретира изказването на Гьоте, което на пръв поглед изглежда парадоксално:

„Изкуството е втора природа, също тъй тайнствена, само че по-разбираема, защото произхожда от разсъдъка.“⁴³

Науката ни дава порядък на мислите, моралът – порядък на действията, а изкуството – порядък във възприятието на видимите, осезаеми и слухови явления. Естетическата теория твърде бавно достига до тези фундаментални разлики. Но ако вместо да се стремим към метафизическа теория на красотата ние просто анализираме непосредствения опит, който имаме за произведението на изкуството, то едва ли бихме пропуснали тази негова отличителна черта. Изкуството може да бъде определено като символен език. Това ни дава само неговият общ вид, но не и специфичните му черти. В съвременната естетика интересът към общия вид преобладава до такава степен, че почти аннулира специфичната разлика. Кроче твърди, че съществува не само близко отношение, но и пълна идентичност между изкуството и езика. Според този начин на мислене е напълно произволно да се разделят тези две дейности. Който изучава обща лингвистика, според Кроче той изучава естетически проблеми и обратно. Въпреки това съществува категорична разлика между символите на изкуството и лингвистичните термини на обикновената реч или писане. Тези две дейности не се съгласуват нито по своя характер, нито по своята цел. Те не

употребяват същите средства, нито се стремят към същите цели. Нито езикът, нито изкуството представят пред нас единствено имитация на нещата или събитията, и двете форми са репрезентации. Но репрезентацията чрез посредничеството на сетивните форми се различава основно от вербалната или концептуална репрезентация. Описанието на пейзаж от художник или поет и това на един географ или геолог едва ли имат нещо общо помежду си. Както начините на описание, така и мотивите са различни в съчинението на учения и произведението на твореца. Един географ може да представи пейзажа по пластичен начин и дори може да го нарисува с живи и богати цветове. Но това, което той се стреми да улови, е не изгледът на пейзажа, а неговото емпирично понятие. За тази цел той трябва да сравни неговата форма с други форми и да открие чрез наблюдение и индукция неговите характерни черти. Геологът прави още една стъпка в това направление. Той не се задоволява с описание на физическите факти, защото неговата цел е да разкрие тяхната природа. Той разграничава пластове, от които е съставена земята, отбелязва хронологичните разлики и се обръща към общите каузални закони, според които земята приема сегашната си форма. За твореца всички тези емпирически отношения, всички тези сравнения с други факти, цялото изследване на каузалните отношения не присъства. Грубо казано нашите обичайни емпирични понятия могат да се разделят на два класа, в зависимост от това как те се отнасят към нашите практически и теоретични интереси. Единият клас се отнася към употребата на нещата и отговаря на въпроса „За какво служи това?“, а другият клас е свързан с причините на нещата и с въпроса „Как“. Навлизайки обаче в сферата на из-

куството, ние забравяме за тези въпроси. Заг съществването, природата и емпиричните свойства на нещата ние внезапно откриваме техните форми. Тези форми не са статични елементи и това, което показват, е един динамичен порядък, това, което разкриват, е нов хоризонт на природата. Дори и най-големите почитатели на изкуството често говорят за него като за аксесоар, украса или орнамент на живота. Но това означава да се разбира неговото реално значение и неговата реална роля в човешката култура. Простият дуплика на природата винаги би имал твърде съмнителна ценност. Само възприемайки изкуството като специална посока, като нова ориентация на нашите мисли, възбуждане и чувства ние можем да схванем неговото истинно значение и функции. Пластичните изкуства ни дават възможност да видим сетивния свят в цялото негово богатство и многообразие. Какво бихме знаели за безкрайните нюанси на нещата, ако не бяха творбите на великите художници и скулптори? По подобен начин и поезията е разкрила на нашия личен живот. Безкрайните възможности, за които имаме само неясна представа, са изведени най-вече от лирическият поет, от романиста и от драматурга. Такова изкуство в никакъв случай не е просто фалшификат или факсимиле, но е истинска проява на нашия вътрешен живот.

Доколкото пребиваме единствено в света на сетивните впечатления, ние само докосваме повърхността на реалността. Схващането на дълбочината на нещата винаги изисква усилие от страна на нашите дейни и конструктивни енергии. Но след като тези енергии не се движат в една и съща посока и не са насочени към една и съща цел, те не могат да ни представят един и същ аспект на реалността. Съществува концептуална, както и би-

зуална дълбочина. Първата е предмет на науката, а втората се разкрива в изкуството. Първата се стреми да ни даде разбиране на причините на нещата, а втората на техните форми. В науката ние се опитваме да отведем феномена обратно до неговите началa, до общи закони и принципи. В изкуството ние сме погълнати от тяхното непосредствено явление и се наслаждаваме на това явление в неговите пълнота и разнообразие. Тук ние не се отнасяме към еднообразието на законите, но към многообразието на нагледите. Изкуството може да бъде описано като знание, но като знание от определен и специфичен вид. Ние може да приемем максимата на Шепърдсбъри, че „всичко красиво е истинно“. Но истинността на красивото не се състои в теоретично описване на обектите, а по-скоро в „симпатична визия“ върху нещата.⁴ Тези два погледа към истината са противоположни, но не са в конфликт или в противоречие. След като изкуството и науката се движат в съвсем различни планове, те не могат да си противоречат или пречат. Концептуалната интерпретация на науката не изключва нагледната интерпретация на изкуството. Всяка има своята собствена перспектива и, така да се каже, свой възглед на отразяване. Психологията на сетивното възприятие ни учи, че без използване на външните очци, без биноклярно зрение не бихме могли да хванем трето измерение на пространството. Дълбочината на човешкия опит по подобен начин зависи от факта, че ние сме способни да променяме нашият начин на виждане, да изменяме нашия поглед към реалността. Regum videre formas* е не по-малко важна и необходима задача, отколкото regum cognoscere causas**.

* Същността се вижда чрез формата. — Бел. прев.

** Същността се познава чрез причината. — Бел. прев.

В обичайния опит ние свързваме феномените според категорията на каузалността или финалността. Следователно, доколкото се интересуваме от теоретичните причини или от практическите ефекти на обектите, ние мислим за тях като за причини или за средства. Така постепенно губим от очите тяхното непосредствено явяване до момента, в който престанем да стоим лице в лице срещу тях. От друга страна, изкуството ни учи да визуализираме, а не просто да концептуализираме или утилизираме обектите. Изкуството ни дава по-богата, по-жива и разноцветна картина на реалността и по-гълбок поглед върху нейната формална структура. Това е особено при човека: че той не е ограничен до един специфичен и отделен подход към реалността, но може да избира своята гледна точка и да преминава от един към друг неин аспект.

БЕЛЕЖКИ

- ¹ Аристотел. Поетическото изкуство, 4. 1448б, 5-17., преф. Александър Ничев, София, 1975, с. 70.
- ² Аристотел, цит. произв., с. 67.
- ³ Данте. Рай, Песен XIII, стих 76-79, преф. Иван Иванов и Любен Любенов; Данте. Божествена комедия, София, 1975.
- ⁴ Аристотел, цит. произв., с. 101.
- ⁵ Разбира се, гори в XIX век теорията на подражанието все още играе важна роля. Тя се поддържа от Иполит Тен на пример в неговата „Философия на изкуството“.
- ⁶ Гьоте. За немското строително изкуство, 1773; 6ж. Гьоте. За литературата и изкуството в 2 тома, преф. Страхимир Джамджиев, том 2, с. 20.
- ⁷ Каспер цитира по Bernard Bosanquet. Tree Lectures on Aesthetics, London, 1923, pp. 114 ff. – Бел. преф.
- ⁸ R. G. Collingwood. The Principles of Art, Oxford, 1938, pp. 279, 282, 285.
- ⁹ Аристотел, цит. произв., с. 73.
- ¹⁰ Този пример е взет от книгата на Вьолфлин „Принципи на история на изкуството“.

¹⁰ В терминологията на Кант едната се нарича *Gemeingültigkeit*, докато другата е наречена *Allgemeingültigkeit* – едно разграничение, за което е трудно да се намери кореспондиращ израз на английски език. За систематична интерпретация на тези термини 6ж. H. W. Cassirer. A Commentary of Kant's Critique of Judgement, London, 1938, pp. 190 ff.

В превода на проф. Цеко Торбов – тази дистинкция се изразява с термините – „обща издължителност“ и съответно „всеобща издължителност“. Вж. Критика на способността за съждение, ч. I, сек. I, кн. I, пар. 8. – Бел. преф.

¹¹ Гьоте. Опит върху живописата на Дигро в цит. произв., т. 2, с. 162.

¹² Платон. Държавата, 606 d, преф. Александър Милев, София, 1981, с. 411.

¹³ За повече детайли 6ж. Jakob Bernays. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas, Berlin, 1889; *Ingdram* *Wuwater*. Aristotele on the Art of Poetry, Oxford, 1909, pp. 152 ff.

¹⁴ Платон. Пуръм, 223, преф. Г. Михайлов 6 Платон. Диалоги, София 1982, т. 2, с. 486.

¹⁵ Платон. Филеб, 48 и след., преф. Д. Марковска 6 Платон. Диалоги, т. 4, София, 1990.

¹⁶ Вж. William M. Conway. Literary Remains of Albrecht Durer, 1889, p. 182.

¹⁷ Bodmer und Breitinger. Discourse der Maler, 1712-23.

¹⁸ Шекспир. Сън в лятна нощ, преф. Валери Петров, действо V, сцена 1; 6ж. Шекспир. Комедии, т. 1, с. 516, София, 1970.

¹⁹ Prelude III, 127-132.

Префог Стефан Понски – Бел. преф.
²⁰ Adolf Hinderbrand. Das Problem der Form in der bildenden Kunst, префог на английски – The Problem of Form in Painting and Sculpture, New York, 1905, p. 12.

²¹ Аристотел, цит. произв., с. 74.

²² Шлегел. Фрагменти, 238, преф. Христина Костова-Добрева 6 Естетика на немския романтизъм, София, 1984, с. 185.

²³ Шлегел. Разговор за поезията в „Естетика на немския романтизъм“, с. 240.

²⁴ Новалис. Фрагменти 6ж. Естетика на немския романтизъм, с. 186, 319.

²⁵ Schlegel. Ideen, 13 in Prosaische Jugenschriften II, 364.

²⁶ Vasop. Novum Organum, Liber I, Argor. CXX.

²⁷ Имануел Кант. Критика на практическия разум, преф. Цеко Торбов, София, 1974, с. 55.

²⁸ The Sense of Beauty, New York, 1896, p. 22.

²⁹ Аристотел. Никомахова етика, 1776 b, 33.

Тук цитатът е пребеген от английски. – Бел. преф.

След толкова много определения на природата на човешкото същество, дабани в хода на история на философията, съвременните философи са склонни да приемат, че самата формулировка на този въпрос е подвеждаща и противоречива. Ортега-и-Гасет казва, че в нашия съвременен свят е налице деструкция на класическата, гръцка теория на битието, а отпък и на класическото разбиране на човешката същност.

„Природата е обект, огромен обект, който е съставен от множество по-малки. Каквито и да са разликите между обектите, всички те имат една основна обща характеристика, която се съдържа просто във факта, че нещата са, че те имат битие. И това означава не само, че те съществуват, че те са пред нас, но също така и че те имат дадена и определена структура или констативност. Един алтернативен израз за това е думата „природа“. И задачата на естествена наука е да проникне зад изменчивите явления към тяхната постоянна природна или текстура... Ние знаем, че всички чудеса на естествена наука, колкото и неизчерпаеми да са те по принцип, трябва винаги да спрат пред странната реалност на човешкия живот. Защо? Ако всички неща разкриват своите тайни пред физическата наука, защо само тук се среща такава съпротива? Обяснението на това положение трябва да проникне дълбоко, до самите корени на проблема. Може би това обяснение не е нищо по-малко от това – човекът не е предмет, погрешно е да се говори за човешка същност, той няма същност.. Човешкият живот... не е нещо, той не е природа и следователно ние трябва да настроим съзнанието си така, че да мислим за него в термини, категории и понятия, които са р а д и к а л н о различни от тези, които се отнасят към феномените на материята ...“

³⁰ За повече сведения и коментари върху теория на изкуството на ранната романтика виж – *Irving Babbitt*. The New Laocoon, chap. IV.

³¹ *Bergson*. Essai sur les données immédiates de la conscience, preface на английски – Time and Free Will, London, 1912, pp. 14 ff. Тук цитатът е преведен от английски. – *Бел. прев.*

³² *Schaffesbury*. The Moralists, sec. 2, Pt. III. Виж също така Characteristics, 1714, II, 424 f.

³³ За гемайна преценка на мястото на Шефтсбъри във философията на XVIII, вж. *Cassirer*. Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge, Leipzig, 1932, chap. 6.

³⁴ *Nietzsche*. The Will to Power, London, 1910, p. 240.

³⁵ *Konrad Lange*. Das Wesen der Kunst, Berlin, 1901, 2 vols.

³⁶ *Bernard Bosanquet*. Three Lectures on Aesthetics and S. Alexander. Beauty and Other Forms of Value.

³⁷ *Шилер*. Върху естетическото възприятие в поредица писма, прев. Валентина Топузова; вж. *Шилер*. Естетика, София, 1981, с. 498.

³⁸ *Шилер*, цит. произв., с. 532.

³⁹ Цитирано по *Katherine Gilbert*. Studies in Recent Aesthetic, Chapel Hill, 1927, p. 18.

⁴⁰ *Ортега-и-Гасет*. Дехуманизацията на изкуството, прев. Ана Златкова; вж. *Ортега-и-Гасет*. Естетически есеа, София, 1984.

⁴¹ *I. A. Richards*. Principles of Literary Criticism, New York, 1926, pp. 16-17.

⁴² Виж по-горе.

⁴³ „Kunst: eine andere Natur auch geheimnisvoll, aber verständlicher, denn sie entspringt aus dem Verstande“ – „Maximen und Reflexionen“, ed. Max Hecker in „Schriften der Goethe Gesellschaft“, XXI, 1907, 229.

Цитатът се дава по Гьоте, цит. произв., т. 2, с. 644. – *Бел. прев.*

⁴⁴ *De Witt H. Parker*. The Principles of Aesthetics, p. 39. „Научната истина е прецизността при описанието на външните обекти, артистичната истина е симпатически поглед – ясна организация на самия опит.“ Разликата между научния и естетическият опит е представен в една наскоро публикувана статия на проф. Норстрон в списание „Fugioso“, I, 1, 71 ff.