

ОБЩО ПОНЯТИЕ ЗА ИЗКУСТВОТО¹⁵

I. Думата ИЗКУСТВО означава е означаваща начин на правене и нищо друго. Този неограничен смисъл на думата е изчезнал от употреба.

II. Впоследствие, терминът мако по мако се е свил и е започнал да означава начин, способ на правене (matière de faire) във всички рогове на воевата гейност, или гейността, установена от воята, когато този начин предполага, че извършващият има подготовка или образование, или най-макото специално внимание и че търсеният резултат може да бъде постигнат по повече от един начин на гействие (plus d'un mode d'opération). За Мецуцната се казва, че е Изкуство; същото се казва за лова с кучета, за езгата, за житейското поведение или за някое разсъждение. Има изкуство на хоженето, изкуство на гушането; има дори изкуство да се мъчи.

Тъй като различните начини на гействие, които са насочени към една и съща цел, като цяло, не предизвикват една и съща ефикасност или икономия, и, от друга страна, не са еднакво гостини за гаден извършител, понятието за качеството или ценността на способ на правене се въвежда естествено в смисъла на нашата дума. Казваме: Изкуството на Туцан.

Този език обаче смесва две характеристики, които се приписват на автора на гействието: егната е неговата особена и вродена способност, неговото лично и непредаваемо качество; другата се състои

¹⁵ "Notion générale de l'art", текстът в превод на Аугия Денкова, е публикуван за пръв път в списанието La Nouvelle Revue française от 1 ноември 1935, брой 266, p. 683-693.

В неговото "знание", в придобития опит, можещ да бъде изразен и предаван. В степенята, в които това различаване е придобито, се заключава, че всяко изкуство може да се научи, но не и цялото изкуство. Все пак обръкването на гвемте характеристики е почти неизбежно, защото различаването е по-лесно да се изкаже, отколкото да се отсее във всеки отгледен случай. Всяко придобиване изисква поне гарба за придобиване, когато най-изявената, най-добрата заложена в една личност може да остане без резултати или без ценност в очите на трета страна – и дори да остане пренебрегната от онзи, който я припознава – освен ако някои външни обстоятелства или гадена благоприятна среда не я събуждат, или ако със своите ресурси културата не я подхранва.

Обобщено, ИЗКУСТВОТО в този смисъл е качеството на начина на правене (каквото и да е обектът), който предпоставя неравенството на начините на гействие и следователно неравенството на резултатите – следствия на неравенството на гействащите личности.

III. Опитук насетне към това понятие за ИЗКУСТВО трябва да се гобавят нови съображения, които ще обяснят как то е започнало да означава произвеждането на гаген рог творения и насагата от тях. Днес различаваме гелото на изкуството, което може да бъде някаква изработка или гействие от определен вид и с определена цел, от произвеждането на изкуството, чийто същностни характеристики ще се опитаме да потърсим. Необходимо е да си отговорим на въпроса: "Във основа на какво ние познаваме, че еден обект е произвеждане на изкуството или че системата от гействия е извършена с оглед на изкуството?"

IV. Най-явната характеристика на едно произвеждане на изкуството може да се нарече непотребност (*inutilité*), при условия, че се гържи сметка за следните уточнения:

Повечето от впечатленията и възприятията, които получаваме от нашите сетива, не изграят никаква роля във функционирането на основните системи за запазването на живота. Понякога внасят в тях известни смущения или променят режима им било заради интензивността си, било за да ги забвизват или разврънват в качеството си на знаци; лесно обаче заключаваме, че от безбройните сетивни възбуди, които ни обсаждат във всеки еден миг, само една изключително слаба и сякаш безкрайно малка част е необходима или използвана за нашето чисто физиологично съществуване. Около на едно куче вика звезда; но съществото на това живоотно не гава никакво следствие на викането, като веднага го анулира. Ухото на кучето говави шум, който го безпокои и кара да се изправи; но съществото му говаща от шума едновременно това, което трябва, за да се приведе едно незабавно и напълно определено гействие. Кучето не се баби във възприятието.

Така повечето от нашите усещания се оказват безполезни и не служат на същностните функции, а тези, които ни служат за нещо, са често и просто преходни и биват възможно най-бързо заменени от преставащи, решения или гействия.

V. От груга страна, разглеждайки нашите възможни гействия, стигама готам, че поставяме една го груга (и дори свързваме) целта за непотребността, уточнена по-горе, и целта за произволното. Ние получаваме повече усещания, отколкото е необходимо и затова разполагаме също с повече комбинации на на-

ишме глумещи органи и техните гействи, откоко-то, строго казано, ни е нужно. Можем да начертаем кръг, да накараме мускулите на лицето ни да изграт, да вървим ритмично и т.н. Можем, в частност, да разполагаме със силите си, за да придадем биг на някаква материя независимо от всякаво практическо намерение, и после да отхвърлим или цесоставим предмета, който сме направили; от гледна точка на нашите жизнени потребности направата и отхвърлянето са едновременно незначителни.

VI. Въз основа на това може да се каже, че на всеки индивид отговаря една забележителна област от собственото му съществуване, изградена от целостта на "безпозволените усещания" и "произволните гействи". Изобретяването на Изкуството се е състояло в опита да се придаде на първите известна поза; на вторите – известна необходимост.

Но тази необходимост и тази необходимост не притежават нито очевидността, нито универсалността на жизнената поза и необходимост, както по-горе бе казано. Всяка личност ги усеща съобразно прирогата си и съвкупно за тях или разполага с тях самостоятелно.

VII. Случа се все пак някои от нашите безпозволените впечатления да ни заблагат и да поттикнат желанието ни да прогряжат или да бъдат погребени. Понякога същият ни карат да очакваме други усещания от същия поразък, който да загубимт свособразната необходимост, която са свързали.

Следователно зрението, усещането, обонянето, слухът, глумещето ни поттикват от време на време да се загряжаме в усещането, да гействаме, за да убедим техните впечатления по интензивност или траене. Източник и цел на това гействане е чувств-

Вителността (la sensibilité), като чувствителността го ръководи също в избора на средствата. То обаче се различава ясно от гействитата от практически поразък. В гействителност, практическите гействи отговарят на нужди или поттици, които стихват чрез загубяването, което получава. Усещането за глум преставя у заспеления човек и образите, които са онагледявали тази нужда, се изпирят. Съвсем различно е в областта на изключителната чувствителност, за която говорим: употребяването наново ражда желанието; отговорът възпроизвежда питането; притежанието поражда нарастващ стремеж към притежанието нещо; с една дума, усещането изгубва своето очакване и го възпроизвежда, без никакъв преглед, никаква сигурна граница, никаква разрешаваща гействане да могат глумещите да премахнат ефекта на взаимната възбужданост.

Да се организира система на сетивните неща, която притежава това свойство – ето в това е същността на проблема за Изкуството; необходимо условие, което глумещ не е достатъчно.

VIII. Тук е погрешно да забележим мако върху предходното положение и за да стане по-ясна неговата важност, ще се опрема на специфичното явление, което се глуми на чувствителността на ретината. Вселуствие на силното възбуждане ретината отговаря на цвета, който е възбуждава върху нея като орган, чрез "субективното" излъчване на друг цвят, глумителен спрямо първия и изцяло определен от него, който на свой ред отстъпва на ново възбуждане на предущия и така нататък като последователност. Този биг трептене (осцилация) би прогряждава неопределено глум, ако изчерпването на органа не му слагаше край. Явлението показва, че локаната

чувствителност може да се гържи като обособима производствена на посоедователни и съкати симетрични впечатления, като всяко впечатление, изглежда, поражда необходимостта своя "антипод". От една страна, това локално свойство не играе никаква роля в "познатото виждане" и, тъй като напротив, може само да го смути. "Познатото виждане" запазва от впечатленията само каквото трябва, за да се мине към мислене за друго нещо, да се събуди една цел или да се провокира дадено действие. От друга страна, едновременно съществуват на действията по глумещи се дейци определена система от отношения, понеже на всеки действителен цвят отговаря виртуален цвят, на всяко действие съществено – един определен замесител. Но тези отношения и групи подобни на тях, които не играят никаква роля в "познатото виждане", играят първо важна роля в организирането на усещанията неща и в опита да се придаде известна външна необходимост или познание на впечатленията, някои жизненоважна ценност. Точно такъв току-що разгледахме като фундаментални за понятието за ИЗКУСТВО.

IX. Ако от това елементарно свойство на разтресаната ретина минем към свойствата на телесните органи и по-специално към най-повижените; ако наблюдаваме възможностите за движение и усилие, които са независими от всяка познание, ще открием, че в групата на тези възможности съществуват безброй асоциации между тактичните и мускулните усещания, чрез които се реализира усещането за взаимно съответствие, за повтаряне или неопределено дълго продължаване – за което стана дума. Понятието на един предмет е само тресене с ръка на извесен ред от съприкосновения; ако разпознавайки или нераз-

познавайки този предмет (и, впрочем, пренебрегвайки онова, което знаем за него с ума), бъдем ангажирани или възбуждени да похваляваме все ново движение опитом, то малко по малко започваме да губим усещането за случайността на нашето действие и се поражда усещане за необходимостта да го повторим. Необходимостта да започнем отново движението и да забършим локалното познание на обекта сигнализира, че неговата форма има свойството да поддържа нашето действие повече от друга форма. Тази благоприятна форма се противопоставя на всички възможни форми, защото ни тегли по особен начин да проявим по нея обмена на движещите усещания и на усещанията за контакт и сили, които благодарение на нея стават съкати взаимноопределящи се, като глумите на ръката извикват разместванията и обрътено. Ако после поискаме в подхождащата материя да придадем вид на формата, която удобствотворява същото усещание, то ние вършим дело на изкуството. Първо, всяко това може да се изрази, като се говори за "творческа чувствителност"; но "творческата чувствителност" е само амбициозен израз, който обещава повече, отколкото може да даде.

X. Ако обобщим, за индивиди съществуват една напълно пренебрежима активност, когато той се свежда единствено до онова, което засяга непосредствено то му съхранение. Тя освен това се противопоставя на собствено интелектуалната активност, защото представява развитие на усещания, което се стреми да повторят или удължи онова, което интелектуално то се стреми да елиминира или надхвърли – както се стреми да премахне субстанцията на слушането и структурата на един курс, за да спазне до неговия смисъл.

XI. От друга страна обаче, самата тази активност се пропихва на празненето от заетост време (на без-гелето). Чувствителността, която е неин принцип и нейна цел, изпитва ужас от празнотата. Тя реагира спонтанно срещу разреждането на възбудите. Всеки път, когато някакво траене без занимание или заетост върхата човека, у него се извършва смяна на състоянието, безвременно от извечно излъчване, което се стреми да възстанови равновесие на обмените между мощта и гейтвие на чувствителността. Начертаването на някаква украса върху прекалено голямо пространство, раждането на песен в твърде силно усещане тишина са само отговори, гонящи, които компенсират неприсъствието на възбуда – сякаш неприсъствието, което изразяваме с просто отрицание, гейтвие позитивно върху нас.

Тук можем да се натъкнем на самия кън в съзидането на произведението на изкуството. Ние го познаваме по тази черта, че никаква "цел", каквато може да събуди в нас, никаква гейтвие, каквото ни показва, не го забършват или изчерпват: напразно мършеш цете, което отговаря на обонянието, не можем да приключим с мършеш: насладата от ухапването съживява необходимостта да гоняме този мършеш; и няма спомен, мършеш или гейтвие, които да премахнат неговия ефект и да ни освободят точно от неговата сила. Ето това преследва всеки, който иска да прави изкуство.

XII. Този анализ на елементарни и същностни факти от областта на изкуството води до гълбоки промени в обичайното понятие за чувствителност. Под името "чувствителност", сетивно възприемане (sensibility) се групират чисто рецептивни или транзитивни свойства, но ние признаваме, че трябва да й се

придават също продуктивни възможности. Ето защо настояхме върху гонящите качества. Ако някой е изнорвал зеленция цвят, защото никога не го е видял, би било гостатъчно да се фиксира извечно време върху червен обект, за да получи от само себе си едно още непознато усещане.

Видяхме още, че чувствителността не се ограничава с отговаряне, случва се да пита и сама да отговаря.

Всеичко това не се ограничава с усещанията. Ако внимателно наблюдаваме създаването, ефектите, мобилизиращите циклични замени на менталните образи, откриваме същите отношения на контраст, симетрия и предвидимост на всяко време на безкрайно гоняване, които установихме в областите на специализираната сетивност. Тези образувания могат да бъдат сложни, да се развиват гълбоко, да възпроизведат привидностите на случващото се във външния живот, да се съчетават понякога с изискванията от практичен порякък – и не по-малко участват в мършешите, които описахме, засягайки чистото усещане. В частност нуждата да се види отново, да се чуе отново, да се изпитва безкрайно е характерна. Любителът на формата гали без умора бронза или камъка, който очарова неговото чувство за гоня. Любителът на музика извиква на бис или си тананика арията, която го привлича. Детето иска пак да му разкажат приказката и вика: Още!...

XIII. Човешката изобретателност е извълкава вшителни придвижения от тези елементарни свойства на нашата чувствителност. Камо помислим, колкоство произведени на изкуството, създадени през вековете, различните средства, разнообразието на типовете инструментни на сетивния и афективния

живот са все улюбивателни неща. Но това грандиозно разбитие е било възможно единствено благодарение на онези наши способности, в което гействие чувствителността играе вторична роля. Човекът е кумпир, направил е по-мощни и по-определени възможности, които не са безполезни, а са или необходими, или полезни за нашето съществуване. Човекът все по-точно и силно внагее материята. Изкуството е съумяло да се възползва от тези предимства и различните техники, създадени за нуждите на практически живот, са гали на артиста своите средства и похвати. От друга страна, интелектът и неговите абстрактни похвати (логика, методи, класификации, аналогии на факти и критика, които понякога се противопоставят на чувствеността, понеже, обротно на нея, непревзвемат винаги към някаква граница, преследват определена цел – формула, геофизика, закон – и се стремят да изчерпят или да заместят с договорени знаци всеки чувствен опит) са гали на Изкуството помощта (повече или по-малко сполучава) на поновяването и възпроизводима мисъл, съставена от отчетливи и свързателни операции, богата на общи значения и възхитително мощни форми. Тази намеса, наред с другите съществия, ознаменува раждането на Естетиката – или по-скоро на различните Естетики – които, разглеждайки Изкуството като проблем на познанието, са се опитали да го свежат до цел. Ако оставим настрана Естетиката в собствен смисъл, която принадлежи на философията и на учените, ролята на интелекта в Изкуството би заслужавала забърбочено изследване, което тук можем само да отбележим. Достаатъчно е да споменем за многобройните „теории“, школи, доктрини, порождени или съществени от модкова модерни артисти, и за безкрайните спорове, където играят все същите вечни персонажи на Комен-

тия гел Арте, Комедията на Изкуството: Пирогата, Трагичията, Новото, Стихът, Истината, Красивото и т.н.

XIV. Разглеждано като активност в гнешно време, Изкуството е трябвало да се получи на условията на генерализирания социален живот на епохата. Изкуството е получило свой ранг в усвояването на света. Създаването и потреблението на произведението на изкуството вече не са напълно независими едно от друго. Те се стремят да се организират. Карьерата на артиста става отново това, което е била във времето, когато на него се е гледало като на практикуващ, тоест една призната професия. Държавата в много страни се опитва да акмизистрира изкуствата; нагърбва се със запазването на произведението, „окуражава“ изкуствата, както може. При някои поштителски режими се опитва да ги прибавя към гейността си по убеждаване и така погражда на това, което през всички времена е било практикувано от всички режими. Изкуството е получило от законодателски статут, който определя собствеността стойност на произведението и условията за упражняване и който освеща парадокса на ограниченото траене, приписано на едно много по-обосновано право, отколкото повечето от правата, които законите увековечават. Изкуството има своя преса, своя вътрешна и външна политика, училци, пазари и борси на ценност; има дори големи генерални банки, където прогресивно се натрупват огромните капиталови, създавани през вековете от усилията на „творческата чувствителност“, музеите, библиотеките и др.

Така Изкуството застава откъм страната на утилитарната Индустрия. От друга страна, много-

бройните и удивителни усъвършенствания на общата техника, които правят невъзможно превиждаването в каквото и да е отношение, трябва необходимо да засегнат все повече съзбиците на самото Изкуство, създавайки непознати досега средства за упражняване на чувствителността. Изобретяването на Фотографията и Киното вече промениха нашето понятие за пластични изкуства. Съвсем не е невъзможно тънкият анализ на усещанията, какъвто превиждаат някои методи на наблюдение или запис (като камерния осцилограф) да говее го измисляне на процедури за въздействие върху сетивата, редом с които самата музика, гори музиката на "Външните" ще изглежда сложна в своя механизъм и остарява в целите си. Между "фотона" и "нервната клетка" могат да се установят съвсем изненадващи отношения.

Въпреки всичко, различни показателни могат да ни накарат да се съмняваме, че нарастването по интензивност и точност заедно с постоянното състояние на безресце във възприятията и умовете, породено от мощните новости, които са променили живота, няма все повече да притъпяват чувствителността на човека и да отслабват пронизателността на неговия ум.

РЕЧ ЗА ЕСТЕТИКАТА ¹⁶

Критика на групите

Реч, произнесена на Втория международен конгрес по Естетика и Изкуствознание

ПАРИЖ, 1937

ГОСПОДА,

Вашият Комитет реши да покани да говори тук един прост любител – също както в началото на голяма опера би била поставена увертюра от по-леката музика. Явно не се спрахувате от този парадокс, но аз съм твърде притеснен пред най-изтъкнатите представители на Естетиката, изпратени от всички нации.

Вероятно това опначадо госта учудващо, но правдоно грействие на Вашите организатори се обяснява със съображението, което привеждам, за да може, в тържественния момент по откриването на гебатите на Конгреса, парадоксът на моето присъствие и говорене тук да се превърне в мярка с по-гъвкаво значение и смисъл.

Често съм мислел, че в развитието на всяка установена наука, която вече госта се е отдалечила от изворите си, може понякога да бъде полезно и почти винаги интересно да се отпавят питання към някой обикновен смъртен, да се прибавече човек, гостатъчно чужд на тази наука, и да бъде запитан галу има някаква цеза за обекта, средствата, резултатите и възможните приложения на дисциплина, на която, гопускам, той знае името. Това, което той би отго-

¹⁶ Текстът е в превог на Англия Денкова.