

познаваме вече божествените сили. Ние сме могъщи в подлостта и безсилието си. Ние нямаме вяра във вожда и боговете на земята, нямаме и чувство за песента; нашият героизъм е брутален. И ако можеше да ни види сега Пенчо Славейков, би ни прогонил с камшика на своята злоба. Едва сега стана ясно, че след Славейков ние тръгнахме по нанадолен път и че процесът на културната ни история е прекъснат; прекъснат е процесът на културното ни възраждане въобще.

АТАНАС ИЛИЕВ* ХУДОЖЕСТВЕНО И НАУЧНО ТВОРЧЕСТВО³

Една от характерните черти на новата естетика е стремежът ѝ да отдели изкуството от живота. Досегашната естетика приемаше, че изкуството отразява живота. Спореше се само по въпроса дали то отразява предимно обществения живот, или предимно личния живот на художника-творец. Ако изучим расата, към която принадлежи даден творец, средата, в която той живее, и историческия момент на неговото творчество, бихме могли да предвидим отличителните белези на неговите творби. С други думи казано, въз основа на обективни данни бихме могли да характеризираме една художествена творба, преди да я познаваме от непосредно възприемане. Това бе гледището на Иполит Тен и неговата школа. Срещу това гледище въстанаха защитниците на личното творческо начало, които изтъкваха, че изкуството носи отпечатъка на една творческа индивидуалност, която определя естетическата стойност на художествените творби. Индивидуалността на автора, изразена в неговия личен живот, сега се приемаше за меродавна при характеристиката на художественото творчество. Така възникна т. нар. *биографичен метод* на естетическите изследвания, който почиваше на убеждението, че изкуството е винаги в хармония с личния живот на художника.

Новата насока на естетическите изследвания възникна от недостатъците на досегашните методи. Още Конрад Ланге изтъкваше, че някои от произведенията на изкуството отразяват тъкмо онова, което липсва в живота на техния автор. Изкуството според този естет дава израз не само на преживяното, но и на онова, което е било почувствано като „мъчителна празнота“ в живота на автора. Задачата на изкуството е не само „да отрази“, но и „да попълни“ живота. Същото се отнася и до отношението на изкуството към обществената психика. Има епохи, в които изкуството би могло да бъде разбрано само ако приеме, че то е било не „отражение“, а по-скоро „негатив“ на обществения живот. Тази идея бе развита в най-крайната си форма от психоаналитичната естетика, според която изкуството е едно средство за освобождаване на личната и обществената психика от всички чувства и влечения, за които няма място в живота на съвременния културен човек, едно средство за лекуване на душевни разстройства и за предпазване от възможни душевни заболявания, които се дължат на изтласкани в подсъзнанието наклонности, наследени от примитивния човек. Това лечебно въздействие на изкуството според психоаналитиците се постига чрез изразяване на тия преодолени вече форми на примитивния живот по силата на т. нар. „закон за отреагирането“, който бе изведен от практиката на лекарите-психиатри.

* Атанас Илиев (1893–1985).

³ Първа публикация в сп. „Просвета“, 1936, № 2, с. 155–162.

Но дори и естети, които въстават срещу подобни биологични или психиатрични обяснения на изкуството, са наклонни да приемат, че изкуството не би могло да се обясни чрез особеностите на обществената или личната психика. Творчеството на един художник според Бенедето Кроче би могло да характеризира неговата „естетическа“ личност, която пък съвсем не е меродавна за неговия личен живот, нито пък за живота на обществото, в което той живее. Естетическата личност не се покрива с биографичната. Естетическата стойност на една художествена творба, от своя страна, е напълно независима от материала, който е използван от автора в процеса на художественото творчество. Този материал може да е зает от личния живот на автора, от живота на обществото, дори и от чужди произведения на изкуството; това е без значение за самата творба, защото нейното съдържание не съвпада с реалните факти, които са послужили като повод за самото ѝ зараждане. Сюжет и художествено съдържание – това са два различни момента на художественото творчество: сюжетът е само изходната точка, за да се постигне от художественото съдържание. Съдържанието се обогатява от самия начин, по който е разработен сюжетът, от самата художествена форма на творбата. Тук Кроче се приближава до новоформалната естетика, но докато новоформалистите (Вьолфлин, Валцел) приемат, че същественото за художественото произведение е тъкмо неговата форма, обогатяваща художественото му съдържание, Кроче изтъква, че между форма и съдържание тук не може да се постави граница, защото те са дадени в живо и неделимо единство.

При тази постановка на въпроса не е трудно да се обясни фактът, че гениалните художници обикновено заемат сюжетите на своите творби от други, често посредствени произведения на изкуството. Завладени от новото художествено съдържание, те не държат на новостта на сюжета; вместо да измислят нови и разнообразни подробности в разработването на сюжета, те предпочитат да съсредоточат вниманието си изцяло върху новия начин на виждане, върху новото вътрешно съдържание, което са успели да съзрат в разработените от други автори сюжети. Разграничаването на сюжета и художественото съдържание поставя на нови основи и проблема за народностното изкуство. Народностно изкуство не е това, което взема сюжетите си от народния бит, а което успява да изрази народностния дух чрез самото художествено съдържание на своите творби. Така се обяснява фактът, че големи художници успяват да дадат тласък на художествения развой на своя народ и да изразят неговите народностни творчески заложи, като разработват сюжети, заети от бита на чужди народи. Творчеството на Расин, Шекспир и Шилер ни дава множество примери в това отношение.

Разграничаването на естетическата от биографическата личност на художника, както и разграничаването на сюжета от художественото съдържание представят важна придобивка на новата естетика; те отбиват склонността на естетите от миналото да изместват естетическата преценка на художествените творби върху чужди на изкуството основи. Тия разграничения обаче отнеха и възможността за едно чисто психологическо изследване на връзката между изкуството и живота. Защото тази връзка все пак съществува, макар и да не лежи върху плоскостта на традиционното схващане, че изкуството е „отражение“, „копие“ или „огледало“ на живота. Изкуството, наистина, не се покрива с личния живот на художника: разграничаването на естетическата и биографическата личност тук е напълно уместно. Но нима изкуството все пак не съставя една „част“ от живота на худож-

ника, нима то не е свързано с една област от неговата психика, която може да представя интерес за психолога? Животът на художника, от своя страна, не е даден изцяло в художественото му творчество. Но нима той не обуславя поне отчасти художественото съдържание на създадените творби? Между субективното творчество на художника и обектите, които са предмет на художествено разработване, очевидно има една обща област. Още Гьоте бе казал, че субектът съдържа обекта и нещо повече. Според Кроче елементите от обекта, които минават в художествената творба, нямат естетическо значение, защото те са използвани само като „материал“ за художествено творчество. Те се отнасят само до сюжета, не и до художественото съдържание. Пренесени в областта на изкуството, те добиват нов смисъл, защото са дадени в ново единство, в нова жизнена цялост. Но нима самият замисъл да се обединят в тая цялост не е навейна от живота, нима тя не съставя един момент от самия живот на художника? Нима за биографичната личност на художника е без значение, че тия или ония нейни елементи са използвани за създаване на една или друга художествена творба?

Но нима и сюжетът е тъй безразличен за художественото съдържание, както е наклонен да допусне Бенедето Кроче? Художникът, наистина, понякога се колебае за сюжета, чрез който би изразил известно художествено съдържание; понякога той изменя първоначалния си сюжет, без да е изменил художествения си замисъл. Но нима този подбор за сюжет за дадено съдържание е съвсем произволен? Нима *всеки* сюжет би могъл да се използва *еднакво* успешно за обработване на първоначалния замисъл? Между сюжет и съдържание очевидно има някаква вътрешна връзка, въпреки установеното от Кроче различие помежду им. Разгледаният по-горе проблем за народностното изкуство би могъл да се използва като нагледен пример в това отношение. Ако един художник би могъл да представи изкуството на своя народ, дори и когато заема сюжетите си от живота на чуждите народи, това той би могъл да постигне благодарение на обстоятелството, че познава твърде добре битата на собствения си народ и възникналото в недрата на този бит своеобразно художествено виждане. Ако същият художник би бил роден и ако би отрасъл в чужда на своя народ страна, напразно бихме очаквали от неговото изкуство откровение на същото народностно творческо начало при художественото обработване на дадените сюжети.

Във връзка с въпроса за отношението между сюжет и съдържание стои и въпросът за естетическия синтез при обработването на художествената творба. Според Кроче тук и дума не може да става за какъвто и да било „синтез“, защото художникът в процеса на своето творчество подбира ония моменти от преживяното, които отговарят на *първоначалния* му замисъл. Тия моменти сега са поставени в друг ред и са организирани по силата на едно ново начало, което променя вътрешния им смисъл. Самият им подбор тук става с оглед на една *предварително* дадена цялост. Целостта на творбата следователно не възниква като резултат от самото синтезиране. При това художникът използва тия моменти не точно в онзи вид, който те са имали в реалния му живот. Те са му нужни само дотолкова, доколкото са близки на художествената интуиция, която е преживяна преди тях и независимо от тях. Синтезът следователно тук характеризира само техниката на доставяне материал за творчество, не и самото творчество.

Това поставяне на въпроса обаче, колкото и да е ценно за отбиване на разгледаното вече смесване на сюжета и художественото съдържание, представя една

преграда за изследване на връзката между живот и изкуство. Защото художествената интуиция, която предхожда синтетичния процес, е в тясна връзка със синтезираните елементи. Самият факт, че в тия елементи се разкрива някаква вътрешна страна, която ги прави достъпни за художествената цялост, показва, че те не са ù били напълно чужди още при самото им изживяване. Не напразно поетите разказват, че живеят в някакъв невидим свят, който е неделим от света на реалната действителност. Разделяйки личността на художника на биографична и естетична, ние сме склонни да допуснем, че вдъхновението, което ражда художествения замисъл, иде от някакъв друг свят. Всъщност то е рожба на живота и понякога дори може да се яви, без да предизвика съответното художествено творчество. Известно е, че някои натури са способни да преживяват художествени настроения по повод на едни или други реални събития от живота, без да са художници. Това са т. нар. „неми поети“, които преживяват художествени интуиции, но са безсилни да ги изразят. Пък не са редки и случаите, когато дори и поети-творци изпадат в същото състояние и едва по-късно успяват да намерят израз на преживяното като „неизразима интуиция“. Навярно поетът пристъпя към записване на преживяното, но е принуден да се откаже от тази цел след първите си опити, понеже намира, че художественият му замисъл още не е достатъчно назрял. По-късно той може да привлече около себе си нови елементи и едва тогава е готов за израз. Изглежда, че в несъзнателната област от личността на твореца се произвежда някакъв синтетичен процес, от който се ражда самото продуктивно настроение. Но дори и първият момент от художествения замисъл не е чужд на личния живот на твореца. „Аз исках да задържа в себе си и за себе си онова, което се раждаше в светлите моменти на моя живот, и пристъпах към художествено творчество“, казва Ибсен.

Синтетичният процес, за който става дума тук, разбира се, не трябва да се схваща като механистичен. Защото привлечените от художествения замисъл нови елементи от живота на художника, както вече се изтъкна, претърпяват промяна, за да влязат в новата организирана цялост на творбата. Но все пак те имат някакво вътрешно родство с нея по силата на обстоятелството, че и те, и тя са възникнали в недрата на един и същ творчески дух и носят печата на неговата индивидуалност. За да стигне до известна художествена интуиция, художникът е трябвало да има съответните лични преживявания, които биха могли да я зародят, а по-късно и да я подхранят с материали, каквито са ù нужни за окончателното ù назряване. Тъкмо затова и художникът не може да излезе вън от себе си в процеса на художественото си творчество. Той може само да мобилизира всичките си душевни сили и да използва непроявените се предразположения. Отразеното в творбите му художествено съдържание следователно дава израз на това, което той *би могъл* да прояви в живота си, ако да би попаднал при едни или други условия. Художественото творчество, както сполучливо забелязва Бергсон, изразява личността на художника, но в по-разнообразен и по-пълнен вид, отколкото тя се е проявила в живота, защото то доразвива онова, което тя е преживяла само като известно тежнение. Оттук би трябвало да заключим, че материалът за художественото творчество и художественото съдържание на творбата не са тъй чужди един на друг, както се струва на Бенедето Кроче.

Същото отношение между материал и творчество бихме могли да установим и в областта на научната работа. Обикновено ни се струва, че ученият е поставен

пред известни обективни и безразлични към неговите теории факти, които направляват мисълта му. Всъщност обаче между теории и факти има едно непрекъснато взаимодействие. Вярно е, че теориите и фактите невинаги се взаимно покриват. Във фактите има винаги „нещо повече“ от теориите и благодарение на това „нещо повече“ те могат да ръководят търсещата теоретична мисъл. Но за да се стигне до отбелязването на едни или други факти, необходимо е да сме минали през теориите, които ги предхождат. Фактите, които срещаме в нашия опит, винаги съдържат известна утайка от минали теории и известно зърно за нови такива. Всяко ново научно откритие би могло да се постигне само в известен момент от разволя на науката: то предполага, резюмира, а заедно с това и надхвърля всичко онова, което е било създадено от предидещите усилия на учените.

Обстоятелството, че във фактите винаги има „нещо повече“ от теоретичните ни познания за тях, дава основание на някои философи да ги разграничат и противопоставят на теориите. Факти и теории, опит и теоретизираща мисъл, обект и субект на познанието са дадени в традиционната философия като два полюса, като два члена от едно логическо противоположение. Така възникнаха емпиризмът и рационализмът като две взаимоизключващи се философски гледища. Новата философия обаче изтъква, че между факти и теория има някаква скрита връзка, въпреки установеното различие помежду им. Изтъкна се, че не съществува „чист опит“, сиреч опит, който би бил чужд на каквато и да било теоретична ориентировка. Установи се, че този „чист опит“, който би ни извел към „света сам по себе си“, всъщност е една логическа фикция. Материалът на познанието следователно, подобно на материала за художественото творчество, крие в себе си „латентни теории“, които се раждат в самите му недра и поддържат някакво скрито родство с него. За да се натъкне на известни факти, които биха подсказали откриването на нови теории, откривателят се ръководи от целия свой духовен запас от познания. Във фактите той намира отговор на един предварително поставен въпрос; ако липсва такъв въпрос, те не биха могли да му открият своите тайни. Тъкмо затова и Анри Бергсон сравнява изследването на фактите със своеобразен разговор, който се води с тях, разговор, който би трябвало да има смисъл още при самото му водене, защото в противен случай той не би могъл да изведе изследвача до каквото и да било откритие.

Но ако при всяко ново познание вземат участие и предварителните ни познания за дадените факти, ако между старото и новото познание има някаква органическа връзка, уместно би било да се запитаме дали и при научното познание не би могло да се установи същият онзи синтетичен процес, който е характерен за художественото творчество? Синтетичните съждения, изтъквани от традиционната логика като единствените съждения, които разширяват човешкото познание, идат да потвърдят това предположение. Тук би било уместно да се отбележи, че някои от новите логици (Ремке, Вунт и др.) отхвърлят възможността за логически синтез въз основа на същите ония съображения, които са изтъкнати от школата на Кроче срещу синтетичния процес при художественото творчество. Синтезът, казват тия логици, се отнася само до външната, *resp.* до изразната форма на съждението. Съждението като познание предхожда синтетичния си словесен израз, предхожда изразната техника на граматичните форми. Срещу това схващане бихме могли да направим същите възражения, които вече изтъкнахме срещу опитите на естетиците да отхвърлят синтеза при художественото творчество. Но-

вото познание, макар и да възниква обикновено като внезапно хрумване от съзерцанието на някой отделен факт, предполага предварително познание за него от гледището на по-старите теории. То „се прибавя“ към старото познание и по този начин разширява кръгозора на духовния ни поглед. Всичкият въпрос е дали това „прибавяне“ носи печата на механично синтезиране, или пък наподобява по-скоро органистичния процес, който бе характерен за художественото творчество.

Историята на науките говори в полза на второто предположение. Защото новото познание, колкото и да изглежда различно, понякога дори и противоречиво на старите познания, винаги в една по-късна фаза от своето развитие успява да прирастне към тях, успява да влезе заедно с тях в една система, която се явява като организирана цялост, аналогична на художествената творба, обединяваща в ново единство различни елементи от преживелиците на художника.

Аналогията между познанието и художественото творчество би могла да ни наведе и на въпроса: дали самите научни системи не са до известна степен дело на мислителя, дали тяхната еволюция не показва, че и действителността, която ги ражда, еволюира заедно с тях? Интимната връзка между теория и факти, която се постаряхме да изтъкнем в предишните си разсъждения, иде да потвърди сериозността на този въпрос. Без да се впускаме в обстойно разглеждане, уместно би било да подчертаем, че този въпрос днес се разрешава в положителен смисъл не само от философски школи (като прагматизма и интуитивизма), но и от представители на отделните науки (като Поанкаре и др.) в същия ред от мисли уместно би било да се запитаме дали и творческото дело на мислителя не представя същия индивидуален характер, който е характерен за творчеството на художника? Срещу едно подобно предположение на пръв поглед като че се противопоставя самият обективен характер на научното познание, самата общозадължителност на научните истини. Изследванията върху психологията на научното творчество обаче доказват, че към една и съща научна истина могат да се намерят различни подстъпи. Не са редки случаите, когато няколко учени стигат до едно и също научно откритие напълно самостоятелно, като се ползват от различни факти. Тази особеност на научното творчество открива възможност за индивидуализация на творческото дело в областта на мисълта, която се родее с художествената индивидуалност.

От казаното е ясно, че творческото дело в областта на мисълта и на художественото творчество е подчинено на едни и същи основни принципи. Оттук произтича склонността на някои съвременни философи да пристъпят към философията, като минават през преддверието на естетиката. Между тия философи на първо и най-видно място застава Бенедето Кроче. Но естетиката на Кроче, както се постаряхме да докажем, противопоставя на традиционната естетика известни нови възгледи, без да използва нейните придобивки, без да успява да включи новото и старото в единна система. Нашата задача тук бе да посочим възможностите за едно доразвиване на тия възгледи, което хвърля мост към изводите от предишните изследвания на естетическата наука, а заедно с това да начертаем линията на тяхното прилагане към науката за интелектуалното творчество.