
ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ФУНКЦИИ НА ИЗКУСТВОТО

ИВАН ПОПОВ*

КАКВО ИМАМЕ ПРЕДВИД, КОГАТО ГОВОРИМ ЗА „АВТОРСКИ СТИЛ“ В ИЗКУСТВОТО?

Abstract: The paper explores the linguistic behavior of the aesthetic predicates that describe the stylistic properties of artworks. It concludes that the reference to an author's individual style has to be distinguished from other variants of stylistic predication. One main implication of this analysis is a critique of the “death of the author”, a notion that has been very influential in literary theory since the 1960s.

Keywords: authorship; artistic style; aesthetic predication; “the death of the author”.

Според Артър Данто да се пише история означава да бъдат реинтерпретирани определени моменти от миналото в светлината на по-късни събития (Danto 1980: 257), като задачата на учения историк е да опише случилото се, изграждайки връзка между предмета на своето изследване и индивидуалната си гледна точка. Американският представител на аналитичната философия разграничава стриктно между хрониката и историческото повествование (Ibid.: 185–232) явяващи се според него двете основни форми на историография. Докато при първата имаме подреждане на определен набор от събития във времева последователност, за същинска история говорим едва тогава, когато разказът обяснява процесите и промените, които тематизира. Това не предполага непременно наличие на обвързаност от причинно-следствен характер – достатъчно е на отделното събитие да бъде приписано значение, а една такава процедура е възможна единствено от перспективата на последващ момент. Така например чак от днешна гледна точка сме в състояние да наречем свалянето на Тодор Живков от власт на 10. 11. 1989 г. „начало на българския преход“. За участниците в тогавашните политически и социални процеси подобна характеристика не е била мислима – и то не само защото не са могли да надникнат в бъдещето и да предскажат какво ще се случи. Самата формулировка „български преход“ изпълнява функцията на обобщение, а след нейното възникване и социализиране (което по презумпция следва ноеврийското събитие отпреди близо 30 години, а не се случва едновременно с него) сме в състояние да организираме многообразната фактология от миналото и по този начин да изградим една част от историята си¹.

Подобни времеви зависимости, при които със задна дата получаваме възможността да осмислим наново – и по този начин в известен смисъл да променяме – миналото, могат да се наблюдават и в изкуството. Ако в мислите си онагледим онова, което правим, когато описваме художествени

* Гл. ас. д-р в СУ „Св. Климент Охридски“, Катедра „Германистика и скандинавистика“. Email: icpopov@uni-sofia.bg

¹ Приведеният тук пример е избран абсолютно произволно и има за цел единствено да илюстрира историографската концепция на Данто.

произведения, то всеки компетентен зрител/слушател/читател² веднага би се съгласил, че често пъти сме в състояние да ги възприемем по нов, по-адекватен начин в светлината на онова, което сме узнали доста време след тяхното възникване, което в определен смисъл е разширило нашия кръгзор и е изострило „зрението“ ни по отношение на отделни техни особености.

Нека приведем един пример. На определено произведение на изкуството от миналото може да бъде приписан (от висотата на нашата съвременна понятийна и естетическа компетентност) предикат от рода на „сюрреалистично“. Нещо подобно се прави по повод творчеството на Джузепе Арчимболдо, като тук не става дума просто за *façon de parler* – картините му изглеждат *наистина* сюрреалистични до такава степен, че дори и в масово достъпните днешни електронни източници те биват характеризирани по този начин³. Това, разбира се, не означава, че италианският художник следва да бъде причисляван към течението на сюрреалистите, което, както знаем, се заражда в края на 20-те години на ХХ век. Но интуитивно нищо не пречи да извършим подобна езикова операция⁴, а някак си имаме и чувството, че по този начин действително се сдобиваме с ново знание за света на изкуството, а не проиграваме просто някаква социална конвенция, валидна единствено в контекста на западната цивилизация. Преформулирането на елементи от миналото на изкуството с помощта на понятийния апарат, който притежаваме днес (и който със сигурност е бил недостъпен на съвременниците на Арчимболдо, че и на техните синове и внуци) очевидно не представлява проблем, а дори напротив: по този начин съвременният зрител получава възможността да открие някои специфики и детайли в живописата на италианския автор, останали скрити за погледа на нашите предшественици – поне до към началото на четвъртото десетилетие от миналия век, от който момент започваме да говорим за сюрреализъм.

Отделна подгрупа на стиловите предикати в говоренето за изкуство представляват онези изрази, които са формирани въз основа на особеностите на творчеството на точно определен, конкретен автор. „Естетическият“ език, с който си служи всеки компетентен реципиент на изкуство, изобилства от подобни термини: можем да си представим как наричаме дадена меланхолична филмова сцена⁵ „чеховска“ или пък лаконичния, отказващ се от описание на вътрешните психологически процеси у героите стил на писане „хемингуевс-

² За целите на настоящия текст ще бъдат приведени примери от различни изкуства; надяваме се по този начин да успеем да илюстрираме тезата си, че имаме работа с универсално валиден естетически феномен.

³ Вж. напр. уводните думи в статията за този автор от руската версия на Wikipedia: https://ru.wikipedia.org/wiki/Арчимбольдо,_Джузеппе, където се казва, че Арчимболдо е „предугадал“ творчеството на сюрреалистите, възникнало близо четири века по-късно.

⁴ По-късно ще се опитаме да предложим обяснение на този парадокс.

⁵ На това място единствено ще отбележим, че разглежданата тук предикация функционира не само по отношение на различни времеви моменти, а очевидно и отвъд рамките на отделните изкуства, а евентуално дори може да бъде отнасяна и до артефакти, възникнали в друг културен контекст; в настоящото изследване по обясними причини ще се занимаем единствено с първия феномен.

ки“. Наборът от стилови думи, с които си служим, расте постоянно, като хипотетично бихме могли дори да приемем, че със социализирането на художественото творчество на който и да било нов автор този наш речник се обогатява с минимум един допълнителен предикат⁶. Езикът се развива паралелно с изкуството – дори към настоящия момент по-скоро да става дума за множество микроеволюционни процеси, а не за следващи един друг и отричащи се монолитни течения и „изми“, както е било преди около стотина години.

Обръщайки се обаче отново към миналото, установяваме: странно и във висша степен контраинтуитивно ще прозвучи, ако наречем сцена от произведение на даден писател от първата половина на XIX век (да кажем Стендал) „чеховска“. Въпросът не е единствено в това, че творчеството на двамата автори – подобрани тук отново съвсем произволно – се различава по своята тематична насоченост или пък що се отнася до езика, синтаксиса на изреченията, социално-историческия контекст, в който следва да бъде ситуирано и пр. Употребата на предикати от рода на „чеховски“ в най-добрия случай би могла да играе ролята на нещо като груба аналогия, но е принципно ясно, че тя не ни помага да разберем по-пълноценно сцената у Стендал, не би могла да послужи за подстъп към интерпретирането ѝ. Наистина, за първия писател бихме могли да приемем, че в някаква степен е повлиял на творчеството на Антон Павлович, но в сравнение с горния случай не звучи коректно да се каже, че Стендал е „предугадал“ стила на Чехов. Интуицията просто ни подсказва, че в своя същински вид „чеховското“ не може да е съществувало *avant la lettre*. Този езиков тест, при който изследваме контекста, в който се употребяват естетическите понятия, ясно показва, че те биват съпътствани от различни глаголи, т.е. че във всеки отделен случай имаме нещо друго пред вид. Потвърждение на едно такова наблюдение е, че в академичните изследвания върху литературата и нейната история не се говори за реализация на авторски стил към по-ранен времеви момент.

Очевидно обаче проблемът изчезва, ако се тръгне в обратната посока, т.е. към бъдещето. Да опишем даден филм например като „напомнящ за творчеството на Фриц Ланг“ е напълно мислимо и възможно, при положение разбира се, че артефактът, чийто стил характеризираме, се е появил по-късно в сравнение с творбите, които използваме като ориентир и подстъп към разбирането му.

Нека обобщим. Оказва се, че предикати като „сюрреалистичен“ и „чеховски“, които на пръв поглед звучат много сходно и създават впечатлението, че биват употребявани по еквивалентен начин при описанието на произведения

⁶ Интересно е, че докато от съвременна гледна точка е трудно да бъде установено наличието на нови – иновативни – направления в изкуството, като това се счита за едва ли не основна характеристика на т.нар. „постмодерна“ фаза в неговото развитие, индивидуалните прояви на отделни автори в пълна степен придвижват напред нашето естетическо възприятие, а покрай него и обхвата на лексиката, с която си служим, когато описваме художествени произведения. Тук може би е залегнал един важен момент, проблематизиращ широко разпространеното схващане за „край“ на изкуството и изчерпване на неговия новаторски потенциал. Това наблюдение, разбира се, би следвало да се превърне в предмет на отделно проучване.

на изкуството, всъщност изявяват различно поведение в зависимост от това в кой и относно кой времеви момент биват изказани. Налице е класическият проблем на разминаване между повърхностното и дълбинното значение на определен езиков израз – една ситуация, изискваща анализ на начините, по които си служим с него.

Като първа стъпка следва да разгледаме по-отблизо контекста, в който въобще става релевантна употребата на предикати, „извлечени“ от художествено течение или школа и отнасяни до произведения, появили се в исторически по-ранен момент в сравнение с възникването и социализирането на съответния стил. Когато използваме подобни изрази, ние не класифицираме⁷, а описваме. Фактът, че при тези две (езикови) дейности често пъти биват използвани едни и същи изрази⁸, е проучен и анализиран от Вернер Щрубe (Werner Strube), автор на „Аналитична философия на литературознанието“ (Strube 1993: 64), и може би се явява една от причините за възникването на различни понятийни объркания и категориални грешки в нашето говорене за изкуство.

Ако вярваме на току-що споменатия немски философ (Ibid.: 99–100), да наречем една картина на Арчимболдо „сюрреалистична“ представлява първата крачка към същинското ѝ разбиране. Тук в употреба влиза школуваният поглед на реципиента на художествени произведения. „Сюрреалистично“ не е оценъчен термин, използвайки го, ние не казваме нищо по въпроса дали творбата, която се намира пред очите ни, е удачно изпълнена или пък не, въпреки че, разбира се, едно произведение може да бъде повече или по-малко сюрреалистично в зависимост от това как е конструиран смисълът на въпросното понятие, който, както ще видим, може да варира в зависимост от това кой го прилага. Затова на дадения етап все още не става дума за интерпретация⁹, а в много

⁷ Точно затова например творчеството на Арчимболдо може да бъде наричано „сюрреалистично“, но никой не би определил автора като сюрреалист. На това място е залегнал един интересен момент, на който си струва да обърнем внимание, макар и това да може да стане единствено схематично. В естетическата теория на вече цитирания Данто, който дефинира изкуството като „преобразяване на баналното“ (transfiguration of the commonplace), изрично става дума за обстоятелството, че интерпретацията на художествени произведения не може да бъде произволна, а следва да се съобразява с историческия момент на възникването на артефакта, който разглеждаме. Арчимболдо няма как да е рисувал картините си със съзнанието, че прави сюрреализъм, т.е. не можем да ги интерпретираме като сюрреалистични, но това не ни пречи да ги опишем като такива. Според нас тъкмо разграничението между описание и интерпретация на изкуство, за което ще стане дума след малко и на което не е обърнато достатъчно внимание в естетиката на Данто, позволява да бъде разрешен този привиден парадокс.

⁸ „Сюрреализъм“ може да служи както за класификационно, така и за описателно понятие. Една от задачите на езиковия анализ от рода на предложения тук е именно да онагледя нюансите и скритите различия, които се проявяват в отделните случаи на неговата употреба.

⁹ По наше мнение е по-удачно интерпретацията, особено когато тя се състои в демонстрирането на тематичната насоченост, на която следва да са подчинени всички отделни елементи на индивидуалния артефакт, да бъде разглеждана като отделен случай, най-вече понеже представлява същевременно и оценка на това доколко успешно частите на художественото произведение се намират в продуктивно взаимодействие помежду си. Последният момент отсъства, когато си служим с описателни изрази.

по-голяма степен за едно първоначално подвеждане на многообразието от сетивни впечатления под определена културно-исторически формирана „схема“.

Това е спорен момент, който получава различна трактовка у отделните изследователи. Питър Ламарк (Peter Lamarque) например говори за „жанрова интерпретация“ (generic interpretation), оразличавайки я от описанието, но и от същинското интерпретиране на художественото произведение (Lamarque 2000: 103). Тук идентифицирането на изкуство очевидно се мисли като зависещо от интенциите на автора, който създава творбата си в съгласие с особеностите на даден жанр и по този начин прави възможна адекватната рецепция от страна на публиката. Нещо подобно има пред вид и Кендъл Уолтън (Kendall Walton), който говори за категории в изкуството, с чиято помощ сме в състояние да разпознаем определени морфологични признаци у отделното произведение още във фазата на първоначалното му, непосредствено възприятие (Walton 1970: 335–338). Ясното разграничение между естетически и не-естетически качества на артефакта у този изследовател обаче все пак ни кара да запазим особеното си мнение по въпроса дали категоризацията не следва да бъде разбрана по-скоро като описание, отколкото като интерпретация. Така или иначе звучи убедително тезата, че в изкуството няма „невинен“ поглед, т.е. че предварителната познавателна подготовка е условие за адекватната рецепция на художествени произведения. Впрочем точно това се твърди и в т.нар. „институционална“ теория на изкуството, за чийто родоначалник се счита същият Данто (Carroll 1999: 230).

Нека сега се вгледаме по-отблизо в начина, по който функционира описанието на изкуство. Когато описваме даден художествен стил, ние се позоваваме върху особеностите на едно или на няколко произведения, процедурирайки по примера на „идеалната типизация“, за която става дума още в науковедската концепция на Макс Вебер (Jung 1999: 92). По презумпция нито едно описание не може да бъде изчерпателно – то се състои от изброяването на характерни черти, особености, а този своеобразен списък остава принципно отворен и може да бъде удължаван с произволно много допълнителни характеристики. Щрубе даже прави сравнение с акордеона, който може да бъде разтеглен в различна степен в зависимост от това кой тон възнамерява да изсвири музикантът (Strube 1980: 72). Така например, ако използваме „сюрреалистичен“ като едно своеобразно идеално (в смисъла на абстрахиращо се от конкретните артефакти) обобщение на основни черти на творчеството на Салвадор Дали и Рене Магрит, то в ума изникват предикати от рода на „парадоксален“, „почерпан от света на сънищата“, „повлиян от психоанализата“ и пр., съставляващи сюрреалистичния „тип“. Ако прибавим Пол Делво и неговата живопис към вече изброените автори, току-що представеният набор би се удължил и с още елементи, например „нарушаващ законите на перспективата“. Въпреки това обаче бихме продължили да говорим за сюрреализъм, като на всекиго, който владее компетентно естетическия език, остава ясно какво обозначава въпросният израз. Същото ще остане валидно и ако си представим, че бъде открит нов, неизвестен досега автор, чието творчество от своя страна би извявало някои допирни точки с изброените вече художници,

но и би се различавало от тях в някои важни пунктове. Това от своя страна би могло да допълни с нови елементи стиловия предикат „сюрреалистичен“.

При типологизиращите термини, за разлика от класификацията, не съществува йерархично отношение между отделните елементи, съставлящи смисъла на понятието – изброените предикати се явяват необходимо, но не и достатъчно условие за това даден артефакт да бъде определен като „сюрреалистичен“ (Strube 1993: 26, 61). В този смисъл тук няма дефиниция, а езиков израз, чиято употреба може да бъде повече или по-малко адекватна, без да е установено веднъж завинаги едно-единствено негово правилно приложение. С други думи, достатъчно е компетентният говорещ да е добре запознат с различните начини, по които в контекста на нашата култура се борави с въпросния предикат, т.е. да е научил смисъла му, подобно на научаването на правилата на шаха – последните не биват „преподавани“ отделно от практикуването на шахматната игра. Затова и следва да се има пред вид, че отделните лица, които употребяват изрази от рода на „сюрреалистичен“, не са длъжни да имат абсолютно точно едно и също нещо пред вид. Смисълът се явява продукт на социален и интелектуален консенсус, той, така да се каже, е зададен на фона на естетическия и познавателен хоризонт на западната цивилизация, докато конкретното прилагане на понятието зависи от обстоятелства, важщи единствено в отделния случай и за отделното лице.

От тази гледна точка можем да си обясним защо и най-вече как функционира възприятието на творби от миналото в светлината на по-късното развитие на нашия естетически език. Всъщност предложеният тук анализ привежда аргумент в подкрепа на тезата, че произведенията на изкуството се отличават с особена онтология – те очевидно са в състояние да придобиват стилови характеристики¹⁰ и в по-късен момент спрямо онзи, в който са създадени, т.е. не единствено авторът или пък съответната епоха, през която възникват, лимитират набора от предикати, които един ден биха могли да бъдат приписани на художествения артефакт. Така говоренето за изкуство, поне в тази му разновидност, следва по презумпция да се съобразява с историческия характер на своя предмет, а и със собствената си историчност – един момент, „уловен“ още от Вилхелм Дилтай (Jung 1999: 65–67). А последното още веднъж ни кара да се усъмним в постмодерната теза за „anything goes“, гласяща, че за изкуството вече всичко е казано, т.е. че съвременната ситуация следва да бъде мислена като намираща се някак си извън историята, отвъд нейния „край“. Но не това е темата на настоящото изследване.

Да се върнем отново на формулирания в началото на този текст проблем. На пръв поглед не съществува разлика в процеса на формиране на изрази ка-

¹⁰ Но не непременно нови интерпретации. На това място желаем единствено да подчертаем степента, в която разбиранята ни за история на изкуството, напр. за това кой и кога решава какво значение следва да бъде приписано на даден артефакт, така щото последният да бъде идентифициран като художествено произведение, зависят от нашите езикови дейности и от конкретните намерения, определящи начините, по които говорим за изкуство. Докато интерпретацията следва да се съобразява с историческия контекст на възникване на една творба, това очевидно не важи за стилового описание на последната.

то „сюрреалистичен“ или „чеховски“ – и в двата случая пред очите на изследователя е налице определен брой артефакти, от които той се стреми да подбере онези характеристики, които му се струват същностни¹¹, независимо дали става дума за картините на Дали, Магрит и Делво или за текстовете на Чехов. Но в двата случая има различни разновидности на типизирането – и тук по наше мнение се крие отговорът на въпроса защо стиловите предикати, формирани въз основа на творчеството на отделен автор, не могат да бъдат прилагани върху артефакти, възникнали в по-ранен исторически момент.

Докато „сюрреалистичен“ е идеален тип, „чеховски“ представлява прототип – отново базиращ се върху стилови белези, които обаче, за разлика от първия случай, съставляват ограничен по броя си набор от определения. Това на пръв поглед може да изглежда объркващо – нали ако бъде открит нов, неизвестен досега текст на Чехов, за който да е сигурно, че е излязъл изпод перото на великия руски писател и който същевременно из основи да се различава от онова, което до този момент сме свикнали да наричаме „чеховско“, то и смисълът на въпросното понятие ще трябва да бъде модифициран? Във всеки случай нещо подобно не изглежда нелогично, макар и, разбира се, да е твърде малко вероятно. И въпреки това възможността понятието „чеховски“ да получи един ден ново значение не променя нищо в обстоятелството, че използвайки подобни предикати, ние по презумпция приемаме, че броят на възможни характеристики на авторския стил – колкото и елементи да обхваща – е лимитиран. Самата природа на един подобен израз предполага да го употребяваме по този начин.

Ето защо тук е налице асиметрия, която не позволява връщане назад във времето, за разлика от примера с Арчимболдо. Докато „сюрреалистичното“ би могло да бъде допълвано с произволно много черти и особености, „чеховското“ притежава една-единствена, пълна и изчерпателна реализация, и то само в творбите на руския писател. Това са зададени веднъж завинаги определения, независимо от обстоятелството, че самият процес на тяхното идентифициране и формулиране носи исторически характер, извършил се е в определен момент (или за по-дълъг период от време), а не от някаква извън-исторична и абсолютна перспектива.

¹¹ Обстоятелството, че типизацията по необходимост е продукт на усилията на отделния изследовател и че неговата индивидуална гледна точка не може да бъде изолирана от процеса на формулиране на понятията, според нас не представлява аргумент в полза на това възникването и употребата на стилови предикати да бъдат обявени за „относителни“, т.е. да бъде защитавана позицията на епистемния релативизъм. Наистина, значението на един израз от рода на „сюрреалистичен“ във висша степен зависи от езиковата общност, в която са „потопени“ употребяващите го, освен това тук основна роля играе естетическата и художествената традиция, в рамките на която са възникнали съответните произведения, към които той бива отнасян. Както обаче видяхме по-горе, решението една картина на Арчимболдо да бъде характеризирана като сюрреалистична в никакъв случай не е произволно – напротив, то носи формата на заключение (макар и, разбира се, да не притежава силата на математическа дедукция). Наричаме съставените от хранителни продукти портрети на човешки лица „сюрреалистични“ именно защото сме в състояние да открием в тях някои елементи от сюрреалистичния стил. Не субективното хрумване, а аргументите стоят тук на преден план.

Когато използваме подобни – прототипични – стилови характеристики, нашата цел всъщност е да определим дали и в каква степен в творчеството на един или друг автор се е реализирало специфично „чеховското“, чието наличие по дефиниция не би било еквивалентно с това у оригинала: у никого друго то не присъства така ясно и пълноценно, както в текстовете на прототипа. Тук става дума за установяването на влияния между оригинал и реплика, въпреки че, разбира се, може и следва да допуснем наличието на по-ранни влияния върху Чехов, които обаче, по силата на разглежданата тук понятийна импликация, няма как да се явяват негова реплика. Освен всичко друго се оказва, че говоренето за авторство в действителност имплицира базисното схващане, че историята на изкуството представлява линейно протичащ и съответно необратим процес, в който възникналото в по-ранен момент може да въздейства върху по-късното, но не и обратното.

За разлика от това „сюрреалистичен“ е понятие, което ни служи за разширяването на нашия познавателен кръгзор в хода на една откривателска дейност, насочена, както твърди Данто в своята философия на историята, колкото към настоящето, талкова и към миналото на изкуството. Няма степен, в която „сюрреалистичното“ да бъде адекватно реализирано – както виждаме, можем да употребим израза и относно автори, за които можем да сме стопроцентово убедени, че никога не са имали подобно понятие в речника си. Напълно е възможно да бъдат открити и други художници от предишни векове и епохи, чието творчество да наречем „сюрреалистично“. Интересно е, че едно такова понятие очевидно не се формира от простото сумиране на стиловите особености от творчеството на отделните автори, които наричаме сюрреалисти – говоренето за стила на дадено течение в изкуството следва други закономерности в сравнение с говоренето за авторски стил. Тук допълваме, вместо да сравняваме, а е очевидно, че в основата на една такава езикова практика е залегнала по-различна концепция за историята на изкуството. Според нея към определен исторически момент някои елементи от миналото могат да бъдат „видени“ под друг ъгъл и съответно да се сдобият с ново значение, а това да промени – поне донякъде – начина, по който разсъждаваме върху предишни артефакти и епохи. В случая нямаме еднопосочна линейност.

Обобщавайки, можем да кажем, че типовете от рода на „сюрреалистичен“ и „чеховски“ имат различен смисъл, защото принадлежат към специфични понятийни категории, изявявайки съответно различна езикова прагматика. Разминаванията са не само в употребата – както видяхме, в отделния случай даже бихме могли да стигнем и до някои фундаментални по характера си схващания за това как следва да бъдат конструирани взаимозависимостите между отделните произведения на изкуството и как да бъде мислена неговата история. Може би самото понятие „история на изкуството“ се характеризира със систематична многозначност, а последната следва да бъде обяснявана в светлината на познавателния интерес, залегнал в основата на конкретното историческо изследване, и в отделните случаи е напълно възможно да преследва различни и несводими една към друга цели.

Но подобни въпроси надхвърлят рамките на предложеното в настоящия текст „лингвистично картографиране“ на стиловите определения в говоренето за художествено творчество.

С оглед на казаното до този момент би било най-интересно и важно да потърсим обяснение на анализирания тук феномен. Може би отговорът следва да бъде търсен в онова, което социологията има да каже относно изкуството. Никлас Луман например твърди, че от Ренесанса насам авторството възниква като механизъм за отделяне на тази специфична „социална система“ от останалите обществени структури. Локализирането на творческата дейност в природната дарба на гения (в смисъла на понятието от XVIII век) трансцендира правилата и йерархиите на традиционното съсловно общество и представлява първа крачка в посока консолидирането на самостоятелен „свят“ на естетическото (Luhmann 2008: 321). Известно е също така, че в годините около Френската революция авторът се превръща в юридическо лице, регламентират се неговите права върху т.нар. „интелектуална“ собственост, а това довежда до фундаментални промени в начина, по който функционира литературната комуникация – авторското име се превръща в устойчива величина, която започва да влияе върху очакванията на читателската публика и по този начин се превръща в неотменен фактор при рецепцията и интерпретацията на литературни текстове (Lauer 2002: 473–474).

Но тук вече напуснахме границите на философския анализ на понятиите импликации. Освен това да провъзгласим авторското творчество за проява на неповторима индивидуалност, която не бива и не може да бъде свеждана до външните влияния, за съжаление, не би представлявало нещо повече от едно тавтологично и най-вече тривиално прозрение. По този начин едва ли ще научим кой знае колко нови неща за същността и социалната роля на интересуващото ни явление, всъщност бихме казали нещо, което и без това вече ни е известно. А дотук се стига именно защото се явяваме компетентни ползватели на естетическия език, валиден в контекста на нашия културен хоризонт.

Далеч не толкова тривиално изглеждат нещата обаче, ако си дадем сметка за обстоятелството, че говорейки за авторски стил, ние очевидно се задължаваме да спазим определени езикови закономерности, които са придобили валидност може би още от самия момент на обособяването на изкуството като автономна и подчинена на собствени правила социална практика. В този смисъл авторството и импликациите, до които то довежда в „речника“ и „граматиката“ на нашия естетически език, представлява нещо повече от конвенция, както са твърдели Ролан Барт и Мишел Фуко през 60-те години на миналия век. Тезата за „смъртта на автора“, добила толкова широка популярност и малко или много дала начален тласък на т.нар. „french theory“ в литературознанието, не намира потвърждение от страна на едно езиково-феноменологично проучване като предложеното тук. Оказва се, че езикът, с който си служим, когато говорим за авторски стил, не може да бъде елиминиран или сведен до други форми на стилово описание, т.е. че на

това място донякъде имаме право да се усъмним в обявяването на авторството за социален конструкт, чиято идеологическа природа следва да бъде проблематизирана. А ако приемем, че съществува съответствие между естетическия език и художествената реалност, то малко или много ще се наложи да допуснем възможността говоренето за авторски стил да се явява наистина интегрална част от възприятието и разбирането на художествени произведения, неподатлива на така амбициозните „подривни“ теоретизации, стремящи се покрай другото да обявят и самото изкуство за „конвенция“, както и да прокламират неговия край¹².

Тук не сме си поставяли за цел да оборим твърдението за „смъртта на автора“. Надяваме се обаче, че успешно успяхме да насочим вниманието на читателя към някои останали досега донякъде в сянка особености в езиковото поведение на определени естетически термини, както и че онагледихме връзката, която съществува между проучвания като настоящото и възможността за заставане на критична дистанция спрямо една или друга известна и влиятелна литературна или съответно изкуствоведческа теория. Наука и научен дебат в областта на хуманитарните занимания с изкуство може да има само тогава, когато разполагаме с инструменти за проверка на която и да било теоретична концепция, а не приемаме последната за чиста монета, както често се случва, при което причините по правило носят извъннаучен характер. В създаването на подобна прегледност и обективност е залегнала и една от основните функции на философската естетика.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, R. 2000. *Der Tod des Autors*. // Jannidis, F. et al (eds.) *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 185–198.
- Danto, A.C. 1980. *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Carroll, N. 1999. *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London and New York: Routledge.
- Jung, Th. 1999. *Geschichte der modernen Kulturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Foucault, M. 2000. Was ist ein Autor? // Jannidis, F. et al (eds.) *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 198–233.
- Lamarque, P. 2000. Objects of Interpretation. // *Metaphilosophy*, № 1/2 (31), 96–124.
- Lauer, G. 2002. Offene und geschlossene Autorschaft. Medien, Recht und der Topos von der Genese des Autors im 18. Jahrhundert. // Heinrich Detering (ed.) *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler, 461–479.
- Luhmann, N. 2008. *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Strube, W. 1980. Philosophische Analyse der Sprache sprachanalytischer Philosophen. // *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie*, № 1 (11), 69–79.
- Strube, W. 1993. *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Walton, K. 1970. Categories of Art. // *The Philosophical Review*, № 3 (79), 334–367.

¹² Подобни гръмки тези нерядко и с особена охота биват застъпвани от страна на различни представители на съвременната българска хуманитаристика, но на това място няма как да се спрем по-подробно върху тях.