
КЛАСИЧЕСКИ ОПОРИ И СЪВРЕМЕННИ РЕШЕНИЯ

ИВАН СТЕФАНОВ* ОТ КОНКРЕТИЗАЦИЯ КЪМ СОЦИАЛИЗАЦИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ТВОРБА

Abstract: The main thesis of this article is that the perception of a work of art involves a dual process. On the one hand, there is a process of “descending” to a free subjective interpretation of the artistic meaning of the work; on the other hand, and in parallel, there is a contrary process of “ascending” to a real objectivity, i.e., to a social conclusion, more or less conforming to the beliefs and criteria that come from current or historical time. The subjective whims of individual concretization are corrected and placed within certain socio-cultural frames through the mediation of what sociology of art defines as internal and external mediators.

Keywords: Kant; Ingarden; Benjamin; Lotman; Heinech; phenomenological aesthetics; concreteness; socialization; intention; mediators.

Към подвижна естетическа мисъл

През един продължителен исторически период естетиката се развива като нормативна наука от обичаен тип. Това означава, че под формата на *норми*, налагане на предписания или изтъкване на определени художествени образци тя се поставя над художествените произведения и се опитва да регламентира целия художествен процес, без да изпитва особена потребност да навлиза вътре в същността на този процес. Тази „естетика отгоре“ се разполага отвън и над художествените произведения. Съответно се формира и противоположна тенденция – „естетика отдолу“, която вижда своята задача само в изолирания психологически анализ на отделни художествени произведения, и тя също не е в състояние да се издигне над отделния художествен факт, за да може да погледне върху цялостния художествен процес. В своята книга „Психология на изкуството“ Л. С. Виготски накратко и точно характеризира двете течения: „Естетиката отгоре черпи законите и доказателствата си от „душевното естество“, от метафизически предпоставки или умозрителни конструкции. При това **тя оперира с естетическото като с някаква особена категория битие** и дори такива изтъкнати психолози като Липс не избягнаха тази обща участ. През това време естетиката отдолу, превърнала се в поредица извънредно примитивни експерименти, се посвещава всецяло на изясняването на най-елементарните естетически отношения и е безсилна да се издигне поне малко над тези първични и всъщност нищо неговорещи факти“ (Виготски 1968: 34; подч. м. – И.С.).

Разбира се, задачата на предлаганата статия съвсем не се състои в това да се разглеждат по същество тези две естетически течения; те вече достатъчно убедително се интерпретират като свидетелство и като ясно начало на една нас-

* Проф. дфн в СУ „Св. Климент Охридски“. Email: stefanovivan@abv.bg

тъпваща и продължителна криза в науката за изкуството и красотата. Задачата е да отидем по-напред и да видим, че при съвременните условия на художествено, полухудожествено или антихудожествено свръхпроизводство, при наличието на множество направления и най-разнообразни стилове в изкуството подобни позиции са с абсолютно изчерпани възможности. Нито естетиката отгоре, нито естетиката отдолу сами по себе си могат да отговорят на съвременните нужди от познание и разбиране на изкуството. Задачата сега е съвсем друга и Теодор Адорно в своята „Естетическа теория“ я определя като неизбежна необходимост: по пътя на рефлексията, чрез използването на нови научни концепции, трябва да се навлезе в самата **вътрешна същност** на отделната творба, на художествения процес и на самото изкуство: „Ако е отминал часът на наивното изкуство, както е според възгледа на Хегел, то изкуството трябва да въплъти рефлексията и да стигне дотам, тя вече да не витае като нещо външно и чуждо за него; днес точно това се нарича естетика“ (Адорно 2002: 487).

Мисля, че става ясно: естетиката не може повече да се стреми да бъде някаква най-обща задължителна методология, да работи с априорни понятия, да се задоволява с външни квалификации на художествените артефакти. Нито пък е достатъчно да се разисква само психологическата уникалност, статичност, затвореност и неповторимост на даден художествен артефакт. Доколкото художествените произведения са „определен дух“, те подлежат на познание чрез посредничеството на рефлексията, но с оглед на това „определеният дух да се върне в течното си агрегатно състояние“ (Адорно 2002: 509). Новите тенденции в художествения процес трябва да се настигат и преодоляват чрез силата на диалектически концепции, нови философски идеи, чрез други, неизпробвани досега изходни (философски и нефилософски) парадигми.

Приемам като актуална задача идеята на Т. Адорно за рефлексивното обновление на теорията на изкуството и в това отношение искам най-напред да разгледам сполучливия опит на **феноменологичната естетика** за навлизане във вътрешната динамика на развитието на художествената творба; всъщност интересното е да се разкрие как художествената творба в контакта си с реципиента **се разгръща вътре в себе си** в психологическо отношение и как това разгръщане изисква едновременно прерастване и намира своето естествено продължение и в чисто външен, социален план; по този начин естетико-психологическата концепция естествено се трансформира във философско-историческа детерминирана теория на изкуството. Това е в съгласие с концепцията на Т. Адорно, че художествената творба трябва да се разглежда като **автономна и едновременно като социален факт**; към това искам веднага да добавя нещо важно и казано по друг начин от същия автор: обществото се стреми към изкуството, за да „изчезне“ в неговия друг свят, но и изкуството носи в себе си тенденцията към обобществяване, към социалната си интеграция (Адорно 2002: 329). Или да видим още веднъж почти същото, но уточнено по следния начин: „Ако моделът за естетическо разбиране е отношението, разгръщащо се в художественото произведение; ако разбирането е застрашено, щом **съзнанието** изскочи от тази зона, тогава **то трябва отново да стане подвижно, еднове-**

менно вътре и вън от произведението, въпреки съпротивата, на която се излага подобна подвижност на мисълта. На онзи, който е само вътре, изкуството не отваря очите; онзи, който е само отвън, фалшифицира художествените произведения чрез липса на афинитет. Така естетиката става повече от едно рапсодично насам-натам между двете позиции и развива в самия предмет **преливането** им една в друга“ (Адорно 2002: 498–499, подч.м. – И.С.).

Слизането на творбата към субективното, към индивидуалността и уникалността

Гледната точка на класическата естетика, която защитаваше последователно тезата, че гениалният автор е създател на художественото произведение в смисъл на завършеност, точност и автономна цялост, отреждаше на реципиента ролята на неутрален и почти статичен потребител; поради това не се отчиташе никаква особена дейност на неговото „произволно“ въображение и твърдо са приемаше, че единствен художникът създава художествената творба като напълно определена цялост. Съвременната естетика подложи на съкрушителна критика традиционната теория за пасивното присъствие на въображението на зрителя, читателя или слушателя и издигна тезата, че историческата съдба на всяка класическа или днешна експериментална творба зависи от това дали потребителите ѝ чрез своето въображение ще успеят да достигнат, дори да надхвърлят заложените вътре в нея т. н. „хоризонти на очакванията“.

Мисля, че по разглеждания въпрос твърде съкрушителен теоретически удар върху класическата естетика нанесе феноменологичната естетика.

Обръщам се към феноменологичната естетика, защото тя най-ясно показва, че – за да се разбере **отвътре** художественото произведение, – то трябва да се разглежда не само като обективиран артефакт (или „опредметен дух“), но същевременно и като **интенционален обект**; а това ще рече, че то винаги съществува благодарение на непосредствената и непринудена динамична насоченост на човешкото съзнание към него, което съзнание го оживява, осветлява, преживява и дори в редица случаи – запамятава. Феноменологията всъщност въведе една нова философска парадигма в съвременната естетика, като тръгна от знаменитата фраза на Хусерл: „Всяко съзнание е съзнание за нещо“. Ако към това веднага добавим и уточнението на Жан-Пол Сартр, че тъкмо необходимостта на съзнанието да съществува като съзнание за нещо, различно от себе си, Хусерл нарича „интенционалност“, то става ясно, че методологическото приложение на тази идея в естетиката означава нова перспектива за разкриване на съдържанието, очарованието и вътрешния смисъл на художествената творба.

Интенционалният акт се предизвиква и опира на предметената по определен специфичен и траен за дадено изкуство начин на структуриране на творбата; но в последна сметка – като цялостно завършена – последната е **конструирана от съзнанието и със средствата на съзнанието**, първоначално от съзнанието на художника, а след това – от съзнанието на реципиента; тъкмо затова всяка творба ни изглежда, от една страна, че е напълно външна, трансцендентна спрямо нашето съзнание, а от друга – че ни е много близка, вътрешно достъпна, предизвикваща непосредствени чувства и преживявания. Като изследва

съществуването на литературната творба, Роман Ингарден, много известен представител на полската феноменологична естетика, достига до убедителната теза, че изследователски трябва да се различават добре две неща: **самото произведение** като художествен обект (тоест като своеобразно обективизирана художествена структура) и неговата **конкретизация** по пътя на непосредствена и непринудена рецепция като естетически обект (Ингарден 1962: 71).

Различаването на произведението като трансцендентално обособен естетически обект се налага поради обстоятелството, че то самото, в процеса на своето конструиране, не е доведено до своя край. Налице е някаква непълнота и неустойчивост на неговата специфика, доколкото възприятието на самото произведение на изкуството има за свое основание незначителни черти или само някои характерни особености от конкретното си предметно и смислово съдържание. (Това е много ясно и лесно забележимо например в изкуството на карикатурата!). Затова Ингарден определя творбата като своеобразна **схема**¹ или дори като **скелет**, тоест като **незавършена** конструкция, която този, който я възприема, чрез своето въображение трябва в някаква степен да я допълни, да я **конкретизира**, ако иска да ѝ се порадва, да я преживее непосредствено, а не само да мисли за нея чрез посредничеството на абстрактни понятия. „Ето това цяло, в което произведението излиза както вече е допълнено и променено от читателя в процеса на четенето, аз наричам конкретизация на литературното“²

¹ Ето едно любопитно наблюдение на Гадамер, което искам да приведа в полза на читателя: „Думите на стихотворението са едни и същи, но попълването им е различно. Във връзка с това големият полски феноменолог Роман Ингарден използва важното понятие „схема“, което едновременно набедрява, но и позволява свободното попълване, в което всеки повторно да разпознае себе си“ (Гадамер 2009: 84–85).

² Това, че конкретизацията се разглежда на основата на литературното художествено произведение, не е случайно. Според Ингарден при четене на слух или изобщо при декламация на постично произведение се постига такава живост на конкретизацията, която не може да се постигне при четене наум, „просто за себе си“. При слуховото четене звучат словата, действат типични звукови съчетания (мелодия, ритъм, рими и др.). Затова – според полския автор – отделните конкретизации при слуховото четене се явяват като „истинските реализации“ на поетическото произведение, осъществяващи идеала, който творческата воля на автора може само предположително да обозначи, но не и да възплъти, предоставяйки това на читателя. Нещо подобно става и при музикалното произведение, което се изпълнява не от автора, а от някой друг. В скулптурата, в живописата, архитектурата художникът сам „облича в плът“ своето творение; затова тук не може да се говори за конкретизацията примерно така както това е възможно при произведението на художествената литература (вж. Ингарден 1962: 75–76). По същия въпрос обаче повече съм съгласен с Ханс-Георг Гадамер, който пише: „(...) Вътрешната независимост на литературата от предзададени външни параметри и житейски обстоятелства при всички положения има една важна обратна страна и това е степента на активност, на истинско напрегане и самостоятелна дейност, която я стимулира както някоя друга форма на изкуството.

Никъде другаде не се отдава такава значаеие на взаимодействието между публика и творец, както в езиковото изкуство. В този смисъл при четенето действително може да се наблюдава каква е степента на участие на публиката в изкуството. Това на практика важи за всички изкуства – те се осъществяват едва в „повторното разпознаване“, което се вижда особено ясно в поетичното изкуство“ (Гадамер 2009: 83).

Тук трябва да допълня, че може би днес не литературата, а поп музиката дава най-добрите примери за особено жива и масово достъпна конкретизация – иначе е необяс-

произведение“ (Ингарден 1962: 73). Само по този начин, като скелет, който интенционално е допълнен и оживен от насоченото към него съзнание на реципиента, **произведението става непосредствен обект на един специфичен процес на конкретизация**. Реципиентът е този, който трябва – чрез своето въображение и мисъл – да запълни творбата и да завърши конструирането на нейното предметно и смислово съдържание. Точно това динамично, крайно и същевременно завършено състояние, в което произведението се представя вече като допълнено, изменено и обогатено от отделното естетическо възприятие, представлява неговата действителна, повече или по-малко оригинална единичност, неговата уникалност.

Така вече става ясно защо творбата е „схематична основа, върху която – чрез индивидуално преживяване, потопено в (и ръководено от) литературната атмосфера на епохата се оформя „естетически обект“, който именно се съпреживява (...)“ (Сапарев 2011: 328).

Смятам, че феноменологичната естетика има всички основания да ни накара да се съобразяваме с този специфичен психологически акт на конкретизацията, защото той ни обяснява как на основата на структурната (обективната) стабилност на творбата субективно насоченото естетическо възприятие създава конкретен естетически обект, който е винаги повече или по-малко подобен на наблюдаваната структура на артефакта, но същевременно и винаги различен от нея, доколкото зависи от субективното виждане, индивидуалния жизнен опит и усвоените културни стереотипи.

Художественото произведение се индивидуализира и придобива своята уникалност, като се оживява, актуализира и съществува благодарение на заинтересованото от него субективно съзнание; казано накратко, всеки отделен човек вижда, възприема, разбира и оценява своеобразно, по своему представената пред цялата публика отделна творба. А това означава, че художествената творба променя повече или по-малко своето художествено значение, своята ценност с реализацията на всяко индивидуално естетическо възприятие.

Мисля, че по този начин трябва да се разбира и самата художествена ценност – не като форма на покой, а като форма на процес, в който тя непрекъснато търпи промяна. **И колкото повече конкретизации и трансформации преживява дадена творба, толкова тя е повече жизнена, трайна и устойчива спрямо времето**. Както и обратно. Героят на Алеко Константинов от „Бай Ганю“ е непрекъснато „жив“, „жизнен“ и учудващо устойчив във времето защото всеки от нас, всички ние и всяко ново поколение възпроизвежда непосредствено и непринудено неговия образ. Всяко възприятие на този литературен герой винаги възпроизвежда трайното, писмено фиксирано виждане на Алеко за Бай Ганю, но и винаги то е и различно – съобразно личния естетически поглед и социален опит на този, който чете тази вечна българска книга.

нимо защо толкова много млади хора ходят със слушалки на ушите на съвсем различни публични места. Но при писането на тази статия трябаше да се съобрази с основните изходни материали, които обобщават с предимство процесите на литературното художествено четене.

Обяснение на един парадокс

Тъкмо защото творбата се реализира – на основата на интенционалния акт – като уникална неповторимост, сега можем не само да констатираме, но и да обясним един парадокс. Според феноменологичната естетика тезата за схематичната вътрешна структура на творбата е валидна не само за модерното експериментално изкуство, но тя се отнася изобщо до всички произведения на изкуството, създадени и преди, и сега, а сигурно и в бъдеще. Парадоксът се състои в това, че първоначално вътрешната схематична структурна характеристика на произведението на изкуството се осъзнава и започва да се коментира като напълно **негативна характеристика** на декадентското изкуство.

Така е например в книгата „Залезът на Запада“ на Освалд Шпенглер. Авторът на тази книга е съвременник на разцвета на европейският модернизъм, но го тълкува абсолютно негативно – като вътрешно празно, упадъчно явление, като изкуство, „което бележи края“. По конкретно той пише следното: „Между Вагнер и Мане съществува дълбоко сродство, което ще почувстват малцина, което обаче Бодлер, познавачът на всичко декадентско, рано открил. Да се сътвори в пространството **един свят от цветни щрихи и петна**, било последното, сублимното изкуство на импресионистите. Вагнер постига това с **три такта**, в които се е побрал цял един свят на душата“ (Шпенглер 1994: 375, подч. м. – И. С.) Както виждаме, големият философ не приема изкуството на модернизма, защото то си служи с някакви щрихи или петна, или просто с три музикални такта иска да обхване и изрази цялата необятна човешка душа.

Нещо подобно откривам и в малката по обем (съдържаща около 50 страници) книга на Николай Бердяев, посветена на кризата в изкуството. Като анализира картините на Пикасо, руският философ заключава, че този художник не е представител на новото творчество, а бележи края на старото. Според Бердяев кризата на изкуството се състои в това, че все повече и повече е **невъзможно да се създава синтетически цялостно художествено възприятие и творчество**; защото **аналитически всичко се разлага и разчленява**: например в своето търсене на геометрическите форми на предметите, на **скелета на вещите** Пикасо се е върнал в каменния век (Бердяев 1918: 8, подч. м. – И. С.).

Никак не е случайно, че тъкмо критиците на изкуството на модернизма разкриват новите и плашещи ги промени в структурата на художественото произведение. При традиционното изкуство, много продължително време вдъхновявано от известната теза на Аристотел за изкуството като подражание на външния свят, винаги се е полагала изключителна грижа за убедителния изглед на пресъздаваните предмети и хора. Това е било правило, стриктно поддържано от художествената традиция, което позволява лесната достъпност и **разбираемост** на класическата творба. Същевременно класическото изкуство е обслужвало и други нужди на духа (религиозни, политически, култови...), а това е правело още по-**лесно разпознаваеми** всички представени външни обекти и те са били спонтанно (несъзнателно) веднага идентифицирани. Влизайки в религиозния християнски храм обикновеният човек от Средновековието без никаква трудност е разпознавал художествения образ на Иисус Христос и веднага, без никакви затруднения е съпреживявал по свой начин неговото изображение.

Изкуството на модернизма обаче се отказва да бъде подчинено на други, външни духовни потребности, и иска да бъде само и **единствено изкуство** (вж. Гадамер 2009: 62–87). Това означава, че оттук нататък реципиентът трябва да има съзнание за него само като изкуство, а не и като нещо друго. Това изисква и стимулира всеки художник да експериментира с изразните средства, с формата, за да търси свой специфичен и нов изказ, който реципиента трябва най-напред да разбере и после да свикне с него. По този начин саморазбираемостта на изказа на изкуството на модернизма е била изгубена, а това в повечето случаи означава, че реципиентът е затруднен да достигне до идентичността на новото изкуство и това го отблъсква. Ето защо и големи философи като Шпенглер и Бердяев достигат до окончателно отчаяние от новото изкуство. Много остро и критично цитираните по-горе Вагнер, Мане, Бодлер и Пикасо, като видни привърженици и реализатори на новата експериментална художествена култура, всъщност забележимо и съвсем тенденциозно, нарочно променят вътрешния „скелет“ на своите творби, за да предизвикат съответни реципрочни и главно позитивни процеси на възприятие (конкретизация) от страна на самата публика. Но Шпенглер, верен на класическото изкуство и неговите традиции, естествено, ще каже, че в неговото време вече я няма „съдържателната живопис“ и „абсолютната музика“, защото няма и „органично развитие на изкуството“. Както видяхме и според Бердяев в живописата се извършва нещо, което е противоположно на самата природа на пластическите изкуства; според него в картините на Пикасо придобиват колебливост границите на физическите тела.

Но дали наистина конкретизацията е процес на съдържателно обедняване на художественото произведение и липса на органично развитие на изкуството?

Психологическо и социално значение на интенцията

Наистина, по пътя на конкретизацията всяка творба става обект на постоянна и невинаги и не само на позитивна промяна. Самият Ингарден забелязва, че авторът на дадено произведение може въобще да не е допускал едни или други допълнения; обаче реципиентът, когато разкрива в авторската творба интимно познати предмети, пейзажи или симпатични (несимпатични) поведения на героите, може да им придаде по-голямо позитивно или негативно значение. „Допълненията при конкретизацията – пише Ингарден, – също както и актуализацията на качествените моменти, могат да придадат на посредствено то произведение аспекта на отличаващо се произведение, но могат и да лишат великото произведение от всички негови прелести или накрая, по съществен начин, да изменят неговия облик, да го превърнат в друго произведение, да му придадат друг характер и стил, макар понякога не по-малко интересни и ценни“ (Ингарден 1962: 85). Наблюдението на Ингарден е необоримо точно. Но според същия автор и едно друго нещо е също абсолютно безспорно: **тъкмо тук, в допълнителната, субективно свободна и индивидуална интенционална обработка на творбата като схема или като скелет, се крие вътрешната, скритата ценностна динамика на художественото произведение.** По такъв начин в процеса на всяка отделна персонална конкретизация, се създава ефективно същинската ценност на художествената творба, която в структурата

на същата е само обозначена от неговите компоненти. Следователно, всяко художествено произведение, благодарение на процесите на конкретизацията, носи в себе си много възможности за промяна, за ценностно израстване или за смъртна ценностна катастрофа. В този смисъл Огнян Сапарев справедливо забелязва, че в съвременен и в исторически план „творбата има множествено битие“ (Сапарев 2011: 328). Какъв е механизмът за създаване на това множествено битие? Няма ли нещо като **адекватна** конкретизация?

Според Р. Ингарден конкретизацията фактически означава ефективно преживяване от реципиента на определени съставни части и детайли от творбата. Поради това различните читатели (или зрители, слушатели) заради различната външна и вътрешна насоченост на своето съзнание актуализират различни съставни части на творбата и оттук идват многообразията, породени от една и съща художествена структура; според него по този начин могат да се актуализират дори по второстепенни компоненти или даже и компоненти, които пребивават в творбата само в потенциално състояние. Не означава ли това пълен произвол на въображението на реципиента?

Всичко казано по-горе е възможно, защото – както отбелязва Ю. Лотман, – същността на художественото съобщение се състои в това, че благодарение на фантазната дейност на реципиента, то сътворява „принципно ново равнище на действителността, различаващо се от нея с рязко увеличаване на свободата“; илюзорният художествен свят освобождава човека от „робството на действителността“ и му дава възможност да насочи своя поглед не само навън, но още и **навътре в себе си** и с помощта на художественото произведение, като се опира на своя личен опит, на своята памет и на своето въображение, да си изгради друг, нов, имагинерен **образ както за самия себе си, така също и за света, в който живее**, и по този начин да се приближи още по-плътнo до своята **идентичност**. Но приближавайки се до своята идентичност, възприемащият изкуството не само по добре разбира себе си, но това означава още, че той променя своето отношение или даже че заема нова позиция по отношение на външната среда, към социалната действителност. Така интенцията води не само до дълбоко преживяване и разбиране на самото произведение, но едновременно с това предизвиква и състояния на **самонаблюдение, на общуване³ със самия себе си**, както и на друго отношение към **външната среда на съществуването**. А тази ситуация вече може да се определи като специфична вътрешна **социална ситуация**, която притежава собствена амбиция и енергия да излезе и навън от творбата. „Свободата всеки път се явява презумпция – добавя Лотман, – опреде-

³ Това, че художествената творба предизвиква състоянието на общуване на реципиента със самия себе си, е уникална способност на изкуството, която означава, че на основата на интимните художествени внушения личността на художествения потребител може да достигне (разбира се, не във всеки отделен случай на художествено възприемане) до друга, нова **оценка** за своя живот и съществуване и това може да има както позитивен, стимулиращ резултат, така и може да се стигне до крайно негативни последици. Един роман или едно музикално произведение могат да преобърнат живота на една или друга личност. Романът на Гьоте „Страданията на младия Вертер“, възприеман на своето време с изключително бурно внимание от младата читателска публика, е довел, за съжаление – в отделни случаи, до внезапни решения за самоубийство.

лена от правилата на света, в който ни въвежда произведението. **Гениалното свойство на изкуството е всъщност мисленият експеримент, позволяващ ни да проверим недосегаемостта на едни или други структури на битието.** Тъкмо това е определящото в отношението на изкуството към действителността“ (Лотман 1998: 173, подч. м. – И. С.) В този смисъл – като свободен вътрешен мисловен експеримент – изкуството предизвиква самонаблюдение и интерпретации, които предизвикват промени и в самата социална ориентация на реципиента. Затова възприемам като много точно и наблюдението, направено от Силвия Борисова: „Строго погледнато, изкуството не е убягване на действителността, а убежище на възможността като действителност, на границата на възможност и действителност: убежище на актуалното в съзнанието, на мигновението, на особеното. Затова и **светът на изкуството развива всички граници на уж разбираемата и подредената действителност**, увелича и правещия, и изпълняващия, и възприемащия изкуството изцяло в модуса на актуалност (възможност – или – действителност) за съзнанието. Преградите на условността в изкуството падат ако не изцяло, поне дотам, че човек да погледне на действителността малко „отстрани“ – а именно откъм модуса на възплътеност на своето съзнание – и това проглеждане **поне с малко да пренареди понятието му за действителност**“ (Борисова 2017: 96 – 97; подч. м. – И. С.).

Мисля, че след всичко отбелязано досега, няма да сбъркам ако още веднъж повтора, че непълната определеност на творбата, нейната схематичност, окачествяването ѝ като скелет или като някакви нахвърляни шрихи не само не е недостатък, но играе много важна, незаменима роля, защото предизвиква персоналното естетическо възприятие към самостоятелно творческо съучастие и действие във вътрешна и външна посока. Но, както отбелязах, едва експерименталното изкуство на модернизма направи напълно явно това, че реципиентът не е пасивен потребител, а източник на сама по себе си значима за художественото произведение конструктивна дейност, мотивирана, от една страна, от самата творба, а от друга – от самата неговата психика, от неговия индивидуален жизнен опит, неговия вкус, неговото въображение, но посредством тях – и от **субективните и обективните условия, при които се извършва художественото възприятие.**

Ханс-Георг Гадамер в своята статия „Край на изкуството?“ съвсем определено смята, че това спонтанно и непрекъснато преливане на процесите на конкретизацията от творбата към реципиента и обратно са изключително могъщи в творческо отношение. „Какво е мястото на художественото произведение – пита Гадамер – между твореца и публиката в тези два случая? Да поставим въпроса така, означава от самото начало да избегнем фалшивата алтернатива между създаване и възприемане, между естетиката на създаването и естетиката на възприемането, и то не само защото тези две измерения винаги се проникват взаимно. Творецът има предварителна представа за въздействието на произведението си като изпълнение на някакво очакване. То може или да го надхвърли, или да е противоположно на това очакване. От друга страна, при срещата с произведението на изкуството **публиката** приписва на него, или на неговия създател, нещо като интерпретация или идея, и то така, че при определе-

ни обстоятелства самото произведение изостава далеч зад своята идея. Тези две вмешателства си остават обаче на свой ред антиципации, а истинската действителност изглежда по друг начин. Ако е **сполучливо**, художественото произведение не е нито просто постигане на някакво предварително замислено въздействие, нито пък идеята, която публиката разпознава в него, може да претендира, че напълно отразява нещата. Както става при **истинския диалог**, се появява **непредвидимото** и задава посоката, в която да продължи разговорът“ (Гадамер 2009: 79–80; подч. м. – И. С.).

При такава свободна и напълно преливаща се една в друга двустранна мотивация на естетическото поведение **няма как да се придаде изключително значение на една или друга конкретизация като адекватна, съобразно която да се преценяват всички други различни индивидуални виждания и допълнения**. Всъщност няма и не може да има адекватна конкретизация!⁴ Затова приемам уточнението, направено от Т. Адорно: „Всяко художествено произведение, дори да се представя **като пълна хармония, в себе си е проблемна зависимост**. Като такова то участва в **историята** и по този начин **прекрачва** собствената си уникалност“ (Адорно 2002: 510; подч. м. – И. С.).

Но нека сега последователно се приближим, за да видим как творбата, докато се субективизира по пътя на интенцията, същевременно участва в съвременността или в историята, и как се проявява и определя нейната ценностна значимост в дадена конкретна външна ситуация.

Посредническата социална функция на частния жизнен опит

От всичко казано дотук става ясно че художествената творба не е само това, което е, а още и това, което реално става чрез непосредствената или опосредствената намеса и на външни фактори и влияния. Навлизането навътре в творбата по пътя на интенцията поражда потребността да се види как нейното битие започва да се свързва, да зависи и да се стабилизира (или обратно – да се ерозира) от конкретните външни условия, които я съпровождат както при нейното появяване, така и при нейното евентуално по-трайно и продължително съществуване във времето и пространството. Следователно всяка художествена творба има и **своята конкретна история на своята публична рецепция**. Но тук изниква следващият въпрос: как става преминаването от индивидуалната интенция към публичната рецепция?

Мисля, че като начало трябва пак да отчетем, че в своето индивидуално възприятие творбата не само се конкретизира и реализира, но същевременно и непрекъснато се **променя**: нейният смисъл и значение се конституират, разнообразяват и в най-добрия случай – обогатяват. Както отбелязва Ю. Лотман, дори ненакърнимото запазване на литературния текст е източник на нови смислови трансформации: „Колкото по-неизменен е входящият текст, толкова по активно е възприемането от страна на получателя“ (Лотман 1998: 179). Как-

⁴ Ингарден сам пише под линия, че не е трудно да се въведе понятието „вярна конкретизация“. Но отбелязва, че още по-трудно ще бъде да се определят критериите, по които безгрешно ще могат да се различат „верните конкретизации“ (вж. Ингарден 1962: 74). А такива всъщност няма.

то вече уточнихме, тъкмо поради това адресатът на художествената информация не е пасивен потребител, а е **активен съавтор**.

Налага се обаче да отчетем принципното различие между обикновената всекидневна комуникация и художественото въздействие; при първата получената информация е утилитарна, тя най-често почти веднага изчерпва значението си в някаква форма на всекидневна употреба, бързо остарява още при непосредственото си потребление; затова например никой не търси и не чете стари вестници, повтарящите се новини по радиото и телевизията са изключително досадни, тоест стари и вече ненужни. Същевременно читателите препрочитат определени романи, слушателите непрекъснато и многократно се връщат към музикалните хитове, отделни зрители не се уморяват всеки ден да се връщат към любимата си картина, закачена на стената в жилището. Още Хегел, като препоръчва и изпраща на свой приятел алманах с някаква повест, която може не само да се чете, но и да се препрочита, поучително обобщава, че красотата на произведението на изкуството се потвърждава от самото **удоволствие**, изпитвано от нас при нееднократното му съзерцание – от това, че ние с голяма охота се връщаме към него (Гегел 1973: 509, подч. м. – И. С.). Впрочем и самият Ингарден констатира, че ако повторно четем една творба, то тогава и нашите предишни конкретизации по някакъв начин влияят на особеностите на новата конкретизация (най-малкото те ни подбуждат към ново връщане до творбата). Но последната конкретизация не е просто преработка на предишните, а нещо свършено друго, нещо ново. „Колкото читатели и колкото нови прочитания на едно и също произведение – толкова и нови образувания, наричани от нас конкретизации на произведението. Общото помежду им е, че във всяко от тях (...) *се реализира едно и също произведение*, достойнствата на което се увеличават или намаляват в резултат на допълненията и трансформациите, имащи за свой източник *изключително* възприемателно-конструктивната дейност на читателя“ (Ингарден 1962: 74)

Така художествената комуникация не става на момента излишна, а е продължително време съдържателна и – на основата на удоволствието – е по-трайно привлекателна. Това означава, че реципиентът субективно, чрез своята интенция, чрез своята памет и продуктивно въображение непрекъснато и многократно до-сътворява художествената творба, защото това му доставя удоволствие и затова той я превръща в интимна част от самия себе си.

Но това „проглеждане“ и „пренареждане“ на действителността чрез възприятието на изкуството (за което вече стана дума), в условията на неприветливия, заслепяващ окото опит от епохата на масовото общество и в периода след него, се оказва труден проблем. Защото щом веднъж се е стигнало до това, че човекът и хората, според В. Бенямин, започват да **загубват същностната си способност да обменят опит**, те фактически се затварят, изолират и търсят спасение от този външен, фрагментарен и заслепяващ свят „в някакво спонтанно негово копие от комплементарно естество“. По отношение на отделната личност това по-конкретно означава, че намалява възможността външните проблеми да бъдат асимилирани от нейния вътрешен опит, да станат интимна част от частното ѝ съществуване. Още повече, че от годините на индустриалното общество досега, това обедняване на опита намира израз във формирането на една **нова**,

масова публика на изкуството (читатели, слушатели, зрители), която страда от това, че нейните вътрешни проблеми формират затворен, изолиран вътрешен свят, който приема „безизходно частен характер“ (Бенямин 2000: 179–180). Това е личният, силно ограниченият опит на отчуждения, на самотния човек. За да разбие този затворен и ограничен опит, изкуството се нуждае от **нови, включително и шокови форми на въздействие**, и това на практика постигна тъкмо изкуството на модернизма в своето непрекъснато експериментално развитие като художествен изказ. На основата на съвременното изкуство се поражда и оформя една нова публика на изкуството, която изисква художественото средство да се приобщи и интегрира дори към средствата за масова комуникация, където **средството е съобщението** (Маклуън), и по този начин да успее да проникне в силно изолираната душевност на човека от индустриалното, масовото или съвременното, силно индивидуализирано общество.

Но щом илюзорният художествен свят освобождава човека от „робството на действителността“, той фактически му дава възможност да насочи своя поглед и навътре в себе си и с помощта на художественото произведение, на своята памет и на своето въображение да си изгради друг, нов, имагинерен образ за самия себе си и за света. Но това фактически означава, че при възприятието на изкуството има не атрофия на личния опит, а корекция, усъвършенстване, обновяване по пътя на вътрешния мисловен експеримент. „Нормалната естетическа наслада в творчеството – пише Джорд Хърбърт Мийд – е възвръщането на чувството за крайния резултат в частичното постижение и вдъхва увереност във важността на творческия акт. Но във фантазирането самата липса на връзка между средство и цел води до въображаемото благоденствие на една цел, която не се изразява от гледището за средствата. При естетическото оценяване творбите на велики творци, онова, което ние правим, е да долавяме в тях ценности на удоволствие, които допълват и обясняват нашите собствени интереси в живота и практиката. Те имат непреходна стойност, понеже са езикът на насладата, на който хората могат да преведат смисъла на своето съществуване“ (Мийд 2017: 78).

Към спонтанно споделяне на естетическия опит

Щом изкуството поражда желание сред хората да преведат смисъла на своето съществуване на езика на насладата, то това практически води непосредствено и непринудено до желанието да споделят естетическата наслада и с другите хора. По един забележителен начин това е констатирал и обобщил още Им. Кант. В „Критика на съзнателната способност“ той пише под линия, че „само в обществото става *интересно* да имаш вкус“ (Кант 1980: 79), после пояснява, че това означава естествена способност на цивилизования човек: „(...) защото като такъв ние преценяваме онзи, който е склонен и умее да съобщава удоволствието си на други и когото даден обект не задоволява, ако не може да чувства удоволствието от него заедно с други. Също всеки очаква и изисква от всеки да се съобразява с тази **всеобща съобщимост**, така да се каже, на основание на един първоначален договор, наложен от самото човечество.“ Кант издига тезата, че естетическите усещания се смятат само дотолкова ценни, доколкото могат всеобщо да се съобщават и споделят; и веднага добавя, че ако естетическото удоволствие, изпитвано от даден естетически предмет, „е само незначи-

телно и само по себе си без забележим интерес, все пак идеята за неговата **всеобща съобщимост** увеличава стойността му почти **безкрайно**“ (Кант 1980: 187; подч. м. – И. С.). Докато игрите имат само този интерес да направят времето да мине незабелязано, то изкуството се отличава радикално от тях: „Изящните изкуства, напротив, са начин за представяне, който е целесъобразен сам за себе си, и макар и без цел, все пак поощрява културата на способностите на духа към общителност“. А собственото значение на тази общителност идва още от това, че тя не е просто сетивно чувство, а се издига до качеството на една висока мисловност: „Всеобщата съобщимост на едно удоволствие съдържа още в понятието си, че то не трябва да бъде удоволствие на насладата от простото усещане, а на рефлексията. И така, естетическото изкуство като изящно изкуство е такова, което има за мерило **рефлектиращата** способност за съждение, а не сетивното усещане“ (Кант 1980: 196, подч.м. – И. С.).

Това, което тук Кант подсказва, но конкретно не изразява, е, че по пътя на непринудената „всеобща съобщимост“ на естетическото удоволствие от произведенията на изкуството израства не само „рефлектиращата способност за съждение“ (тоест естетическата идея), но заедно с нея и благодарение на нея се разгръща една силно забележима форма на **художествена публичност** (формиране на обща публика или на диференцирани публики), която има това значение, че **опосредства активно и по-интимно връзките между отделните личности и гражданското общество**.

Но този съществен извод в по-близко до нас време в много ясна форма направи Юр. Хабермас. В своята книга „Структурни изменения на публичността“ той пише: „Със „света“, в който се конституира публиката, е обозначена публичността като сфера“ (Хабермас 1995: 185); изследвайки възникването на буржоазната политическа публичност, той конкретно разкрива, че последната има като своя предходна форма една чиста литературна публичност. Работата е там, че в края на XVIII век в Германия, на основата на нарастването образованието на гражданите, формирането на литературни размишления върху културата, зачитането на личната субективност на отделния човек, на неговото по-свободно себеизразяване и критично мислене в поезията и новите романи се установява непринудена връзка между скритата индивидуална субективна душевност и социалните групи, сплотени на основата на общите художествени преживявания. По този начин от недрата на частната сфера на буржоазното общество израства една широка мрежа на нови публични връзки и комуникации: „На скокообразно растящото число на читателите съответстват чувствително разширеното производство на книги, вестници и списания, увеличаващият се брой на писателите, на издателствата и книжарниците, основаването на заемни библиотеки и читателски кабинети и най-вече **основаването на читателски общества, на нещо като социални средища на една нова култура на четенето**“ (Хабермас 1995: 10). Новата култура на четенето ражда литературни публики с нови очаквания, с по-добре оформени естетически вкусове и критерии, а на тази основа се формират нови центрове, институции, читателски общества и литературни организации. Според Хабермас през XVIII век в Германия и други европейски страни започва културното мобилизиране на

гражданите от буржоазното общество, което по-късно улеснява и появата и развитието на самата политическа публичност (литературната публичност се преражда и продължава и в политическа публичност!).

Но да се върнем към художествената публична рецепция. Очевидно, тя започва да се осъзнава като значим фактор в художественото развитие още от времето на Ренесанса, но едва в края на XIX и началото на XX век, благодарение на появата и развитието на киното като масово изкуство, започва детайлно да се разглежда – от новопоявилата се социология на изкуството – като незаменим фактор в самата художествена еволюция. За да се стигне до днешната теоретическа позиция, според която **не може да се разбере спецификата на художествените феномени, без да се държи сметка за стратификациите на публиките** (Heinich 2001: 72). Защото, като се тръгва от публиките, може да се разкрие нещо смислено относно взаимно стегнатите и сложно преплетените процеси на конкретизацията и социализацията на художествената творба. Може ли например да се приеме, че крайно радикалната модернистична интерпретация на Марсел Дюшамп „Мона Лиза с мустаци“ е единствената „адекватна конкретизация“ на прочутата картина на Леонардо да Винчи? Всъщност въпросът сам по себе си е абсурден – в съвременния глобален свят има значителна интернационална публика, която вече години наред разпознава ироничната творческа модификация на Дюшамп като изкуство. Разбира се, в случая сигурно няма адекватна конкретизация, но има, повече или по-малко, друг художествен факт. Така по тези въпроси **последна дума има вече не естетиката, а социологията на изкуството.**

Социокултурната кариера на художествената творба

Съвременната социология на изкуството изказва като безспорна тезата, че една творба може да разкрие мястото си като такава в социокултурната среда не просто и само на основата на самотните усилия на автора⁵, нито само чрез индивидуалния или груповия акт на потребление, а благодарение още и на общите усилия, на кооперацията на една компактна мрежа от действащи в социокултурното пространство и време актьори: експерти, търговци, колекционери,

⁵ Адорно пише, че „отношението на изкуството към обществото не трябва да се търси предимно в сферата на рецепцията. Това отношение я предшества: в производството. Интересът към общественото дешифриране на изкуството трябва да се обърне към производството, вместо да се задоволява с издирване и квалифициране на въздействието, които по социални причини често изцяло се отклоняват от художествените произведения и от обективното им обществено съдържание“ (Адорно 2002: 328). В тази статия в центъра на вниманието е именно рецепцията, но това съвсем не означава, че отричаме значението на предварителния творчески замисъл; авторът има тази заслуга, че той пръв, още при сътворяването на своето произведение, е предвидил като възможно негово определено публично въздействие и диалогично го е заложил в самата художествена структура. Всеки художник има някаква предварителна представа за своята вероятна, „имплицитна“ публика. На тази основа той предвижда едни или други вътрешни елементи на структурата, които при нейното възприятие действат като „скрити“ обществени механизми. Но тяхното действие става явно именно при **рецепцията**, която е крайният и същностен момент в процеса на социокултурното, (публичното) ставане на творбата. Нали самият Адорно признава, че изкуството и неговите произведения не са това, което са, а само това, което могат да станат (Адорно 2002: 511).

критици, журналисти, които да я идентифицират; и още от действията на реставратори, постери, комисари на експозиции, историци на изкуството, зрители, за да я видят; не може без интерпретатори, издатели, разпространители творбата да намери аудитории, за да могат да я гледат, слушат, да я четат. Едно ново социологическо понятие обобщава всичко това: **медиатори**. Това понятие включва всичко, което обективно се вмести между една творба и нейната публика, за да направи възможна и нормална нейната рецепция (Heinich 2001: 58–59). И колкото повече една рецепция е медиатизирана посредством структурирана мрежа от позиции, институции, от актьори или фенове, толкова повече тя се стреми към автономия на своите дейности и залози; гъстотата на медиациите е функция на степента на автономия на художественото поле в социалното пространство, създадено от отделното произведение (Heinich 2001: 69).

Тук следователно става дума вече за външен, обективен процес, който се явява естествено и необходимо продължение на вътрешното разчитане, на конкретизацията на творбата. Нека го кажа още по-ясно: **при възприятието на творбата има процес на слизване към „пълна“ субективност, който паралелно е придружен и генетично преплетен с обратния процес на изкачване към реална обективност, тоест към социална обобщеност и съгласуване с нагласите и критериите, идващи от актуалното или историческото време**. Неограничената свобода и субективните капризи при конкретизацията се коригират и поставят в повече или по-малко социокултурно обобщени рамки чрез посредството на социалните медиатори; последните могат да правят това, защото всъщност възплащават емоционалните и познавателните нагласи и очаквания, обусловени от хоризонтите на разбирането и чувстването, типични за даден исторически момент или за дадена историческа епоха. Налице е сложно преплитане на психологическите процеси на конкретизацията със социокултурните действия на медиаторите и по този начин се ограничават крайностите и случайностите (без да бъдат напълно отстранени във всички случаи) в процеса на естетическото възприятие.

След психологическата конструкция посредством персоналното съзнание (чрез интенцията, тоест свързването с личния опит – едновременното осъществяване на вътрешната индивидуализация и на вътрешната социализация на творбата) идва следващият момент на външното социално конструиране чрез намесата на мрежата от медиатори. И това са последователни и естествено преливащи се паралелни (чифтосани!) процеси, които намират завършен израз в **актуалното** ставане на художествената творба, също както и в нейната възможно по-продължителна **историческа** реализация.

Следователно, накрая това, което в момента ни интересува и трябва да го подчертаем като принципиален извод, е обстоятелството, че процесът на конструирането на творбата като **художествена ценност** има своя субективна, но и своя външна, обективна страна, които спонтанно (едновременно или постепенно) се преливат една в друга и затова съвременната социология, за разлика от старата естетика, се стреми да превъзмогне иманентната интерпретация, „стерилната опозиция“ между вътрешен и външен анализ, иска на всяка цена да избегне противопоставянето между художествена творба и социокултурен

контекст, както и грубата редукция на малкото изкуство до голямото (вече световно) общество. Натали Хайних, известно име в днешната френска социология, има всички основания когато прокарява идеята, че изкуството не е тотално автономно, изцяло затворено в себе си, но в същото време то не е и тотално хетерономно, тоест изцяло подчинено само на външни детерминации; ако беше така, то нямаше да бъде определено, характерно, специфично, със свой уникален облик явление, а просто една активност, лишена от правила или специфична структурализация. Изкуството като **ценностна, тоест значима за човека и хората** социална сфера, не е само субективна (произволна) конструкция, но и обективно реализирано, регулирано и защитено от социални буфери културно поле, специфично различно от сферата на икономиката и политиката, на религията и философията, но и непрекъснато взаимодействащо си с тях. Изкуството не може повече да се третира като нещо отделно и различно от обществото (въздействащо отвън по някакъв неясен или дори мистичен начин върху него), а самото то е съставна и неразделна част на социалното, едновременно е художествена и публична реалност, и само като такова придобива и успява да защитава своята автономност и своята функционалност.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. 2002. *Естетическа теория*. София: Агата-А.
 Бенямин, В. 2000. *Озарения*. София: Изд. къща КХ.
 Бердяев, Н. 1918. *Кризис искусства*. Москва: Изд. Лемана и С. И. Сахаров.
 Борисова, С. 2017. *Граници на естетическото съзнание*. София: Парадигма.
 Виготски, Л. С. 1978. *Психология на изкуството*. София: „Наука и изкуство“.
 Гадамер, Ханс-Г. 2009. *Наследството на Европа*. София: Изд. къща КХ.
 Гегел, В. Ф. Г. 1973. *Естетика*, том IV. Москва: Изд. „Искусство“.
 Джордж Хърбърт Мийд. 2017. Природата на естетическия опит. // *Философски алтернативи*, бр. 4, 74–83.
 Ингарден, Р. 1962. *Исследования по естетике*. Москва: Изд. „Ин. Литературы“.
 Лотман, Ю. 1998. *Култура и взрив*. София: Изд. „Кралица Маб“.
 Сапарев, Ог. 2011. *Критически илюзии*. Т. 1. София: Изд. „Захарий Стоянов“.
 Шпенглер, Ос. 1994. *Залезът на Запада*. София: Изд. ЛИК.
 Heinich, N. 2001. *La sociologie de l'art*. Paris: La Decouverte.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, T. 2002. *Esteticheska teoriya*. Sofiya: Agata-A.
 Benyamin, V. 2000. *Ozareniya*. Sofiya: Izd. kushta KH.
 Berdyayev, N. 1918. *Krizis iskousstva*. Moskva: Izd. Lemana i S. I. Saharov.
 Borisova, S. 2017. *Granitsi na esteticheskoto suznanie*. Sofiya: Paradigma.
 Vigotski, L. S. 1978. *Psihologiya na izkoustvoto*. Sofiya: „Naouka i izkoustvo“.
 Gadamer, Hans-G. 2009. *Nasledstvoto na Evropa*. Sofiya: Izd. kushta KH.
 Gegely, V. F. G. 1973. *Estetika*, tom IV. Moskva: Izd. „Iskousstvo“.
 Dzhordzh Hurburt Miyd. 2017. Prirodата na esteticheskiya opit. // *Filosofski alternativi*, br. 4, 74–83.
 Ingarden, R. 1962. *Issledovaniya po estetike*. Moskva: Izd. „In. Literaturi“.
 Lotman, JU. 1998. *Koultoura i vzriv*. Sofiya: Izd. „Kralitsa Mab“.
 Saparev, Og. 2011. *Kriticheski ilyuzii*. T. 1. Sofiya: Izd. „Zahariy Stoyanov“.
 Shpengler, Os. 1994. *Zalezut na Zapada*. Sofiya: Izd. LIK.
 Heinich, N. 2001. *La sociologie de l'art*. Paris: La Decouverte.