

---

## ПЕРСПЕКТИВИ КЪМ ОНТОЛОГИЧЕСКАТА „МИНИМАЛНА РАЗЛИКА“ В ИЗКУСТВОТО

---

### ИВАН СТЕФАНОВ\* ХУДОЖЕСТВЕНАТА КАРИЕРА НА КИЧА

**Abstract:** The advent and development of kitsch is genetically related to the specific sociocultural context of 19<sup>th</sup>-century second half, when art became an autonomous and independent reality. It can no more rely on mythology, religion, philosophy, and politics, and pretends to be only and solely a ‘pure art’. Art narrows, and in the vacuum opened, the new aesthetic phenomenon of kitsch ensconces.

Kitsch has become an intrinsic, aesthetically immanent element of the system of art as a totality. An infinite internal transition between these two so cognate and so different, opposite spheres has emerged. The dialectics of these relations shows that kitsch is not only a waste of art.

**Keywords:** Adorno; Benjamin; Mukarjovsky; kitsch; art.

*Кичът е изкуството, което не може или не иска да бъде прието насериозно, но все пак чрез явяването си постулира естетическа сериозност. Колкото и да е разбираемо това обаче, то не е достатъчно и в никакъв случай не може да се отнася само до презрението, несантиментален кич.*

Теодор Адорно, „Естетическа теория“

За кича се публикуват все нови и нови статии и книги, но и досега не е постигнато концептуално съгласие относно неговата природа. Както посочва Т. Адорно, този културен феномен на нашето време по дяволски начин се измъква от всякаква дефиниция, включително и от историческата. Но все пак мисля, че тъкмо историческият подход има възможност да ни подсказва едно много близко социологическо приближаване до автентичността на явлението.

\*\*\*

Тръгнем ли по този път, трябва най-напред да отбележим, че новото понятие *kitsch* се появява в немската литература през 1860 година. Това е втората половина на XIX век, отличаваща се с бурно развитие на индустриалното общество, предлагащо все повече и повече **вещи за масово потребление**. На основата на разрастващото и непрекъснато усъвършенстващо се техническо производство вещната връзка става доминираща връзка между

---

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

хората в обществото. Предметният свят на човека не само непрекъснато разширява своите мащаби, но и приема все по-безогледно и неограничено формата на стока. Непрекъснато увеличаващото се количество на съблазнителни предмети служи като основа за непрестанно стимулиране и рационализиране на формите на всекидневното действие, поведение и начин на живот. Потреблението дава облика, а и в много голяма степен и смисъла на ежедневно съществуване. Но, от друга страна, тази нарастваща зависимост на хората от вещите се отличава със своя надличен характер, своята деперсонализираност, своята абстрактна обобщеност; тази предметна връзка има двойствен, антагонистичен характер: тя е едновременно връзка, но и отчуждаване от другите хора, тя е **както създаване, така и разрушаване на човешкото битие**. Стоковият предмет е форма на всекидневна взаимозависимост и комуникация между хората, но същевременно и активен фактор за тяхното разделение и отчуждаване един от друг.

Тъкмо тук, в тази предметна вакханалия, Валтер Бенямин открива появата на един вакуум, който обективно поражда нова потребност от търсене на форми на компенсация във всекидневния живот на възходящото трето съсловие, даващо основния облик на живота в самото индустриално общество: „(...) у буржоазията се наблюдава стремеж към **компенсация за липсата на следи от частния живот в големия град. Това тя се опитва да постигне между четирите си стени**. Като че ли за нея е въпрос на чест да не остави да пропадне във вечността следата ако не на своите дни, то поне на вещите и реквизитите си. Неуморимо тя взема отпечатъци от безбройни предмети: пантофи, джобни часовници, термометри, чашки за яйца, прибори, чадъри, калъфи и кутийки. Предпочита кадифените и плюшени обвивки, на които се задържа отпечатъкът от всяко докосване“. Според В. Бенямин този стремеж да се съхранят миналите дни като възпълтени в определени специфични индустриални предмети е толкова силен, че той в последна сметка води и до **превръщането на жилището в един вид обвивка**; то започва да „представлява калъфът на човека, обвиващ го с всичките му придлежности и пазещ отпечатъка му така, както гранитът пази мъртвата фауна“ ( Бенямин 1989: 399–400а, подч. м. – И.С.).

Ето как в частното пространство на личния буржоазен дом, между четирите стени на затворената домашна среда, неслучайно се появява такава територия, в която редица от обектите и предметите за всекидневна употреба, обикновено безлични масови артикули, се превръщат в неща и **вещи, натоварени с особено значение**. Това значение се формира по схемата на „напомнянето“ – предметите от буржоазния дом, които започват да се слагат и съхраняват в калъфи и кутийки като особени ценности, всъщност загубват своята утилитарна функция, превръщат се в спомен и така започват да придобиват нова, репрезентативна, най-точно казано – **естетическа функция**. Работата е там, че те „запаметяват“ върховните моменти от баналния всекидневен живот в големия град, сред безличното съществуване на масите. Тъкмо по този начин се появява парадоксалната възможност – пак по силата

на „схемата на напомнянето“ – отделни стокови предмети, въпреки своята баналност и повтаряемост, да се превръщат в обект на специално внимание и възхищение от страна на колекционерите, които започват да ги обожават като „сувенири“. Чрез своите нови (културно-естетически) репрезентации тези предмети започват да променят и да формират – непосредствено и непринудено, както това прави истинското изкуство, – по естетичен начин човешката личност. Следователно много важно е да подчертаем: кичът възплъщава определена естетическа функция, която се наслаждава над утилитарната функция на предмета, обезличава я, лишава я от практическо значение, скрива я в себе си и последната вече присъства само като някакъв първоначален претекст, отсъстващ обаче в крайния конкретен естетически феномен.

Ето това е кичът, който, от една страна, като че ли плътно се приближава и започва да **имитира изкуството като ценност** (или както пише Адорно: „Кичът пародира катарзиса“!), а от друга – той не се задоволява само с това, защото непосредствената му цел е да **очовечи стоката по сантиментален начин, да даде собствен, интимен дом както на човека, така и на самата стока**: „по онова време – чудесно конкретизира своята мисъл В. Бенямин – това се очаква от кугийките и калъфите, в които се слагат предметите на буржоазния дом“ (Бенямин 1989: 505а). И пак той много точно забелязва: за разлика от изкуството – кичът „приближава света на предметите към човека; **предметният свят се поддава на опипващото му посягане** и в крайна сметка изгражда своите фигури **вътре в него**. Новият човек съдържа в себе си цялата квинтесенция на старите форми и това, което се образува в сблъсъка с една среда от втората половина на деветнадесети век, – както в сънищата, така и в думите и образите на дадени творци, – е едно същество, което би трябвало да се нарича „мебелираният човек“ (Бенямин 2019: 137б, подч. м. – И.С.).

По този начин **мебелираният човек** заслужава това определение доколкото е с оформена вътрешна психика от алегорично пресъздадения от кича предметен, вещен пласт от неговото най-близко домашно обкръжение; така кичът изгражда и стабилна, и динамична в естетическо отношение връзка на човека с другите хора и с неговата всекидневна външна жизнена среда. Следователно започва действително разширяване на художествената сфера – преди строго специфична само за изкуството – чрез **естетическо облагодоряване на неща и вещи от сферата на неизкуството**. В известен смисъл може да се съгласим с това, което твърди Ян Мукаржовски: при определени условия вече всеки предмет или всеки процес може да стане носител на естетическа функция. Същевременно той точно забелязва, че изкуството „не е затворена система; липсват строги граници, както и еднозначни критерии, с чиято помощ да го разграничаваме от онова, което е извън него. Цели области на човешката дейност могат да бъдат на границата между изкуството и останалите естетически, а и евентуално извънестетически явления. **В хода на развитието изкуството непрекъснато променя своя обхват, който ту се разширява, ту отново се стеснява**. Въпреки това – и тъй-

мо затова – полярността между господството и подчинеността на естетическата функция в йерархията на функциите остава непокътната и неизменно е в сила; ако я нямаше нея, развитието на естетическата сфера би се лишило от смисъл, тъй като именно тя придава динамика на непрекъснатия разволен процес“ (Мукаржовски 1993: 40, подч. м. – И.С.).

Естетическата сфера започва да придобива все по-широк обсег, нейните граници стават твърде променливи, защото в естетически факти могат да бъдат превърнати дори такива неща, на които не може да се припише естетическа валидност според художествената традиция, създадена от изкуството. Така кичът се оказва явление, дълбоко вкоренено в начина на частния живот в буржоазния дом, в обособяването на този дом и в превръщането му в нова, неограничавана и свободна жизнена среда (за разлика от външната социална среда, в която господства външната икономическа и политическа принуда!). Френският социолог на изкуството Жан Дювиньо е твърде точен, когато пише: „Концепцията за кич се появява там, където се е проявил стремителният поток на едно сътворение, включващо в своя образ тривиалния и популярен образец на всеобщия живот“ (Дювиньо 2001: 222). Този нов жизнен свят се отличава с това, че е захранен достатъчно с предмети, които, без да губят своята реална форма, изведнъж придобиват – по схемата на припомнянето – нова, именно естетическа функция; на основата на тази функция жизненият свят започва да предизвиква наслада и приятни усещания в рамките на всекидневното съществуване да носи удоволствия от начина на живот. В своето частно пространство човекът става повече или по-малко активен субект, консуматор не просто на вещи, а на естетически обекти, които предизвикват неговото ново състояние не на безразличие и скука, а на удоволствие и на щастие. Както забелязва Хегел, живият живот не е възможен без съсредоточаване в единичното; същото прави и кичът: съсредоточава вниманието върху единични естетически предмети, без които е невъзможно да се изгради действителното и активното емоционално отношение на „мебелирания човек“ към непосредствено заобикалящата го среда. Ян Мукаржовски дава доста ясна дефиниция за тази форма на кича: „Творбата, създадена по такъв начин, че съвпадението с признатите житейски ценности да е пълно, всъщност се възприема не като неестетическо, а като **нехудожествено явление, като кич**“ (Мукаржовски 1993: 103, подч. м. – И.С.). От казаното следва, че кичът се проявява като естетическо явление, но не може да претендира да има художественото значение на творбата; самата творба е винаги по-затворена в своята форма и затова изисква други, допълнителни, специфични емоционални и интелектуални усилия за своето усвояване. По този начин кичът, от една страна, се явява като близък и привлекателен, но винаги стоящ по-високо от баналния предмет, в който се опредметява и възплъщава, а от друга, винаги в качествено отношение стои по-ниско от художествената творба. Френският социолог А. Мол неслучайно подчертава тази посредническа функция на кича, като забелязва, че той винаги е „според мярката на човека, за разлика от изкуството, което го надраства“. Но дали винаги е така?

Нека сега да видим какво става в художествената сфера на изкуството тъкмо в това време, през втората половина на XIX век, когато в публичното културно пространство се появява доста триумфално феноменът на кича. Както вече стана ясно, кичът се появява, бързо се развива и разпространява и това означава необикновено разширяване на границите на естетическата сфера, докато изкуството преживява точно обратната тенденция – непрекъснато се **съкращават ролята и валидността**, както и споделяният художествен ефект от неговите произведения. Това е така, защото тъкмо тогава изкуството забележимо излиза от своя продължителен исторически период, през който то се опира – в своята вековна еволюция – на митологията, религията, философията и в резултат на тези нови процеси на **духовна дезинтеграция и индивидуализация** то придобива по-голяма автономност, независимост, своя уникална специфичност **и се превръща само и единствено в изкуство** и в нищо друго. То вече претендира да е „чисто изкуство“, а в последна сметка – в изкуство за самото изкуство (*l'art pour l'art*). Това означава, че отсега нататък изкуството трябва да търси опора за своята стабилност и развитие в самото себе си, в своята вътрешна структура и никъде другаде. Затова то тръгва по своя индивидуален път: на експеримента, на изобретяването, на обновлението, на боравенето с непознати и непопулярни сред публиката други, нови изразни средства и като резултат от всичко това то губи, казва Гадамер, своята **самопонятност**, своята достъпност и лесна разбираемост от страна на широката публика, която – междувременно в рамките на световния град – естествено се е превърнала в **масова** публика. Изкуството загубва самоочевидността на своите художествени изкази, неговите произведения вече не толерират „саморазбиращото се единомислие“ на публиката. Според Ханс-Георг Гадамер тъкмо в тази вакуумна обстановка се появяват благоприятните условия за разцвета на кича като друга естетическа форма, много близка, дори имитираща изкуството, но и забележимо различна, поне на първо време, от него. „Става ясно – пише Гадамер – дори защо тъкмо при тези обстоятелства се появява феноменът на кича – непогрешим симптом за тази загуба (на самопонятността на художествената творба – И. С.). Ако не греша, за кич се говори едва когато изискването за обща основа вече не е саморазбираема за всички предпоставка. Да си припомним например самоочевидността, с която великите майстори на живописата рисуват официалните предмети на владетелите с всички толкова далечни за нас атрибути като коня, доспехите и маршалския жезъл. Или изобразяването на светците, което остава непроменено, независимо от смяната на перспективата, и никога не изглежда изкуствено или като поза, защото като самоочевиден израз на смирено възхищение предпоставя самоочевидността на сетивната проява. Едва след като вече не съществува подобна самоочевидност, стават видими последиците от ефекта, който свързваме с феномена на кича“ (Гадамер 2009: 73–74).

Всъщност става въпрос за активен процес на разпад на вътрешното комуникативно единство на художествената сфера чрез отдалечаването и

дълбокото несъответствие на новите творчески резултати спрямо традиционната творческо-художествена дейност. Това означава, че вече няма едноединствено общо разбиране и определение за изкуство, поддържано преди от една могъща традиция, защото самата тя е вече радикално отхвърлена като траен производител на стабилност по отношение на общото разбиране какво е това истинско художествено произведение. И това вече говори, че проблемът за появата и същността на кича не е свързан само с творческото ниво, на което се сътворява един или друг артефакт. Кичът не е продукт на бездарие или творческа немощ, той не е провалена художествена задача, не е художествен неуспех, не е просто средно изкуство, той не означава непременно крайно колебливо или само негативно естетическо качество. **Кичът е изкуство, което е нарочно създадено, сътворено по свои, други правила,** различни от тези на традиционното понятие за изкуство; последното започва бързо да губи своята идентичност, става нестабилно и до голяма степен – ненужно, защото се появяват нови артефакти, със свои собствени достъпни, лесно разбираеми изразни средства, за да са съответни на потребностите на новата, по-широка, именно – на **масовата публика**.

Ако сега се върнем към цитираното определение на кича, дадено от Мукаржовски, то сигурно няма да ни изглежда вече толкова убедително. Наистина, не може да се отрече, че кичът е вещ, в която утилитарната функция е ограничена и винаги силно подчинена или дори заличена от естетическата функция. Но според Мукаржовски естетическата функция тук само се допира до сферата на изкуството, без да има нужда или шансове да прерасне и да се преобрази в по-елитарната художествена функция, отличителна особеност само за произведението на изкуството. В този смисъл към цитираното определение на кича Мукаржовски веднага и убедено добавя: „Едва напрежението между извънестетическите ценности на творбата и житейските ценности на общността прави възможно въздействието ѝ върху отношението между човека и действителността, въздействие, което е същинското предназначение на изкуството. Затова може да се каже, че независимата естетическа ценност на художествения артефакт е толкова по-висока и по-дълготрайна, с колкото по-малка лекота произведението се поддава на буквалното тълкуване от позицията на общоприетата система от ценности на съответната епоха и съответната среда“ (Мукаржовски 1993: 103).

Но мисля, че тъкмо тук има място за съмнение: дали кичът винаги остава строго затворен в рамките на определена естетическа функция, която е продукт на надрастване на утилитарната функция на едни ли други вещи и предмети и никога не може да прекрачи и в сферата, до която непосредствено се допира – именно тази на изкуството. Какво представлява следователно свободното, незаетото вакуумно пространство, разкрито от Гадамер, в което кичът така непринудено и удобно се настанява? Освен това не са ли достатъчно много и достатъчно очевидни случаите, при които кичът упорито си съперничи с изкуството, искайки дори да го замести или – напълно да го отстрани?

\*\*\*

За да отговорим на подобни въпроси, трябва още да отчетем нещо много важно – за същността на промяната в художественото поле, в което едновременно започват да съществуват и трудно достъпното художествено произведение, и лесно понятният и много близък до лаика кич. Може би тази промяна зависи преди всичко от това, че новият феномен на кича е генетически свързан не само с друго отношение към определени артефакти, но че тези процеси на сътворяване на кича се развиват винаги в един **социокултурен контекст**, отличаващ се с наличието на една нова, друга **публика**, която при това има **пълната свобода за емоционална реакция на основата на своя естетически вкус**. Много прав е Джило Дорфлес когато посочва, че възловата точка при анализа на кича изисква не да се проучва само обектът на масовия вкус, а преди всичко да се отчете присъствието на **колективния субект**, носител в случая на „добрия“ или „лошия вкус“ (Дорфлес 2001: 231). Авангардистът Марсел Дюшан прави чудесното откровение, че големият враг на изкуството е добрият вкус. Но по принцип в своето всекидневно битие кичът се свързва с некултивирания от образованието и културата масов **лош вкус**; защото и с просто око става ясно, че новият феномен е произведен от масовото възприятие на особена категория хора, които са пълна противоположност на културния или артистичния елит, притежаващ високо изтънчен, художествено образован и дори компетентен „добър вкус“. Но разглежданото явление има и друг аспект. Огнян Сапарев пише: „От Мукаржовски знаем, че областта на естетическата функция е по-широка от сферата на естетическите ценности. В този смисъл между Изкуството и Кича няма съществена разлика: за своите консуматори кичът има естетическа функция, при това не рядко по-силна, отколкото значителното изкуство“ (Сапарев 2011: 613).

Силата на кича е в това, че дава превес на директния екзистенциален опит и на простото наслаждение. Затова неговата публична реализация е спонтанна и най-често радостна проява на дадена социална общност, която има шанса да е обкръжена от предмети и вещи, съобразени с нейния вкус, отличаващ се с лесна (бурна) емоционална възбудимост; колективният или индивидуален реципиент на новия феномен разчита на прекомерната си и високо реактивна чувствителност, която съпровожда и толерира възприятието на произведения с по-лесно достъпен инструментариум за художествено изразяване. Например големият интерес към филмовите сериали се обяснява покрай всичко друго и с това, че тяхната публика отказва всякакво формално търсене, доколкото предпочита непосредствено и непринудено да се идентифицира напълно със самите герои. Възприятието на кича, за разлика от възприятието на художественото произведение, предполага пълна забора на трудностите при процеса на усвояване на художествената форма, последната като че ли присъства само условно в омагьосващия акт на сегивното потребление.

Следователно може да се каже, че **естетическата функция е компонент на усъвършенстване и преобразуване на утилитарната връзка между**

**определена човешка общност и вещите от външния свят.** Мястото, което заема естетическата функция в света на конкретните предмети, неща и вещи, е зависимо не само от вътрешното свободно пространство на буржоазния дом; същевременно то е силно зависимо и **отвън** – преди всичко от определен социален контекст, тоест от дадена човешка общност, която дава простор за свободна реализация на своя естетически вкус, какъвто и да е той. „Начинът, по който тази социална общност се отнася спрямо естетическата функция – пише Ян Мукаржовски, – в крайна сметка предопределя и обективното създаване на предмети, предназначени да упражняват естетическо въздействие, както и субективното естетическо отношение към тях“ (Мукаржовски 1993: 41).

И още едно допълнение към посоченото, отнасящо се до „субективното естетическо отношение“ към предметите на кича. В социалните общности естетическата функция се проявява и осъзнава като повече или по-малко интенционално сплотен колективен вкус, но още и със свое допълнително морално оцветяване и значение – като „добър“ (аристократично съвършен!) спрямо художественото произведение или като „лош“ (плебейски посредствен!) – спрямо кича. Може да се каже, че при културните ситуации, свързани с художествени или естетически артефакти, винаги е налице субективен групов или индивидуален носител, който емоционално насочено осъществява определен преход, където тези артефакти се преобразуват и вече се репрезентират в индивидуалното или социокултурното пространство не само като **красиви или грозни, но още и като добри или лоши**; което ще рече, че собствено естетическите и художествените качества придобиват в социокултурната среда допълнително, но и много важно морално значение. Въпросът е в това, че ситуациите, свързани с кича, предполагат не само неговото естетическо легитимиране, но и моралното му одобрение, или по-често – морално презрение. Тук мисля, че отново можем да се съгласим с Ян Мукаржовски, че става дума за симптоми, които свидетелстват за прекомерното хипертрофиране на естетическата функция според социалния контекст на дадена епоха (Мукаржовски 1993: 41).

\*\*\*

Но настаняването на кича в откритото се свободно вакуумно пространство, опразнено от „чистото изкуство“, както и непосредственият допир на изящното изкуство до новите творения на „несериозното изкуство“ означава дълбоко, **радикално преобразуване** на общото художествено поле, доколкото в него се появява нов и агресивен естетически агент, който знае как може бързо да постигне успех. Кл. Грийнбърг много кратко и много точно характеризира новата уникална ситуация в художественото поле: „Алтернативата на Пикасо не е Микеланджело, а кичът“ (Грийнбърг 2001: 206). Фактически Пикасо не се състезава с традиционното изкуство, но той го използва, разлага, модифицира по свой оригинален начин, защото това, с което вече непосредствено се съревновава, не е класическата картина, а красивият или грозен кич, който е по-лесно достъпен, забавен и абсолютно понятен за масовата публика. При пълното отрицание на художествената традиция



авангардното изкуство има възможност да граничи непосредствено и да влияе (или самото то да изпитва влияние) от естетическия феномен на кича; защото последният е вече **елемент, вътрешно (естетически) иманентен на самата система на изкуството**. Освободено от традиционните външни опори на митологията, религията, философията, политиката, автономното изкуство има перспективата да работи за **вътрешното си стабилизиране и развитие**, единствено като общува активно, но същевременно и като активно и всекидневно се противопоставя на практиката на кича. Започва вътрешен преход между двете толкова сродни и толкова противоположни сфери. Така, за разлика от Мукаржовски, трябва да признаем, че конкретните – родствени и враждебни – гранични връзки и взаимодействия на авангардното изкуство с кича му дават не единствена, но нова, друга възможност художествената дейност да може в променената външна социокултурна среда да съхрани своята вътрешна форма на **самоорганизираща се автономна духовна дейност**. В едно и също време антагонизмът и взаимодействието, непрекъснатата борба и, или пък обратно – заемането на елементи от новото претенциозно и несериозно изкуство, става вътрешна характеристика на творческото съзидание на даден артефакт. Това не изключва обстоятелството, че кичът първоначално се явява нужното, но и негативно, интелектуално и отхвърляно ново понятие, което може да придаде – поне в очите на елитната публика – траен положителен профил на автономното, свободното и независимо изящно изкуство. Затова днес като краен резултат фактическата истина е малко по-друга – кичът и изкуството са трайно обвързани по двупосочен, противоположен и обратим начин; системата на изкуството се самосъхранява, като едновременно елиминира едни, а се допълва с други кичови елементи; а от своя страна и кичът се издига до уж недостъпното за него художествено равнище, като заема системни елементи от класическата структура на художественото произведение. Отсега нататък кое е изкуство и кое не е изкуство се решава всекидневно в процес на единство и противодействие и с кича като неизбежен вътрешен, непосредствено граничен елемент в общата художествена система. Това великолепно е обобщил Т. Адорно в своята „Естетическа теория“: „Кичът не е, както ѝ се иска на вярата в образованието, просто **отпадъчен продукт от изкуството**, възникнал чрез вероломно приспособяване, а **дебне постоянно появяващите се възможности да изскочи от изкуството**. Кичът дяволски се изплъзва на всяка дефиниция, включително на историческата, но една от най-упоритите му характеристики е фикцията и с това неутрализацията на неналични чувства. Кичът пародира катарзиса. Същата фикция обаче създава и претенциозно изкуство и за него тя е съществена: на нея е чуждо да документира реално налични чувства, да пресъздава от себе си психически суровия материал. Излишно е да се прокарва граница между естетическата фикция и чувствените дрипи на кича. Той е **примесен като отрова във всяко изкуство; да го отдели от себе си, е едно от отчаяните усилия на изкуството днес**“ (Адорно 2002: 343–344, подч. м. – И.С.).

Адорно е прав и категоричен и когато констатира, че кичът мълчаливо се вмъква и интегрира въпреки всички отчаяния, вопли и съпротиви на изкуството: „Не е еднозначно дали под „представа за съществуването на един предмет“ се има предвид преработеният в художествено произведение предмет като негов тематичен материал или пък самото художествено произведение; **хубавичкият гол модел или сладкото благозвучие на музикалните звуци може да са кич, но са и интегрален момент на художественото качество**“ (Адорно 2002: 26, подч. м. – И.С.).

Ако се съгласим с Адорно така да разбираме взаимоотношенията между кича и изкуството – като едно динамично и постоянно действащо остро и непримиримо противоречие в общото художествено поле (друго рационално обяснение в дадения случай не виждам!), то тогава трябва да се откажем от някои широко разпространени определения и спорни изводи. Най-напред масовото убеждение, че кичът представлява само всяка деградирала ценност, която има естетическа функция, насочена към подслаждане, разкрасяване, погрозняване, драматизиране, митологизиране на ежедневието, е само относително вярна; тя ни обяснява само една от популярните форми за проява на новия културен феномен; днес той има вече много и различни форми, някои от които се определят като негови истински „шедьоври“<sup>1</sup>. А от друга страна, не трябва да се стряскаме от смелата и оригинална мисъл на известния австрийски писател Херман Брох, който в началото на XX век предприе истинска офанзива срещу литературния кич, тъй като неговата основна „цел е да удовлетвори публиката“; но тъкмо този автор пише: „XIX век може да се смята за век на кича, а не век на романтизма. Има добър, лош и дори гениален кич и аз пак ще богохулнича, като кажа, че засега смятам Вагнер за най-големия му връх, макар че и Чайковски не е много по-долу от него“. На трето място бих казал, че не трябва да разглеждаме нито кича като паразит върху тялото на изкуството, нито пък да си представяме, че именно изкуството се налага и паразитира върху нахалния кич; всъщност поставени един до друг и изправени един срещу друг, двата феномена търсят и никога не достигат до истинско примирие или съгласие, защото са в постоянна вражда – във всеки отделен случай единият феномен къса безмилостно подобрани части от другия или обратно. Такава е диалектиката на взаимоотношенията между кича и изкуството. Адорно велико-лепно обобщава и тази днешна ситуация: „Критиката не прощава нищо на кича, но тя се пренася и върху самото изкуство. Съпротивата срещу априорния му афинитет към кича е един от съществените закони за развитието на изкуството в по-новата му история. Този закон има дял в упадъка на произведенията. **Онова, което е било изкуство, може да стане кич.** Възможно е тази история на упадъка, история и на корекцията на изкуството, да е неговият **истински прогрес**“ (Адорно 2002: 446–447, подч. м. – И.С.).

\*\*\*

<sup>1</sup> Вж. Les chef-d'oeuvres du kitsch, Paris, 1971.

В този последен цитат Т. Адорно поставя тревожен въпрос: онова, което е било изкуство, може да стане кич. И наистина някога теченията барок и рококо са били приети и разглеждани като художествени течения; днес мнозина виждат в тях реалната поява на заплашителния призрак на кича. Както виждаме, този призрак определено плаши и Адорно; защото ако онова, което е било изкуство, може да стане кич, то това за него е част от историята на упадъка на автономното изкуство, а едва ли не – и единствено възможният истински художествен прогрес!? Разбира се, още няма задоволителен отговор на въпроса дали по отношение на изкуството са валидни категориите прогрес и регрес, доколкото в художествената сфера има по-скоро постоянни и сложно объркани, твърде хаотични движения напред и назад. В статията си разгледах единствено (и повече в исторически аспект) враждебното примирие или крайно противоречивото единство между висшето и нннизшето начало в художествената сфера като реална и характерна проява на съвременната култура. Дали обаче днешната художествена култура, изцяло потопена в безкрайното движение на многобройните комуникативни потоци, ще се окаже изцяло безразлична към борбата между висшето и низшето начало, дали ще даде пълна свобода на свободния избор и ще изчака да види кой ще победи в последна сметка или дали изобщо ще има победител – ето това е въпрос, на който тук не търся отговор. Може би днешната постмодерна култура, която в името на пълния, на абсолютния плурализъм (всичко е разрешено!) открито търси някакъв възможен компромис между висшето и висшето изкуство, между свободата и отговорността в творчеството и в потреблението и по този начин съзнателно ни поставя в ситуацията на търсене и на изчакване. Следователно дали ще има разумна корекция на художествената еволюция или ще се достигне до пълен упадък все още не може точно да се предвиди. Махалото на естетическите и художествените ценности е в постоянно движение. Макар че трябва да се признае: мнозина виждат и очакват нещо като неизбежен художествен апокалипсис.

Затова в заключение ще кажа следното. Засега културният пъзел на всекидневието се подрежда чрез толериране и даване или отнемане на предимства както на изкуството, така и на кича; и то – в най-различни пропорции; масовата, но и същевременно високо индивидуализирана публика, на основата на своя вкус, на наличните си или отсъстващи естетически познания и интереси, подрежда този пъзел в съгласие със своя културен статус, същевременно все по-малко уповавайки се или дори забравяйки за своя социален статус. Както видяхме, това, от една страна, дава актуалност и енергична жизненост на днешната художествена система, но едновременно, непрекъснато я спъва, разстройва, блокира нейното развитие, не подсказва нищо по-определено по посока на бъдещето. Така въпросите с повишена трудност по отношение на естетическото и художественото равнище на новите артефак-

ти в художествената култура не намаляват, а непрекъснато се увеличават и се заплитат много сложно<sup>2</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. 2002. *Естетическа теория*. София: Агата-А.
- Бенямин, В. 1989. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Изд. Наука и изкуство.
- Бенямин, В. 2019. Кичът на сънищата. // *Философски алтернативи*, № 3, 135–137.
- Брох, Х. 1981. *Смъртта на Вергилий*. София: Изд. Народна култура.
- Гадамер, Ханс-Г. 2009. *Наследството на Европа*. София: Изд. къща КХ.
- Дорфлес, Дж. 2001. Кич и култура. // *Социологически измерения на изкуството*, част 2. (Съст. Иван Стефанов, Албена Янева). София: Аскони-издат.
- Дювиньо, Ж. 2001. Пазарът на ненужните вещи. // *Социологически измерения на изкуството*, част 2 (Съст. Иван Стефанов, Албена Янева). София: Аскони-издат.
- Грийнбърг, Кл. 2001. Авангард и кич. // *Социологически измерения на изкуството*, част 2. (Съст. Иван Стефанов, Албена Янева). София: Аскони-издат.
- Мукаржовски, Ян. 1993. *Студии по теория на изкуството*. София: Изд. Наука и изкуство.
- Сапарев, О. 2011. *Критически илюзии*. Том 1. София: Изд. З. Стоянов.

## ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, T. 2002. *Esteticheska teoria*. Sofia: Agata-A.
- Benjamin, V. 1989. *Hudozhestvena misal i kulturno samosaznanie*. Sofia: Izd. Nauka i izkustvo.
- Benjamin, V. 2019. *Kichat na sanishtata*. // *Filosofski alternativni*, № 3, 135–137.
- Broh, H. 1981. *Smartta na Vergiliy*. Sofia: Izd. Narodna kultura.
- Gadamer, Hans-G. 2009. *Nasledstvoto na Evropa*. Sofia: Izd. Kashta KH.
- Dorfles, Dzh. 2001. *Kich i kultura*. // *Sotsiologicheski izmerenia na izkustvoto*, chast 2. (Sast. Ivan Stefanov, Albena Yaneva). Sofia: Askoni- izdat.
- Dyuvinyo, Zh. 2001. *Pazarat na nenuzhnite veshti*. // *Sotsiologicheski izmerenia na izkustvoto*, chast 2 (Sast. Ivan Stefanov, Albena Yaneva). Sofia: Askoni-izdat.
- Griynbarg, Kl. 2001. *Avangard i kich*. // *Sotsiologicheski izmerenia na izkustvoto*, chast 2. (Sast. Ivan Stefanov, Albena Yaneva). Sofia: Askoni- izdat.
- Mukarzhovski, Yan. 1993. *Studii po teoria na izkustvoto*. Sofia: Izd. Nauka i izkustvo.
- Saparev, O. 2011. *Kriticheski ilyuzii*. Tom 1. Sofia: Izd. Z. Stoyanov.

<sup>2</sup> Все още някои говорят, но не е изследвана достатъчно подробно и убедително кичовата кариера на голямото изкуство. В предговора към романа на Херман Брох „Смъртта на Вергилий“ Атанас Натев направи интересно наблюдение: „Херман Брох разпростира понятието „кич“ върху явления, които и най-придиричвите критици днес не биха подвели под този знаменател. В доклада си „Образът на света в романа“ (1933) той започва от Зола, спира се на Ремарк, прехвърля се на Хемингуей, като не се поколебава да засегне и своя най-сериозен тогавашен съперник в австрийската литература Роберт Музил. И никой от тях не е пощаден от подозрението, че проявява склонност към онова, което Брох нарича литературен кич“.