

СТАТИИ

Валентин Ангелов

ЕСТЕТИКАТА – НЕСЦИЕНТИЧНАТА НАУКА

Valentin Angelov

DIE ÄSTHETIK – EINE NICHT-SZIENTISCHE WISSENSCHAFT

Abstract: Was für eine Wissenschaft ist die Ästhetik? Theoretisch ihr Gegenstand ist das Ästhetische, aber die Praxis liegt die Kunst fest. Die Kunst ist in ewiger Dynamik, in Bewegung von einem Ufer zu dem anderem, ein Durcheinander von gegensätzlichen Richtungen: Figuration und abstrakte Ausdrücke, rationale und unterbewußte Erscheinungen, Satire und Spiel usw. In der Kunstgeschichte nimmt das Subjektive eine wichtige Rolle teil – nicht nur durch den Schöpfer, sondern durch den Rezipient auch. Ein strenges wissenschaftliches Gespräch ist hier unmöglich, wie z.B. in anderen Wissenschaften, die Ästhetik erscheint wie eine nicht-szientische Wissenschaft, in der Subjekt herrscht.

Keywords: Ästhetisches; Nicht-szientische Ästhetik; Pluralismus; Inovation; Subjektivität; ästhetische Werte.



Рудолф Хаузнер. „Аз съм подсъзнателна вселена“ (*Ich bin Es*), 1948

През 1898 г. д-р Кр. Кръстев, първият български естетик, получил солидна естетическа школовка в Германия, прави тревожна констатация относно състоянието на естетиката. „Всички тия

* valentangel@abv.bg

дивни естетически системи са били леки, съградени на пясъчна почва градежи, които всеки нов архитект е събарял и пак по същия начин изграждал; те не са търпели никакви поправки – нещо толкова необходимо за всяко човешко творение“ (1:6). И тъкмо това различава естетиката от сродните на нея науки – етика, психология, гносеология, социология.

Основният предмет на тази наука е *естетическото*, но никой теоретик не е дал щоголево удовлетворителна дефиниция за него. Твърденията, че то буди приятни чувства, че е източник на удоволствие и на духовна наслада, нямат научна стойност, защото стотици други неща могат да пробудят съвсем същите емоции. Вместо *естетическото* традиционалистите-естетици сочат като основен неин предмет *прекрасното*. Но и за него „не съществува никаква общоприета дефиниция“ (1: 14). През 17 – 18. век възниква метафизиката на прекрасното (с „Поетика“ на Никола Буало и „История на изкуството на древността“ на Йохан Винкелман), която „се занимава само с прекрасното (под прекрасното се е подвеждало и грозното, и дори ужасното)“ (1: 18). При такъв, несъобразен с широкия регистър от художествени факти, подход се отваря широк път за естетическите спекулации, които продължават столетия наред, чак до края на 19. век и началото на 20. век. Това е преломно време на започнал процес на сциентизиране на естетиката. За да стъпи на научна основа, тя се съюзява с най-различни науки: с психологията (психологическа естетика), със социологията (социологическа естетика), с етнографията (Ернст Гросе, Карл Бюхер), с изкуствознанието (Алоис Ригл, Хайнрих Вьолфлин, Макс Дворжак, Ханс Зедлмайр), с психоанализата (Зигмунд Фройд, Карл Юнг), а през втората половина на 20. век – с математиката (2:-), кибернетиката и теорията на информацията (3:-). Сциентизмът отстранява старите недъзи на естетиката, един нелечим тумор, но пък отваря място за една осъдителна едностранчивост. Социологическата естетика (Георг Зимел, Макс Вебер, Вилхелм Хаузенщайн) се съсредоточава върху социалния живот на художественото произведение, проявявайки слаб, много слаб интерес към неговата художествена автономия; естетиката под влиянието на психоанализата почти напълно игнорира рационалните импулси в творческия процес; психологическата естетика поставя ударението върху творческия процес и рецепцията на изкуството, но тя е дезинтересирана от неговата онтология (битийност); естетиката, съюзена с математиката, „забравя“ за сюрреализма и други алогични и интуитивни прояви в изкуството; числовата естетика изпъстря публикациите с математически формули, изчисления, с графики, таблици и схеми, но се оказва в невъзможност да обясни огромна част от художественото творчество; и т.н. В естетиката се настанява нов вид спекулативност.

Художествената практика, както и по-младото поколение естетици от края на 19. – началото на 20. век тихомълком се съгласява, че основният предмет на естетиката е *изкуството* (най-широката и безспорна област на естетическото). На практика естетиките също признават това, гласно или мълчаливо. Но какъв предмет е този? Всички други науки имат устойчив, стабилен предмет на проучване, изследване и анализ, докато изкуството (като предмет на естетиката) е в непрестанно движение, в главоломно развитие и е подложено на неочаквани, внезапни промени, особено що се отнася до модерното художествено творчество. То е изпълнено с противоречие по естетическата си същина художествени направления, образно казано, то е едно непрестанно мятане от един бряг на противоположния: от рационализъм към ирационализъм, от фигурация към абстракция, от практическа утилитарност към чиста автономност, от социална ангажираност към изкуство-игра или към „чистото изкуство“, предназначено само за естетическо съзерцание и преживяване; и пр. Това е един съвременен Протей! Плурализмът от края на 19. век засилва тези тенденции и дори ги довежда до абсурд. Той допуска всичко – и примитивите на „неделните художници“, и рисунките на шизофренно болни лица, и живописните произведения на творци, които с неистов жест захвърлят разноцветен пигмент върху грундираното платно (Ханс Хофман, Джексън Полък, у нас Димитър Арнаудов). При такава творческа вседозволеност е невъзможно да се намерят принципи, постановки и правила, които имат валидност за изкуството в цялост.

В старата, в традиционната естетика се търсят признаци, които са общовалидни за цялото изкуство, например признаци като „прекрасната видимост“, непълната илюзия, естетическата дистанция, изкуството-игра, изкуството-образ и познание на обективната действителност, изкуството-себепознание и пр. Но никой от тези признаци няма желаната общовалидност, а това ком-

прометира съответната естетическа теория и води до нейния скорошен и неизбежен край. Тази едностранчивост е характерна за *атрибутивната концепция*, под чийто знак се разгръща цялата традиционна естетика във всичките ѝ проявления, школи и направления. Поради това обстоятелство представителите на модерната естетическа мисъл решително скъсват с тази неудовлетворителна концепция (атрибутивната), остаряла и негодна предвид дръзките предизвикателства и шоките иновации на авангарда днес.

Като отговор на атрибутивната концепция се лансира нова, *институционалната концепция*. В какво се изразява тя? Нека се обърнем към американските представители на аналитичната философия, и по-точно към Джордж Дики, който я отстоява и формулира! Той апелира „да освободим термина естетическо от психологическите и епистемологическите анализи“ (4:178). И продължава: Всички признаци, сочени като атрибутивни за изкуството, загубват значение относно модерното изкуство. Ключ към обяснението на художественото творчество (включително и модерното) е *институционалната позиция*, т.е. условностите, обстоятелствата, принципите, задавани от институциите като критерий за това, което наричаме изкуство. „Институционалната теория на естетическия обект съсредоточава вниманието си върху практиките и условностите, които се използват“ (4:12) днес. Какво означава това? – Творецът дава определен *статут* на творбата; не нейните реални признаци са от значение, а това дали творецът я обозначава като изкуство или не. Ready made е типичен пример за тая шокираща практика. Писоарът на Марсел Дюшан, обявен от него за художествена творба и наречен „Фонтан“ (1917), няма признаци на художествено произведение, но след като е получил статут на изкуство (обявен от самия Дюшан), той намира място в експозицията на няколко музеи. Като такъв експонат „Фонтан“ престава да бъде утилитарен предмет и става обект за естетическо съзерцание и преживяване (ако зрителят е способен за такива възприятни реакции). При модерното изкуство пропадат всички обективни веществени признаци, по които бихме могли да определим един обект като изкуство (както се е практикувало досега векове наред). Субективизмът взема абсолютно надмощие. Творческата личност решава дали да припише на даден обект статут на изкуство или не. И абсурдите са налице. Луиз Невелсън обявява цялата вселена за изкуство (1976). „Аз започнах да разглеждам нещата, почти всяко нещо надлъж по улицата, като изкуство. Аз не мисля, че ти можеш да докоснеш нещо, което да не може да бъде реабилитирано за друг живот. И веднъж аз изпитах това чувство за целия свят“ (5:512). С други думи, Невелсън оценява всичко около нея за изкуство. Въпрос на субективна позиция!

Нека се поставим сега в положението на естетика-теоретик! – незавидно положение! Той трябва да разграничи изкуството от не-изкуството, естетическото от неестетическото, прекрасното от не-красивото. Авангардът обаче го шокира с такива иновации, които го оставят безпомощен, защото е попаднал в задънена улица, в някакъв лабиринт без изход. Неговата (на теоретика) основна задача е да определи (дефинира) що е изкуство? – нали това е основният предмет на съвременната естетика. Задача, която е неразрешима поради ексцесите, шоките провокации и дръзките предизвикателства на авангарда. Каква наука ще прави той? Има ли научна основа, на която да стъпи със сигурност? Още тук бихме могли да заявим: естетиката е една *несциентична наука*, в която днес владее субективизмът, предпочитанията и всепозволеността на творческата личност.

Някога Хегел се възмущава от крайния субективизъм на романтиците, от тяхната идея за гения, комуто всичко е позволено, както подобава на силната в интелектуално отношение личност. И Хегел със съжаление констатира, че поради това обстоятелство изкуството е загубило обществената си значимост, способността си да бъде изразител на духа на епохата и на най-важните идеи на обществото. Проследим ли историята на изкуството от последните няколко столетия, ще се убедим, че в него непрестанно нараства субективното начало. Субективизмът в модерното изкуство е закономерен резултат от посочения процес. Естетиката като наука трябва да се съобразява с него, въпреки капаните, които авангардистът непрестанно ѝ поставя. Досега поне естетиката не се е справила с това предизвикателство. И няма никакви изгледи, че тя ще се справи с него днес и утре.

* * *

За старата идеалистическа естетика изкуството е изцяло естетическа проява *par excellence*. Затова именно то бе прието като основен предмет на естетическия анализ. Обаче всички определения и характеристики на изкуството се оказват временни, едностранчиви, валидни само за даден стил, за определено направление, за една или друга творческа общност и епоха. И въпреки това стремежът то да бъде подведено под една обща формула не е изоставен дори през втората половина на миналия век. Българската естетика в плен на гносеологизма не е избавена от този недъг. Тодор Павлов, безспорно най-яркият неин представител от гносеологизма, определя изкуството като „субективен образ на обективната действителност“ – определение, което има валидност за автономните художествени форми, но е доста проблемно за приложните изкуства и дизайна, дори и за архитектурата.

Но и при автономните (кавалетните) художествени прояви има такива творци, които *не* създават „субективни образи на обективната действителност“. (Тодор Павлов просто не ги коментира.) Нека се позова за нагледност на представителите от холандския „Де Стил“, по-точно на Пит Мондриан, водещата фигура в цялата творческа група. Защо цял живот този световно известен художник рисува само прави ъгли, оцветени в червено, синьо, жълто, бяло? Той няма за цел да отразява, да изобразява, да претворява действителността, а гледа на своите картини като един визиращ бъдещето *проект* за естетическо реорганизиране, реструктуриране, реформиране и изграждане на жизнената предметна среда на обществото. И когато това бъде постигнато, тогава неговата живопис ще стане излишна. „Когато изкуството се превърне в реален живот, тогава ще е дошъл краят на нашето съвременно изкуство. Обаче още дълго ще търпим, преди Новото формообразуване (*Neue Gestaltung*) да бъде разбрано в целия си обхват. Това изкуство наистина носи края на изкуството в себе си“ (6:83, заб. № 24). Сродни възгледи изповядва и руският конструктивист Ел Лисицки почти цяло десетилетие преди Мондриан. Той нарича своите произведения (живописни и графични) ПРОУН (про утвърждение нового). „Проун започва на плоскостта, преминава към изграждане на пространствен модел и по-нататък към изграждането на всички предмети от нашия живот“ (7:345). Казимир Малевич се доближава до тази визия със своите „супреми“ и „архитектонни“, своего рода проекти за реконструирането и реорганизирането на жизненото пространство на обществото в духа на супрематизма.

В хилядолетната си история изкуството се е опирало на натуроподражаването (мимезиса). През 20. век обаче се появяват нови, радикални творчески програми и концепции – не изкуството като изобразяване и познание за обективната действителност, а като конструктивен фактор, създаващ, формиращ, изграждащ реалната жизнена среда на обществото, „изкуството като правене“, като създаване на нова предметно-пространствената реална действителност, в която протича човешкият живот от раждането до смъртта (архитектура, приложни обекти, дизайн). Тодор Павлов, въпреки че имаше 17 академични титли, игнорира тези нови явления в модерното изкуство, обявява ги за „лъжеизкуство“, за „не-изкуство“, воден от идеологически и теснопартийни предубеждения. Оня, който прави наука, а не партийност, е длъжен да се съобрази с тези нови тенденции, още повече че чрез тях се роди съветският, германският, а после и холандският дизайн. Тези тенденции не са „упадъчни“, нито пък „буржоазни“. Задаваме си хамлетовия въпрос: възможно ли е да бъдат подведени под обща формула тези две полюсно противоположни концепции (програми, визии) – 1) за изкуството като изобразяване, като натуронаподобяване или мимезис на действителността и 2) за изкуството като проект за бъдеща, нова жизнена среда? Отговорът може да бъде само „Не“! Ето това прави старата естетика непригодна, неоперативна, безполезна спрямо предизвикателствата на модерното изкуство и съвременния авангард. Това налага да се откажем от нея и да потърсим други перспективи за една все още неродена нова естетика, способна да обясни, тълкува и анализира динамичните процеси в модерното изкуство.

* * *

Нашето съвремие утежни ситуацията на естетиката и ни изправи пред драматичния въпрос: Идва ли краят на тази несциентична наука? Редица неблагоприятни обстоятелства доведоха до

една перманентна криза в естетиката, чийто край не се вижда. Сред тях трябва да спомена: 1. *Прекоемерното разширяване на обема (състава) на изкуството*. През 20-те години на миналия век границите на изкуството бяха разширени чрез включването в неговия състав на творчески дейности, считани дотогава за нехудожествени: акробатиката, гимнастиката, домашното ръкоделие, киното (до 20-те години то се третира като техническа дейност), фотографията, рекламата, плакатът). Този премного разширен обем наложи предефинирането на изкуството, което беше разглеждано дотогава като стопроцентова естетическа проява. Водещите естетици на десетилетието говорят за наличие и на неестетически (извънестетически) компоненти в него. Въпреки естетическото въздействие на изкуството Рихард Мюлер-Фрайенфелс, изтъкнат психолог-естетик, говори за „извънестетическото в изкуството“ (8:3). Чешкият структуралист Ян Мукаржовски отчита „естетическата функция на изкуството“, но признава, че то е също така и „област на извънхудожествени, да, на извънестетически прояви“ (9:23). Това обезсмисля старите дефиниции за изкуство и срива традиционните естетически системи. Трудът на няколко поколения естетици отива напразно. 2. Марсел Дюшан включи *ready made*, в началото считан за ексцес, куриоз, екстравагантност, творчески каприз. Но след като представителите на попарт го въведоха в най-широка употреба, *ready made* трябваше да бъде признат като естетически и художествен фактор. *Ready made* обаче елиминира границата между изкуство и бит, живот. Всеки предмет от реалността може да получи статут на художествено произведение. Това обаче отворя широко вратите за крайности, каквито ни поднасят авангардистите. Но нека да бъде конкретен! Пиеро Манзони шокира обществеността с 90-те дози, заредени със собствените му фекалии; Недко Солаков представи на изложба в София стъклена, напълнена със собствените му сополи и хрочки; други авангардисти обявиха за изкуство развалени храни, плесени, водорасли, мухлясал хляб, а Дитър Рот се представи в Базел с пано (1970), на което е закрепено мухлясало и вонящо сирене. Тези авангардизми променят радикално досегашните схващания за изкуството и художественото произведение. 3. *Плурализъмът – културен феномен*, непознат преди 20. век – игнорира всички унаследени естетически дефиниции, принципи и постановки. Той направи традиционната естетика невалидна, защото тя не е в състояние да се справи с провокациите на модерното изкуство и най-вече с авангарда. Плурализъмът узаконява естетическата всеядност и всепозволеност – съжителството на академизъм и примитив, на рационализъм и ирационализъм, на абстракция и фигурация; на мейд и художествен образ; и т.н. Традиционната естетика не допускаше тая всеядност, тя бе естетика на *един* доминиращ стил, на една общоприета творческа програма, на една естетическа концепция. 4. Модерното изкуство не е изкуство на мимезиса, макар че използва мимезиса като го лишава от изконното му значение; то е *изкуство на израза*, на *субективния творчески израз*, който позволява дръзки деформации, артистична игра с формата, дискредитиране на обективната действителност, дълбаене в субективния душевен свят на творческото Аз. Изкуството на израза, чиито начини са заложени още при романтиците, дава безбрежна свобода на творческия субект, превърнал се в абсолютен законодател в художествения процес. 5. Ще си позволя едно отклонение; ще кажа няколко думи за *идеологическите манипулации с изкуството*. По-точно ще говоря за две явления, а именно социологизаторството и гносеологизаторството, два значими недъзи в естетиката на 20. век, които я обвързаха с партийни и идеологически догми. Това са модерни естетически спекулации, които спряха сциентичния устрем и подем на нашето време. Най-изявени представители на социологизаторството са Вилхелм Хаузенщайн (на чието име има дори научно общество в Германия; той е педантично превеждан на руски под името Гаузенщейн), руснаците Владимир Фриче и Владимир Волькенщайн, а у нас Георги Бакалов. За тях няма и не трябва да има художествени и естетически критерии при оценката на дадена творба, а само класово-партийни – те били меродавни и правилни. Но ето какво казва Г. Бакалов:

„Именно обществената (класовата) подплата на един писател дава ключа за неговото правилно разбиране“ (10:200).

И още по-ярко проличава тая позиция на Георги Бакалов при оценката на Яворов от символистичния му период:

„Да допуснем за момент, че пролетариатът, а с него и целият трудов народ, който днес е подложен на нечувано страдание под скорпионите на глада и безправие, се надъхаше от психологията на Яворов индивидуалиста. Какъв би бил резултатът? Ясно е: *капитулиране в борбата против фашистката буржоазия*. Ясно е: *увековечаване на народната мизерия и на капиталистическата диктатура*“ (11.151 – 152, курсивът на автора).

Силно преувеличена е ролята на класовите критерии при оценката на поезията на Яворов, доведени до нелепост. Да се твърди, че поезията на Яворов ще бъде виновна за социалните антагонизми и експлоатацията на пролетариата, е абсурдно. Нима поезията има такова могъщо въздействие върху социалния статус на пролетариата! Това не е марксизъм, в името на който се кълнеше Г. Бакалов; това е ексцес на вулгарно социологизаторство.

* * *

Нека сега да отделим няколко реда на българската естетика от 1945 до 1989 г.! В нея водеща роля имаше Т. Павлов, които налагаше своите естетически тези не само чрез обстоятелни публикации, както и кръга съмишленици около него, но и чрез влиянието си като общественик и партийен деятел.

Негативна е ролята на гносеологизаторството, съгласно което ценността на дадена творба е само в нейния познавателен потенциал. Ако това е в сила за литературата, театъра, киното, за историческата, баталната, битовата картина, важи ли то за приложните изкуства, забавната музика, танца, дизайна и др.? Но Т. Павлов коментира само литературата и дори не споменава за останалите видове изкуства. Има и друго нещо, не по-малко порочно! – на реализма Т. Павлов приписва силата и монопола да казва истината за света и живота, докато за нереалистичните течения това се оспорва. Тая постановка е невярна, системно натрапвана от акад. Тодор Павлов и неговото обкръжение. Ето няколко факта! Как бе изобразена Първата световна война от дузина българските художници-реалисти, преки участници във войната? – Много страни от военния живот (походи, битки, кратък отдих, четене на пощата, майки и съпруги с черни забрадки и пр.) бяха представени чрез рисунки и живописни платна, но ужасът и разрушителната сила на модерната война остана извън техния кръгзор. А какво ни показаха с творбите си експресионисти като Ото Дикс или Георг Грос? Обезобразени лица с избити очи, провиснали на телените мрежи трупове на войници, инвалиди без крака – жестоката истина за модерната война, в която има смърт, осакатявания, тежки, нелечими психически травми. Не българските реалисти, а немските експресионисти показаха ужасите на съвременната война.

Гносеологизмът у нас имаше, общо взето, негативна роля. Под ръководството на Т. Павлов той не допусна никакви други идеи, мнения и концепции и с това задържа българската естетика на нивото на теорията на отражението, тъй както ни я представяше Т. Павлов. Напротив, в Полша, макар и социалистическа, Роман Ингарден издаваше своите феноменологически изследвания по естетика. В ГДР Ернст Блох, макар и неомарксист от западен тип, повлиян от Георг Зимел и Макс Вебер, публикува фундаменталния си труд *Das Prinzip Hoffnung* („Принципът Надежда“). У нас това бе невъзможно. И когато през 1952 г. Димитър Михалчев предложи за обсъждане в БАН своята логика, това обсъждане се превърна в обругаване и поток от обиди и гавра срещу видния философ. Поради идеологически и политически причини българската естетика от посочения период остана чужда и дори враждебна спрямо западната естетика – враждебност, която има само негативен ефект в науката.

* * *

Естетиката възниква в средата на 18. век във философската система на Александър Баумгартен като дисциплина за сетивното познание (а то е смътно и неясно, обагрено от емоции). Като философска дисциплина тя има видни представители с неоспорим принос от градивни идеи, като

Кант, Шелинг, Хегел – идеи, които съставляват гръбнака на тази област на човешкото знание. Дълго време естетиката остава в плен на философията, защото в зародиша си тя е обвързана с философското мислене. Априорният подход, присъщ за всяко философско разсъждение, обаче я обременява с голяма доза спекулативност и тъкмо това провокира сциентичната вълна в началото на 20. Тогава априорният подход е отхвърлен, естетическата мисъл се обръща към художествените факти, от тях тръгва и съобразно тях прави съответните изводи и заключения. Философската естетика обаче не изчезва, макар че в нашето съвремие вече има много по-малко представители: Джордж Сантаяна, Робин Колингууд, Бенедето Кроче, Мартин Хайдегер, Николай Хартман, Жан-Пол Сартър, Еманюел Муние, Микел Дюфрен и др. Всеки естетик философ тръгва от своя собствена визия за изкуството и предлага самобитна, съобразена с личността му система. Това прави от философската естетика една оригинална област от разсъждения за художественото творчество, в която не липсват значими, интересни и ценни мисли (философията също предлага истини, макар че слабо оперира с фактите, т.е. не притежава достатъчно научна конкретност). Обаче за разлика от строго научната мисъл, която тръгва от фактите и с тях работи, съобразява се с тях, философската естетика рядко се позовава на художествените факти, повече за да потвърди изказаните априорни тези, принципи и постановки. Плуралистичните изблици в модерното изкуство – феномен, непознат преди 20. век – компрометират всички усилия за общовалидни научни постановки и предизвикват една отдавна разразила се криза, която обхваща естетиката във всичките ѝ направления и школи. Основният виновник за тая криза си остава субективизмът, а същинският подбудител за нея са обратите и крайностите на модерното изкуство и най-вече на авангарда.

Щом естетиката има за изследване такъв нестабилен предмет, какъвто е изкуството, как тя ще постигне стабилност? Щом като субективизмът я е просмукал изцяло, как би се постигнала обективност в естетическия дискурс? А това са предпоставки за всяка истинска, стабилна наука. Тези тревожни въпроси висят като Дамоклиев меч над нея. Но тук е отговорът за виталността на философската естетика и в наши дни – тя предлага стройна и монолитна система от възгледи, принципи и идеи, макар че е построена на спекулативна, на пясъчна основа. Това е един от парадоксите в модерната естетическа мисъл, но не и единствен. В заключение бих повторил, естетиката е несциентична наука и по-всичко проличава, че ще си остане такава. Тя ще ни предлага изненади и обрати, щом като се стреми да бъде в синхрон с авангарда и неговите ексцентричности, чудатости и крайности.

* * *

Модерната естетика е благотворна област за естетически утопии. А Хербърт Маркузе ни предлага една от най-екстравагантните, родена по време на студентските бунтове през 1969 – 1970 г. Ще говоря за тези утопизми, защото те окръглят физиономията на съвременната естетика.

За цивилизаторската мисия на изкуството има достатъчно данни. Фридрих Шилер например пише за „естетическото общество“ и „естетическия човек“, които са продукт на благотворната, хуманизиращата роля на изкуството; Антъни граф Шефтсбъри говори как изкуството ни извисява към висок морал и ни отвежда към истината; да познаеш красотата (а тя е преди всичко в изкуството), това означава да намериш правилния път към добродетелта; Хербърт Рийд твърди, че без изкуство няма цивилизация, че тя ще рухне без него. А какво ни казва неомарксистът Хербърт Маркузе от Франкфуртската школа в ГФР? „Изкуството трансформира господстващите в действителността порядки“ (12:98). Изкуството (Маркузе говори за изкуството изобщо) „действа срещу институциите на капитализма и техния морал, все повече и повече то приема революционен (*umstürzlerisch*) характер“ (13:49). „Естетическото е възможната форма на чистото общество“ (13746). Чрез него ще се постигне освобождаването от буржоазните порядки. Това означава също така „край на разделението на изкуството от действителността“ (13:54). Нещо повече, новото изкуство (Маркузе го нарича антиизкуство), *living-art*, ще работи против шума и нечистотията, за „съвършеното градско преустройство“, „за декомерсиализирането на природата“ и пр. То е социална, екологична, ментална, етична сила, която преди всичко друго обещава освобождаване от социалните недъзи, от „репресивните сили“, от статуквото. „Антиизкуството (т.е. авангардът),

living-art... естетическият универсум противоречи на действителността“ (13:103); затова тя трябва да бъде преустроена чрез отстраняване господството на буржоазията. Накратко казано, изкуството, респ. естетическото, е мощна социална сила, която ще преобразува обществото, ще доведе до освобождаване от буржоазните порядки и репресивни прийоми, прилагани от буржоазията като експлоататорска класа.

Последователите на Маркузе не само повтарят неговите тези, но ги и заострят. Конрад Пфаф например: „Изкуството изпълнява социална функция, организираща порядък – то е срещу безпорядъка, мръсотията и шума и т.н.“ (14:23). Красива утопия, родена от нашето време. Тя обаче е показателна какъв дух владее в модерната естетика и доколко тя може да бъде наука в буквалния смисъл на думата.

ЛИТЕРАТУРА

- Кръстев, Кр.** Естетиката като наука. В: Литературни и философски студии. София, 1898. [Krastev, Kr. Estetika kato nauka. V: Literaturni i filosofski studii. Sofia, 1898.]
- Maser, S.** Numerische Ästhetik. Stuttgart, 1970.
- Bense, M.** Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Reinbek bei Hamburg, 1969.
- Dickie, G.** Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, 1974.
- Theories and Documents of Contemporary Art. Berkley – Los Angeles, 1996.
- Mondrian, P.** Die Neue Gestaltung in der Malerei. В: H. L. C. Jaffe. Mondrian und De Stijl. Köln, 1967.
- El Lissitzky.** Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Dresden, 1967.
- Müller-Freienfels, R.** Psychologie der Kunst. T. I. Leipzig, 1922.
- Mukařovský, J.** Kapitel aus der Ästhetik. FaM, 1970.
- Бакалов, Г.** Безкръвна лирика (Николай Лилив. Стихотворения). // *Звезда*, 1932, № 5. [Bakalov, G. Bezkravna lirika (Nikolay Liliev. Stihotvorenia). // *Zvezda*, 1932, № 5.]
- Бакалов, Г.** Яворов и индивидуалистическата интелигенция. // *Нов път*, 1924, № 5. [Bakalov, G. Yavorov i individualisticheskata inteligentsia. // *Nov pat*, 1924, № 5.]
- Marcuse, H.** Konterrevolution und Revolte. FaM, 1973.
- Markuse, H.** Versuch über die Befreiung. FaM, 1969.
- Pfaff, K.** Kunst für die Zukunft. Köln, 1972.