

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ ОБРАЗ В КУЛТУРОЛОГИЧЕН АСПЕКТ

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

Рецензент и редактор: *доц. д-р Димитри Гинев*

Валентин Ангелов. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В КУЛТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Гносеологическая модель художественного образа неспособна охватить всех его многообразных граней. Главная ошибка заключается в том, что автономность и условность искусства, его стиль, его ценность в контексте культуры, роль творческой индивидуальности и т.д. рассматриваются односторонне, однобоко. Гносеологическая модель порождает разрыв между эстетической теории и художественными процессами. Отбрасывая абсолютное господство гносеологизма, возникает необходимость в культурологическом подходе, который позволяет преодолению некоторых негативных явлений в болгарской эстетике сегодня.

Позиция автора состоит в стремлении обратить внимание на то, что анализ художественного образа нельзя пренебрегать культурно-ценностным субстратом искусства.

Valentin Angelov. THE IMAGE OF ART IN CULTUROLOGICAL APPROACH

The cognition-model of the artistical image is not able to cover its many-sided features, for instance to explain its autonomy, its remoteness from reality, its stylistic characteristic, the role of the creative personality etc. Besides that such a model creates a disruption between aesthetic theory and artistic practice. Rejecting the absolute domination of cognition-approach to art, the necessity arises of its culturological explanation, which will allow to overcome some negative sides of the today Bulgarian aesthetics.

The pathos of this publication is the analysis of the artistical image according to a culturological point of view.

1. АТРИБУТИВНИЯТ ХАРАКТЕР НА ГНОСЕОЛОГИЧНАТА ЕСТЕТИКА

Традиционните естетики бяха предимно *атрибутивни*. Техните представители определяха спецификата на изкуството чрез някакъв същностен признак (най-често един-единствен) и нему подчиняваха цялото богатство от художествени явления, всички видове и жанрове, всички стилове и направления, всички исторически форми на художествена изява. Присъствието на съответния признак трябваше да обясни изкуството от начало до край, независимо дали при него са били меродавни каноните и императивите на политическите и религиозните институции или пък строго индивидуалното решение на творческата личност. Избраният признак беше сочен като еквивалент за *художественост*: колкото по-категорично бил представен той, толкова по-безспорна била принадлежността на дадено произведение към света на изкуството. И, обратно, колкото по-лабилно и несигурно било неговото проявление, толкова по-уверено съответното произведение бе изтласквано към граничната или периферната зона.

Прекалено дълъг е списъкът от признаци, които от XIX в. насам са изброявани като ключ към спецификата на изкуството: „естетическата видимост“ (Т. Липс, Йох. Фолкелт и много други), „непълната илюзия“ (К. Ланге), „естетическата дистанция“ (Ед. Бала), игровното начало (К. Гроос), „естетическата функция“ (Ян Мукарджовски), условността на художествения образ и т.н. Немислимо е да се оспорват талантът и полемичната страст на някои автори, умело преодолявайки и най-трудните бариери в своята теория. Но фактите опровергаваха теоретичните ходове и умопостроения и за кой ли пореден път разкриваха една банална истина: изкуството, подложено на непрекъснати промени и преобразувания, отличаващо се с необозримото си многообразие от превъплъщения, не би могло да бъде обяснено чрез един, два или три атрибута, макар и органично присъщи му.

Ахилесовата пета на традиционните, т.е. атрибутивните естетики беше периферната зона на изкуството, където избраният художествен признак се оказваше безпомощен да обясни естетическата природа на причисляваните тук видове и жанрове: приложно, монументално, религиозно творчество, сатира, пародия, гротеска и др. Тъкмо тук се оголваха всички недъзи, оттук започваха подозренията относно правилността на заетите теоретични позиции.

Атрибутивната естетика има и идеалистически, и материалистически превъплъщения. Сами по себе си идеализмът и материализмът не я освобождават от недостатъците ѝ, още повече, че тя е родена тъкмо с тях. И в двата случая изкуството бива приковано към един или два субстанциални признака, чрез

които биха били обяснени художествените явления от далена епоха, но не и от всяка друга, биха били разкрити художествените страни на цели видове, но не и на всички видове; изобщо атрибутивният подход (и в идеалистически, и в материалистически вариант) остава безпомощен пред плуралистичната природа на изкуството, пред неговата вариабелност в процеса на социалното му потребление, както и в различни културно-исторически условия; той страда от особена метафизичност, доколкото не отчита исторически различните типове художественост в изкуството, както и сеизмичните размествания в художествените пластове през отделните епохи, преходите от изкуство към неизкуство и обратното.

Като говоря, че почти винаги традиционните естетики са атрибутивни, оттук не бива да се прави изводът, че днес няма и не може да има атрибутивен подход към изкуството. Вярно е, че т.нар. аналитична естетика (М. Вайц, У.И. Кеник и др.) е антипод на този подход, но ако се имат предвид някои теоретични постановки у нас от недалечното минало, сигурно ще си променим мнението. Като пример за такъв подход, но върху материалистическа основа е гносеологичната естетика на Тодор Павлов и кръга около него. Същностният признак, чрез който се определя и охарактеризира изкуството, е *художественият образ*, който се разглежда като алфа и омега на цялата тая творческа област. Самата същност на изкуството се разбира като „образна“, респ. като „система от художествени образи“. Та нали спецификата на всяко изкуство се състои в това, че отразява действителността в художествени образи! Струва ми се, че и днес всеки представител на гносеологическата естетика би се подписал под тези твърдения, и то с най-голяма охота. В критиката си над раповци Т. Павлов не отхвърля тяхната гносеологическа позиция, а само неумението им да разграничат изкуството като специфично познание, като отражение на действителността в особени, а именно художествени образи. Изкуството „не е само правда, не е просто правда, а *художествена правда* или, което е все същото, не е само правда, а *правда-красота* или *красота-правда*“¹. Явно е, че гносеологичната естетика е така организирана и насочена, че неминуемо превръща художествения образ в светая святих на изкуството, в негов субстанциален, инвариантен, дълбоко иманентен признак, в негово ядро и същина.

Аз не коментирам правилни ли са или не тези твърдения; тук се задоволявам само да посоча, че те се опират на една атрибутивна характеристика на изкуството. Друг е въпросът, дали сам по себе си атрибутивният подход е достатъчен, за да разкрие напълно и убедително природата на изкуството. Наистина художественият образ е съществен признак за много видове изкуства, но би ли могъл той да даде шо-годе задоволителна естетическа характеристика на друг тип изкуства, каквито са традиционните приложни и архитектурата! Едва ли някой сериозно би се наел да твърди, че примерно керамичните съдове (пукал за вино, плоска за ракия, стомна за вода, чаркия, ръкатка, оканичѐ и др.) създават художествени образи — отражение на действителността, и тъкмо с това принадлежат към сферата на изкуството². Дали с образната природа на изкуството бихме могли да обясним такива възлови

понятия в художественната характеристика на много явления като *стил, канон, деформация*, експресивност на формата, невъзможност за буквална преводимост на дадена творба от един в друг материал и др.³ Явно е, че абсолютизираният художествен образ като тотален същностен признак за всяко изкуство, от всички времена и географски ширини съвсем не може да обясни всички художествени явления. Дори най-дръзките опростителства, на които бяхме свидетели през 50-те и 60-те години, не можеха да се справят с такива „нестандартни“, неподдаващи се на гносеологизиране явления, поради което обстоятелство те просто бяха премълчавани.

Това обаче е друг кръг от проблеми, които не влизат в обсега на настоящото изложение. Ще добавя само, че твърденията на Т. Павлов и неговите последователи относно художествения образ като задължителен, инвариантен и иманентен за изкуството (разбирай всяко изкуство!) силно мирише на *нормативизъм* с всичките му неприятни страни. Тъкмо с „деформацията на художествения образ“ или с „отрицанието на художествения образ“⁴ при модернистите някои обясняваха кривите пътища, по които те са тръгнали. Защото без художествен образ не можело да има голямо изкуство. Парадоксът е в това, че кичманът също прибягва до вече разработени от творбишедьоври образи, някои от които представя с неподражаем реализъм (ако под това понятие разбираме гносеологичните формулировки от 50-те години — „отражение на живота във формите на самия живот“).

2. ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ ОБРАЗ КАТО СТРУКТУРА

Главната слабост на гносеологичната естетика е не само в абсолютизирането на художествения образ, съответно в нейния подчертано атрибутивен подход, но и в самото разбиране на образа изцяло в теоретико-познавателен план, при което се пренебрегва *културологичната му характеристика*. Удивително е, че това се правеше не години, а десетилетия наред. Констатирам тоя факт, който сигурно би могъл да бъде обяснен, ако някой си направи труда за това.

Въпреки че бяха изписани стотици и хиляди страници, художественият образ бе охарактеризиран само чрез неговата *художествена* специфичност (за разлика от научните образи) и степента на правдиво отразяване на действителността. Иначе той се разглеждаше като нещо аморфно, неструктурирано. Въщност отнася се до една особена *структура*, която предопределя руслото, в което ще протече естетическото възприятие при зрителя (читателя), както позволеното и непозволеното за твореца. Неспособността на зрителя да проникне в тази структура, което предполага психическото му потъване в нея, съответно в образа, в творбата, води към разрушаването на естетико-възприятния процес. Вазов описва такъв случай в „Под игото“ при представянето на „Многострадалната Геновева“ — описания, познати и от чужди автори.

Неразличаването условността на художествения образ, смесването му с действителността осуетява естетико-възприятния акт. Но и на твореца не е позволено много нещо. Дори най-авангардният театър, домогващ се да въвлече и публиката в театралното действие, все пак запазва дистанция с нея; иначе той би се превърнал в нещо подобно на карнавала, обредното шествие, кукерските игри и др. Още тук проличават отличителните черти на художествения образ като структура: *автономност, суверенност*, дистанцираност от обективната реалност, вторичност спрямо живота, условност, особена илюзорност. Тази структура наподобява на монада, чиято естетическа ценност се обуславя не само от степента на проникновено отразяване на действителността, но и от *автономната форма* на образното претворяване на обекта. Образът на Мона Лиза, отпечатан в албум или книга (при днешните забележителни типографски възможности), върху рекламна опаковка и дори хавлия за баня, може да има (и най-често има) същата гносеологическа характеристика, но няма същата художествена ценност, както при картината на Леонардо да Винчи, дори може да се приеме като синоним на кича (например отпечатъка върху хавлията). Следователно не в гносеологията ще търсим причината за това сриване на художествената ценност на образа на Мона Лиза, а в културологични фактори.

Условията, които способстват да се открие автономността на творбата, например музеят, галерията, изложбената зала, са от изключителна важност; те сякаш я потопяват в една атмосфера на сакралност. Експериментът на Марсел Дюшан е показателен: той отнася в музея битови вещи (рамка на прозорец, писоар, велосипедно колело), поставя ги на пиедестал наред с другите музейни ценности. Ефектът е неочакван; посетителят, отминавал тия предмети въщи без всякакво внимание, сега започва да влага в тях свои субективни значения. В тая обстановка те сякаш придобиват асоциативно-сугестивен заряд, „ореола“ на естетическа ценност. Не твърдя, че музеят сам по себе си може да създаде естетическата ценност, но той е пригоден да я подчертае и открие.

Идеалистическите естетики посочваха автономността като „съсъд“ на естетическата ценност на изкуството. Гносеологизмът у нас, както подобава на една материалистически ориентирана теория, постави ударението изцяло върху художествената правда и свързания с нея идеен патос (подразбира се доброто майсторство, владееенето на техниката на съответното изкуство и др.). Истината, изглежда, че е в златната среда: естетическата ценност на художествения образ е в оригиналното, самобитното, индивидуалното отразяване на действителността в специфични, автономни структури.

Гносеологистите естетици неведнаж са твърдели, че художникът отразява действителността „по законите на красотата“ — фраза, която Маркс използва метафорично. Те обаче не формулираха нито един от тези закони (така че никой до ден-днешен не знае какво гласят те!), нито пък определиха колко са на брой. Странна позиция при нескромните претенции за строго научен подход!

Автономността на художествения образ (не на изкуството в цялост, понеже то е по-голямо по обем и е родово понятие по отношение на образа) предопределя някои негови особености, на първо място неговата *идеалност*; дистанциран от действителността образът може да се превърне в пълнокръвен изразител на естетическия идеал на твореца, да въплъти представите му за красота и съвършенство. Досега у нас немалко се е говорело за прогресивната идейност на художника, благодарение на която създадените от него образи упражняват неотразимо и активизиращо въздействие върху възприемащия.⁵ Но въпросът не се свежда просто до идейната характеристика на творбата. Нейната автономна структура е подбуждала и към друг тип реакции, предопределени от това, че тя е „капсулирана“ спрямо живота, спрямо промените около нас. Ето защо разочаровани от реалността хора са обръщали очи към изкуството като спасителен бряг. В него те са намирали естетическо и нравствено удовлетворение — особена „компенсация“ за преживените житейски неудачи. Онова, което животът им е ограбил, те са постигали нереално, „платонически“ — чрез съзерцаване и вчувстване в съответни художествени произведения, приемани като убежище от грубата делничност. С това художественият образ бива превърнат в заместител на истинския живот: ако светът е брутален и несъвършен (поне в представите на възприемащия субект), тогава остава все пак илюзорният свят на изкуството с неговата идеалност, красота и съвършенство!

Наистина в това отношение към изкуството се долавят някакви болестни симптоми. То вирее чрез рязкото противопоставяне на изкуство и живот като два антипода. И колкото повече дадена творба стимулира зрителя (читателя) към такова противопоставяне, толкова по-пълно тя би отговорила на неговото неприемащо действителността съзнание. Не само булевардни и сантиментални романи могат така да бъдат възприети; и пълноценни произведения се поддават на подобно „премоделиране“ от страна на възприемащото съзнание. Подобно отношение към художествения образ би могло да се прояви в най-изтънчени и фини форми. В края на XIX в. Мориц Гайгер дори го охарактеризира като „популярно най-познатия възглед“ за предназначението на изкуството и го описва така: „Най-висшето и последно въздействие на изкуството било това, че то ни освобождава от делника, че ни издига над мизерията на ежедневието. Ролята му се описва с високи думи: как изкуството отхвърля нищожното, всичко противно и мръсно, което носи делникът, как ни издига до един свят на илюзорност, който поставя зад себе си нашето емпирично битие.“⁶ Художественият образ е царство на красота и съвършенство; изкуство и живот са далечни и недоближими. Тези възгледи на идеалистическите естетики от XIX в., абсолютизиращи една възможност в автономията на художествения образ, имат множество преображения и нюанси. Но дали дадена творба на изкуството ще бъде възприета така или не, зависи поне от три фактора: 1) начина, по който възприемащият субект подхожда към художествения образ; 2) идейно-духовния пласт в образа; 3) неговата автономна, особена като изолиран в себе си свят структура.

Естетическото възприятие не е безлично, недиференцирано мисловно-емоционално „проникване“ — по-дълбоко или по-повърхностно! — на зрителя в творбата. Това е само талвегът на естетико-възприятния процес — многопластов и сложностъпан поток от психически реакции!, — който винаги се съпровожда от „ореол“ от субективни асоциации и емоции, опиращи се върху личния опит на възприемащия, в психиката му, в неговия темперамент, култура и др. Зрителят не е неутрален субект; той „потребява“ изкуството с оглед на определени подбуди и духовни нужди, които оставят неизличим отпечатък върху възприятния процес. Но когато художественият образ (съответно една или друга творба) се търси като спасителен подслон от негодите на живота, тогава условният свят на художественото изображение започва да се възприема като „безусловен“; изкуството, което е вторично, понеже е отражение на реалността, придобива облика на нещо абсолютно, „първично“; така то започва да губи същинската си функция — да формира определено естетическо отношение към света. Както при рака клетките претърпяват изменения, превръщайки се в ненормално образуване в живата тъкан, така и тук отношението към образа (художественото произведение) се превръща в своего рода естетически тумор. Естетическото възприятие престава да бъде вече акт на духовно проникване на субекта в изображението и става средство за удовлетворяването на едно съзнание с определена житейска и психична нагласа. А понеже това съзнание не би могло да бъде удовлетворено от всяка творба, то дири ония, които му импонират — поведение, което е особен род естетизирано паразитиране.

Трябва ли да виним само възприемащия субект? Дали с някои свои признаци художественият образ не спомага, макар и косвено, тъкмо за такова, поведение на зрителя, макар и в по-слабо изразени форми — на пълно вживяване до хипнотична неотразимост в един условен кръг от образи, в един илюзорен свят, където идеалът тържествува! Нали поради тази причина Бертолт Брехт въведе „ефекта на отчуждението“, за да намали или разруши хипнотичното вчувстване в образа, което лишава зрителите в театралната зала от достатъчна обективност в оценките им и критичен анализ! Брехт долови тъкмо „хлъзгавите“, „сенчестите“ страни в художествения образ, „гърба“ на неговата автономност, водеща към емоционалното потопяване в образа и снизяване на критично-мисловното отношение към него. Но тъй като театърът е изкуство, което не може без образност, немският драматург и теоретик се домогва към следното: да бъде изобразена действителността в *необичаен ракурс*, така че старите, баналните истини за нея да подтикнат зрителя да проникне по-дълбоко в познатия му живот, да го види в друга, нова светлина и така да проумее истинските „механизми“, които движат и направляват света около него. Това бе достоен за възхищение опит да бъдат туширани „сенчестите“ страни в художествения образ, които той притежава иманентно. Пътем ще спомена и за Виктор Шкловски, разискващ върху тая особеност. „Лично аз считам, пише той, че *остранение*⁷ има почти навсякъде, където има образ.“⁸ „Цел на образността (!) е пренасянето на предмета от неговото обичайно възприятие в сферата на ново възприятие, т.е. своеобразно семантично изме-

нение.“⁹ Това, което Брехт предлага като особена процедура в театъра, В. Шкловски приема като изконен признак на всеки художествен образ — необичайния, странен аспект на изобразяване на действителността, свързано със семантични промени в баналното, делничното значение на обекта на претворяване. Че този нюанс на „очудняване“, на необичайност произтича от автономията на художествения образ, за мен това е безспорно. По-важно е друго. Ако зрителят (читателят) остане чужд за този нюанс в художественото произведение, мислимо ли е изобщо негово пълноценно естетическо възприемане?

Към автономността на художествения образ догматичната естетика се отнасяше неодобрително, подозирайки в нея отровните плевели на херметизма и изолационизма, на аполитичността и ретроградството. Автономността на изкуството обаче е *културно-исторически феномен*, зародил се в антична Гърция, но утвърдил се едва през Ренесанса. В робовладелческите цивилизации на Предна и Средна Азия, Египет, във „варварските“ култури на племената, настаняващи се в Европа във фазата на разпадащия се родовообщинен строй и т.н., той изобщо не е познат, понеже съответства на нов тип изкуство, исторически обособил се от XIII—XIV в. насам¹⁰. Неговите преображения в пластичните изкуства са кавалетната живопис и кавалетната (музейната) скулптура. Споменавам ги, за да подсказва какви огромни завоевания бяха направени дори само чрез тях в художествената култура от Ренесанса до сега благодарение на присъщата им относителна самостоятелност спрямо политически и религиозни институции, поставяли тези изкуства под свое попечителство, даже и в късното средновековие. Не ще се спирам обстойно върху този факт; тук искам да подчертая за сетен път, че това не е гносеологичен, но културологичен проблем, който (както и много други) просто бе зачеркнат от догматичната ни естетика.

От теоретико-познавателни позиции нам ще останат непонятни не само отделни творци, но и цели направления в изкуството. Как с гносеологични критерии да обясним „особеното“ схващане примерно на Жорж Бизе относно природата и предназначението на изкуството: „Вашият неизбежен, неумолим прогрес убива изкуството... Обществата, които са били заразени от суеверия, са били най-големите двигатели на изкуството... Заявявам ви, че ако вие унищожите прелюбодеянието, фанатизма, престъплението, измамата и свръхестественото, не ще бъде възможно да се напише нито една нота. По дяволите, изкуството има своя философия...“¹¹ Допускам, че тук се крие един протест срещу буржоазния практицизъм и натурализма от XIX в., усърдно разравящ най-мръсните дрипи и най-прашните ъгли на живота, но факт е, че след като елинската митология беше декоронирана от християнската църква, тя отново възкръсна чрез класицизма и барока векове по-късно. Тя препълни картините на цели поколения, даде сюжет за не една трагедия, обаянието ѝ се разстла дори в края на XIX и началото на XX в. (примерно в живописата на Бьоклин) и т.н. Тези „консервативни“ жилки в изкуството накараха автор като Михаел Ландман да публикува в прогресивното списание „Аргумент“ (ФРГ) една интересна статия за изкуството „като пазител на магията и мита“¹². И нека

не избързваме да противопоставяме реализма като напълно чужд на такъв интерес, въпреки че гносеологическите му корени „лежат в общата, настъпателна, прогресивна линия на развитие на всяко истинско и пълнокръвно изкуство, взето като своеобразно субективно отражение на обективно-реалната действителност, като нейно художествено правдиво отражение...“¹³ Въпреки тая категоричност в дефинирането на реализма Иван Вазов ни остави стихотворението си „Кулата“ (1882 г.), в което претворява едно народно суеверие за превръщането във вампир на мъртвец, прескочен от котка. И тъй, изкуството е явление, което трудно се вмества в прокрустовото ложе, което му отрежда тоя или оня естетик.

Като автономна структура художественият образ притежава *самостоятелност*, възможност за саморазгръщане и саморазвитие. А това пък стои в отношение към неговата амбивалентна природа, която се зарежда с „енергии“ от два различни полюса. Не мога да обознача единия с „плюс“, другия с „минус“, понеже ценността на образа не се определя само от единия от двата. Тя например не може да се измери единствено със степента на правдивото отражение, с постигната в него правда за живота. Тя дори би могла да встъпи в разрез с „отражението на живота във формите на самия живот“¹⁴, да се опрے на деформацията и др.¹⁵ Спомням си укорите срещу Владимир Димитров — Майстора около 1950 г.: рисувал българското село от 20-те и 30-те години, без да разкрива класовото му разслоение¹⁶, в една вече преживяна патриархална атмосфера. Но като ярък представител на движението за родно изкуство, той преследваше не тази, а *друга правда* — да покаже корените на родното, селото като пазител на народния дух¹⁷, на изконно български обичаи и порядки. Не знам дали тази правда изобщо се вмества в постановките на теорията на отражението (както Т. Павлов ни я формулира относно изкуството)! Понеже тя е следствие от едно явно „филтриране“ и „рафиниране“ на отразяваната обективна действителност, но тъкмо тя крие в себе си неотразимата притегателна сила от платната на Майстора.

3. ЕДНА НЕОБИКНОВЕНА ПРОЕКЦИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Срещу позицията на Марк Марков бяха вече изказани недвусмислени негативни оценки, като позиция на краен психологизъм в естетическата теория. Но нека припомним какви възгледи защити той! Според М. Марков художественото произведение изпълнява ролята на код¹⁸, по който възприемачият субект изгражда в своето съзнание художествения образ или идея. Иначе „създаденото вече и намиращо се извън възприятието произведение е нищо за човека и обществото. В него няма ни грам живот, реалната му ценност не е по-голяма от стойността на неговия физически материал“¹⁹. „Произведението не съдържа в себе си образи, а само ги поражда в съзнанието на възпри-

емация.²⁰ То „не е образ, а обект на образа“²¹. Да се твърди, че творбата е система от образи, означавало да се признава „субстанциалната самостоятелност на образа“²², съществуването му извън човешкото съзнание подобно на Платонова идея или божествена същност. В края на краищата това означавало „фетишизирането на същината на изкуството като художествен образ“²³.

Наистина М. Марков свежда художествения образ до сбор от психични актове на възприемащия, но неговата позиция е опит да бъде реабилитирана активната роля на зрителя. Освен това той предсеща някои авангардни явления в изкуството, при които ролята на зрителя като сътворец осезаемо е нараснала. Това е реакция срещу такива крайни постановки, според които възприемащият субект трябвало да бъде само добър интерпретатор на творбата, а не да я доразгръща, дообогатява и достроява в главата си²⁴. И тя е справедлива, понеже нашата естетика не дооценява сътворчеството на зрителя при конструирането и доизграждането на художествения образ във възприемащото съзнание — обстоятелства, върху които обстойно разискваха Р. Ингарден²⁵, Ян Мукаржовски²⁶ и др. Най-общите приказки за художествения образ като процес, разпростиращ се между художник — творба — зрител, далеч още не открояват същинските възможности за сътворчество от страна на възприемащия субект. А модерното изкуство предлага красноречиви и поучителни примери в това отношение. Не ще се обръщам към чужди художествени образци, понеже и нашата практика е достатъчно богата откъм такива факти. Галина Шехирян например има своеобразно творческо амплуа; немалко нейни творби представляват предмети от нашия патриархален бит (диканя, корито за водопой на животни и др.), които тя „дороботва“ чрез връзване на орнаменти, обагряне, набиване на кремъчни късове и т.н. С такава намеса тя превръща баналния битов предмет в художествен факт. Застанал пред такива произведения, посетителят на изложбата възприема реалността на битовия предмет (диканята като уред при овършаване житото на хармана), а върху него започва да наслагва свободни, много субективни и неравнозначни (за различните зрители) асоциативни пластове. Възприемаемият художествен образ има за „канавка“ битовия предмет, но „везбата“ по нея вече е въпрос за индивидуалната активност, опита и културата на възприемащия. Неговият асоциативен поток е просто провокиран от следите на художническото присъствие, но не е направляван, регулиран, нито пък предопределен да протече в дадена посока или в дадено русло. Той протича много свободно и твърде е възможно за различните зрители не само да се характеризира с широки смислови отклонения, но и да има противоположни, даже противоречиви смислови нюанси. Явно е колко малко художественият образ, който изгражда в себе си възприемащият субект, е иманентен на самата творба, колко малко той ѝ принадлежи и колко огромна е ролята на зрителя, който буквално конструира, разгръща, развива и моделира образа в главата си при процеса на естетическото възприемане на творбата.

Тези и други подобни факти съвсем не са рядкост в модерното изкуство. За тяхното обяснение досегашната естетика е непригодна; нейните представители и без друго ги отбягваха. Но те са доста характерен за модерното

изкуство феномен, който подсказва за друга, непроучвана и неизследвана досега проекция на художествения образ. Разбира се, с щраусова тактика — на отвръщане очи от фактите! — въпросът не се решава, а само отлага.

И тъй, въпреки твърдението, че художественият образ е *инвариантен* признак на изкуството, срещаме се с видове изкуства (например традиционните приложни), при които образният момент е от второстепенно значение или изобщо отсъства. Въпреки че той се обявява за „модел“ на изобразяваната действителност и за „аналог на структурата на обекта“²⁷, тази негова страна би могла силно да бъде присвита, а той да се превърне главно в проекция на творческия израз и сътворческото възприятие на зрителя. Бихме ли разбрали такива направления като сюрреализъм, фантастичен реализъм, да не говорим за концептуализма (дори в умерените му прояви), ако се откажем от такъв подход! Фактите ни задължават да коригираме някои тези на традиционната естетика предвид плуралистичната природа на модерното изкуство.

4. ЗНАК И ОБРАЗ

С това проблемите около художествения образ и неговото поведение не се изчерпват. Ще се уверим, ако обърнем внимание на някои други факти от културологично естество. Но нека да започна с тях самите.

Върху зидовете на някои църкви и манастири нашите каменоделци от Възраждането са оставили каменни глави, изваяни твърде реалистично, както са повелявали новите естетически идеи и принципи на епохата. Не само обикновените посетители, но и специалистите-изкуствоведи считат, че това били портрети на строителите. Когато обаче башмайсторът например е искал да остави следа за себе си, той е изписвал името си върху най-личната стена, обикновено с вградени тухли. Подобни надписи не ще намерим при никоя от тези глави, при това някои от тях са на крайно неудобни места за възприемане (примерно при Дупнишката порта на Рилския манастир те са на голяма височина). Още Иречек бе изказал предположението, че това са апотропейни знаци, поставени в съответствие с едно прастаро простонародно поверие. Те замествали вграждането на човешка сянка в каменните зидове; те били своеобразна форма на човешко жертвоприношение, чрез което се целяло да се обезпечи по магичен път здравина и дълготрайност на градежа. Поради това като знаци-апотреи те обичайно се поставят при трудни строежи, високи зидове, голяма куполна църква и пр., тъй като инженерното изчисление и през XIX в. все още е непознато у нас, така че меродавен си оставал емпиричният опит.

Нашият съвременник е чужд на тези поверия; той би могъл да разбере, че се отнася до охранителни знаци, заместващи вграждането на човек или неговата сянка. Но би ли могъл емоционално да им отреагира? Защото той подхожда към тях с друго естетическо съзнание, чуждо и далечно на магичните

практики от миналото! Той е склонен да види в тях портретни изображения, за което допринася и тяхната реалистичност. Така се достига до разминаване между инвенциите на стария каменоделец и възприятието на нашия съвременник.

Аналогични разминавания са добре познати. Аристотеловият катарзис примерно е невъзможен за днешната публика именно при възприемане на произведения на античната трагедия. Според елинския философ зрителят на трагедията изпитвал *страх* за собствената си съдба и *състрадание* към трагедийния герой, но когато узнаел, че той носи трагична вина, се освобождавал от тези афекти — той заслужавал участието си. Нима съвременникът ни ще се освободи от състраданието към Едип, след като е проумял, че е белязан с трагична вина, при това не лична, а родова? Струва ми се, че отговорът е излишен.

Трябва ли да виним нашия съвременник, че е неспособен (в най-буквалния смисъл на думата!) да се пренесе в мисленето на предшествениците си? Възможно ли е това? Дори специалисти-изкуствоведи изпаднаха в тая невъзможност не само при тълкуването на каменните глави, но и на други фигури от възрожденското ни изкуство, например при т.нар. автопортрет на Атанас Теладур при иконостаса в Самоковската митрополитска църква (всъщност една алегория или символ на плодородието, познат и от други резби). Поради описаното разминаване тези знаци и символи са подложени на особена трансформация в естетико-възприятния акт на нашия съвременник. От знаци с магично-заклинателен характер те биват „премоделирани“ в художествени образи, дори с елемент на духовно съпричастие към тяхната „психология“. Безсмислен е въпросът правилно ли е това или не? Защото тук не се отнася до личен произвол, а до предопределена и обусловена от културно-историческата среда трансформация. У нашия съвременник е закърняла способността да общува и възприема заклйнателни символи и магични знаци, впрочем загубили всякакво значение в днешната ни художествена култура. Той е възпитан в нов тип изкуство, при което образът има централно място; поради това обстоятелство той психически е така устроен, че търси художествени образи дори там, където такива не са предвидени в инвенциите на твореца, т.е. и при изкуство от друг, по-ранен исторически тип (защото изкуството на националното ни Възраждане все още е на синора между идеографското обозначаване на действителността и образното ѝ претворяване, поне що се отнася до пластичните му прояви).

* * *

Плуралистичната природа на изкуството не допуска абсолютизирането на един метод, даже той да е най-обещаващ и с най-големи възможности. Вярно е, че през последните десетина години у нас се заговори за правото и на други методи освен гносеологичния, а именно на семиотичния, структуралния и др. За съжаление това бяха само деклариращи твърдения, неподкрепени с нито един проведен в духа на новите методи анализ на художествени явления. Но който и метод да бъде приет като основен и водещ, пробният камък за него-

вата надеждност и оперативност ще си остане културно-историческата среда, в контекста на която изкуството разкрива себе си и своите специфични възможности като явление. Извън нея методът ще придобие умозрителност и лесно ще се огъне за спекулативни манипулации; с това той ще загуби и силата си на научноизследователски „инструментариум“.

Б Е Л Е Ж К И

¹ Павлов, Т. Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика. С., 1958, с. 67.

² Вж. Ангелов, В. Изкуство и художествен образ. — Филос. мисъл, 1988, № 9.

³ Вж. Аврамов, Д. „Заявяване към естетиката“ или бягство от нея? — Филос. мисъл, 1989, № 4, с. 86.

⁴ Стойков, А. Гносеологическите корени на формализма в изкуството. — В: Борба и дей в естетиката. М., 1974, с. 47, 54.

⁵ Творбите на литературата, театъра, киното, живописата, скулптурата, графиката и пр. са и творби-образи или система от образи. Подобно твърдение относно приложните изкуства от миналото и архитектурата би било пресилено, макар че и в тях биха могли да се открият образни моменти, във всеки случай от второстепенно значение при цялостната естетическа характеристика на изкуствата от втората група.

⁶ Geiger, M. Zugänge zur Ästhetik. Leipzig, 1926, 70—71.

⁷ Никола Георгиев превежда този термин като *очудняване*.

⁸ Шкловский, В. О теории прозы. М.-Л., 1925, с. 15.

⁹ Пак там, с. 18.

¹⁰ Групата на т.нар. „приложници“ в СССР (Л. Пажитнов, Б. Шрагин, Ю.М. Бородай, Ю. Давидов) подчертава, че доренесансовото изкуство не е създавало чисти художествени ценности, но е обслужвало повече или по-малко господстващи класи и институции в обществото. Вж. Пажитнов, Л., Б. Шрагин. О некоторых закономерностях развития эстетического сознания. — В: Вопросы эстетики. Т. 3. М., 1960, с. 165 сл.; Давидов, Ю. Труд и свобода. М., 1962, с. 92 сл.

¹¹ Бизе, Ж. Письма. М., 1963, 177—178.

¹² Landmann, M. Die Kunst als Rückzugsgebiet und Angriffspitze. — Das Argument, No 26, Nov. 1970, p. 24.

¹³ Павлов, Т. Цит. съч., с. 234.

¹⁴ „На основата на такива определения на реализма се произнасяха сурови присъди не само над отделни произведения, но и над цялото творчество на някои забележителни, осъждани и реабилитирани художници (достатъчно е да назова такива имена като Белий, Цвистасва, Петров-Водкин, Сарян, Матвеев, Прокофиев, Шостакович.“ (Марков, М. Изкуство как процес. М., 1970, с. 40.)

¹⁵ Вж. Ангелов, В. Деформация в изкуството. — Ars (Bratislava), 1976.

¹⁶ Белмустакоев, Л. Реализмът в новото българско изкуство. С., 1950, с. 130. Авторът добавя, че селото сякаш било „Аркадия“.

¹⁷ Вж. Аврамов, Д. Българската живопис през 30-те години и изкуството на Васил Барakov. — Проблеми на изкуството, 1979, № 2, с. 33.

¹⁸ Марков, М. Цит. съч., с. 25.

¹⁹ Пак там, с. 23.

²⁰ Пак там, с. 76.

²¹ Пак там.

²² Пак там, с. 74.

²³ Пак там, с. 75.

²⁴ Красноречив пример са записките на съветския скулптор *Манизер*, М. Скулптор о своей работе. Т. 2. М., 1952, с. 15.

²⁵ *Ингарден*, Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 46 сл.

²⁶ *Микаловски*, J. Kapitel aus der Ästhetik. FaM, 1970, p. 89 sq.

²⁷ *Горанов*, К. Художествен образ и съвременност. С., 1967, с. 135.