



КРЪСТЬО ГОРАНОВ

НЯКОИ АСПЕКТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Художествен образ и сигнал! Каква е връзката между тези толкова далечни на пръв поглед понятия? Възможно ли е доказателство на хипотезата за сигналния характер на художественото произведение?

Няма съмнение, че тези колкото нови, толкова и неразработени въпроси все по-настойчиво ще вълнуват теоретичите на изкуството. Естетиката не може да стои настрана от кръстосването на науките. Граничните области на знанието станаха почва за най-сериозните научни открития на съвременността. Естетиката престана да бъде далеч от нуждите на обществото. Естетическото възпитание според решенията на XXII конгрес на КПСС придобива необходимо всеобщ характер, изкуството получава нови изключителни функции на организатор и преобразовател при формирането на съвременния естетически вкус у всеки член на социалистическото общество. Благодарение на дълбоките революционни изменения и на новите технически средства за социална връзка художникът получи изключително многобройна и изключително разнообразна по социални, национални и индивидуални потребности и възможности публика, изкуството проникна във всеки дом, до всеки индивид. Налага се обществено регулиране и управление на процеса по формиране и развитие на естетическия вкус. В това отношение изключително значение има изучаването на законите на обществената информация.

Художественият образ може да се разглежда като сигнал от особен вид, който все още е твърде слабо изучен от кибернетиката. В това отношение естетиката може не само много да получи, но и много да даде на тази прославена ултрасъвременна научна дисциплина. Това може да стане както по пътя на едно прецизно общо определение на художествения образ, така и по пътя на някои частни определения, на разкриването на отделни аспекти от художествения образ. От общите определения най-синтетично и близко до изискванията на съвременното мислене ни се струва определението на Тодор Павлов, дадено още в „Обща теория на изкуството“.¹ Тук не си поставяме задача да тълкуваме или обновяваме формулата на Тодор Павлов. Искаме само

¹ Тодор Павлов там, както е известно, формулира три основни съставки на всеки художествен образ: естетическа реалност, идейност-духовност и художествена мера. Образът е тяхно неразделно диалектическо единство. Без да излагаме обстойно определението на Тодор Павлов, искаме да подчертаем, че голямата му ценност се корени в разностранната характеристика на художественото отношение. Първият елемент характеризира особения източник и особената сетивна реалност на художественото произведение, вторият — активно-оценъчния социален аспект на отношението, а третият — неговия неповторим, оригинален характер. Въпреки някои непълноти и недостатъци, определението на Тодор Павлов според нас е едно от най-всеобхватните определения в съвременната марксистическа естетика.

накратко да се спрем върху някои частни аспекти на художествения образ, по-точно на следните четири аспекта: синтетичен, структурен, качествен и онтологичен. Първият аспект трябва да разкрие художествения образ откъм неговата цялостност, единственост — като специфично битие на закономерно-отражателната му природа. Вторият аспект разкрива атомарния състав на образа, неповторимата и типологичната страна на неговите елементи. За избирането на тези два аспекта на художествения образ логическо основание е връзката „цяло-части“, която е много съществена от гледна точка на количественото (техническо) формализиране на образа като сигнал. Третият аспект откроява единството на изобразителната и изразителна функции на образа в отделните изкуства, а четвъртият — особеното битие на художественото произведение. При тези два аспекта съществува логическа връзка между функция и носител. В цяло четирите аспекта са свързани от мисловния закон за възхождането на диалектичното познание от абстрактното към конкретното. А от своя страна логическият закон отразява реални връзки между реалните страни на художествения образ: неговото съдържание и форма, особената му емоционална и познавателна природа, неговата закономерност и оригиналност, неговата особена онтологична реалност като обективизирано социално отношение.

I

СИНТЕТИЧНИЯТ ХАРАКТЕР НА ОБРАЗА

Художественият образ е субективен образ-отражение на обществено значими събития, характери, преживявания, състояния и действия, при това отражение, което специфично и по исторически конкретни начини обобщава, преобразува чертите на действителността в сетивно-емоционални форми, по законите на дадено изкуство. Синтетичният характер на образа се корени още в предмета на отразяване. Всички прояви на практическия живот, които ние обобщаваме в понятията „събития“, „характери“, „преживявания“, „състояния“ и „действия“, в действителност са изградени от много елементи, детерминирани и обединени от социалния „динамически стереотип“ на колективната и индивидуална психика. Преживяването на радост например може да бъде анализирано по различен начин от морала или науката, но като предмет на изкуството то се взема само в неговата практическа, жизнена непосредственост като конкретно преживяване на конкретна личност в конкретни обществени обстоятелства. Тъй като социалният живот е класов, класовата характеристика влиза като обективен елемент в съдържанието на изкуството. Според обективните видови и жанрови закони на изкуството съдържанието на образа се специфицира. Тази спецификация продължава съобразно националните особености на дадена култура, които оставят неповторим печат и върху формата, и върху съдържанието на произведението. Но синтетичността на образа се обяснява не само с онова, което „иде“ от действителността. Решаваща роля за характера на художественото обобщение играе гледната точка на художника, неговата оценка и присъда за жизнените явления, неговата неповторима индивидуално-творческа мера. Субективните и обективни страни на образа са неразделни, нещо повече, в него няма нито един елемент, който да е само субективен или само обективен.

Художественото творчество протича по определени общи и специфични закони, върху съзнанието на художника въздействуват традиции, той се учи от големите майстори, работи с материала по определени закони — и в същото време пълноценният резултат на творческия процес е едно уникално явление. Ние говорим за „обломовщина“ или „бай ганьовщина“, но „Обломов“ и „Бай Ганьо“ са единствени. Ето това парадоксално противоречие между закономерността и уникалността на художествения образ широко се разисква в буржоазната естетика. С него Бенедето Кроче обоснова своето разбиране за интуитивния характер на образа, като неговата индивидуалност противопостави на законосъобразността, на научното мислене, морала, ползата и насладата. Хуго Мюнстерберг по кантиански разграничи науката и изкуството, разглеждайки не само образа, но и неговия обект извън закономерната връзка с останалите явления. Абсолютната изолация от всички причинно-следствени връзки на обекта, който възбужда художествен интерес и пълната заетост на субекта с този обект — ето същността на изкуството. „Да — връзката — това е науката — възкликнава Мюнстерберг — а произведението на изкуството е обособление, нещо повече, обособлението е красотата, независимо от това дали ни я дава природата или въображението на художника“ (Современная книга по эстетике, ИИЛ, 1957, стр. 412). В по-ново време немският феноменолог Николай Хартман, като преувеличи индивидуалния характер на художественото произведение и на прекрасното изобщо, прокламира един своеобразен естетически агностицизъм. Той е склонен да допусне съществуването на някои общи закони на прекрасното, но веднага добавя, че те по природа са „категориални“, „конструктивни“, т. е. предпоставени, поредни от философската мисъл. „Същността на прекрасното в неговата неповторимост като особена естетическа ценност лежи не в тях (в тези общи закони — К. Г.), а в особената закономерност на единичния предмет“ (Н. Гартман, Эстетика, ИИЛ, 1958, стр. 15). Оттук Хартман изцяло противопоставя мисълта на интуитивната емоция. Художникът не може да бъде мислител, без да престане да бъде художник. А теоретикът на изкуството не е в състояние да познае индивидуалните закони на произведението, тъй като те са принципиално непознаваеми за мисълта. „Естетическата гледна точка изобщо не е достойние на естетика“. Съгласно това разбиране естетиката не е наука, въпреки че има „явна тенденция да стане наука“, а нейният предмет са „личното пристрастие и илюзията“.

Затрудненията, които поражда природата на художествения образ, могат да се решават успешно само от позициите на диалектическо-материалистическия възглед за единичното и общото. За съжаление, този възглед, така известен в общата му форма, малко се използва за конкретните нужди на естетическия анализ. Това вероятно се обяснява донякъде от изоставането в разработката на теорията и психологията на творческия процес и процеса на художественото възприятие.

Ние искаме да обърнем внимание само върху някои страни на проблемата, които имат пряко отношение към поставения в началото въпрос за сигналния характер на образа.

Още при първо прочитане на Дебеляновото стихотворение „Устрем“ поразява еднаквия му поетически размер (един динамичен хорей) с поетическия размер на „Червените ескадрони“ на Смирненски. Тази общност във външната форма (впрочем едва ли известна на Смирненски) в случая се опира на някаква общност и в идейно-емоционалната насоченост

на произведенията. Тя ни се струва преди всичко в асоциацията на „пролетното размразяване“ у Дебелянов и „светлия празник на живота“ у Смирненски:

Хими от арфа златострунна,
прозвучала под ръцете
на пробудената пролет
пълни с радост целий свят;
и сред звуците кристални,
в росни светнали долини,
минзухари подранили
и кокичета цъфтят.

В светлий празник на живота
чезнат скърби и съмнения,
бликват сили спотаени
в жадно чакащи гърди;
златни сънища душата
на крилата си понасят
в лучезарните предели,
дето бързат устремени
размразените води.

Но не тази общност прави „Червените ескадрони“ шедьовър, заемащ достойно място в световната социалистическа поезия. И не просто разликата между него и „Устрем“, която най-силно се чувства в идейното съдържание, в идейния пълнеж и структура на отделните образи. „Червените ескадрони“ като цялостен образ, като система от особено организирани образи-елементи, е явление единствено и неповторимо. Може да открием подобна ритмика, подобни рими, сюжети, композиция, лирически герои и образи („Утро на светла ера“, „факел на нова вера“, „черна сграда на световната неправда, на сподадения стон“, летящи ескадрони, „възбунени роби“, „червени вълни“, целуването на земята и т. н.) в много други произведения. Но няма и не може да има друго произведение-образ като „Червените ескадрони“.

Със средства на художествено обобщение, частично наследени, но главно открити наново, Смирненски показва в зрими, реални картини настъплението на новия живот. Поетът открива дълбоките връзки на едно историческо събитие с бъдещето на човечеството. И самото събитие, без да се нуждае от външната приповдигнатост на алегоричното мислене, придобива с имволочно общочовешко значение.

И когато сетний камък на обгърнатия в пламък
и разлуха древен замък се отрони в пепелта,
вий слезнете от конете и земята целунете —
възцарете вечна обич, вечна правда на света.

Безспорно е влиянието на символистическата образност върху поетическото мислене на Смирненски. Това обаче с нищо не хвърля сянка върху оригиналността на първенеца на социалистическо-реалистическата ни поезия. Маяковски вярно сочеше, че форми, рими, ритъм, алитерации и т. н. не се измислят всеки ден. Както ученият, правейки ново откритие, се опира върху предишните знания, така и поетът не може да открие нов духовен свят, без да използва нещо от езика на предшествениците си.

Отделните елементи на поетическата образност притежават донякъде устойчивостта на ненастрочни явления — новото поколение ги наследява и е принудено да се опира върху тях. Но цялата работа е за какво здание се използват образните „тухли“ от миналото. В основите на новото цяло при Смирненски лежи не просто нова идейност, но и нова индивидуално-творческа и историческа мера, нов художествен метод.

Обаче неповторимостта на „Червените ескадрони“ иззира не само от новата мера на епохата (сиреч, от новите исторически закони на красотата), не само от стила на пролетарското светоотношение през 20-те години на века. Ако работата се изчерпваше с това, тогава гениалният поет би

бил просто способен секретар на своето време и нищо повече. Ако Смирненски ни откри нов свят, то бе защото и сам Смирненски е нов свят за българската литература.

Талантът е социален продукт. Малкото будно кукушанче безспорно е носило богати природни заложи — това се вижда от надареността на неговите близки, някои от които (Пепо, Фома Фомич) оставиха дира в българската сатирическа поезия и журналистика. Но тези заложи се превърнаха в талант под влиянието на бурните следвоенни години от началото на века, под влиянието на някои особени обстоятелства от живота на сиромашкото ючбунарско момче. Примерът на чичото и на по-големия брат подхранват неговите литературни интереси. Тежкия живот в работническия квартал и разоряването на семейството правят Смирненски не външен съзрцател на пролетарския живот, а плът от плътта на класата. Той постига пролетарско светоусещане и светоотношение не умозрително, а жизнено-непосредно, много преди съзнателно да определи мястото си в борбата. Той носи в душата си широтата и оптимизма на пролетариата от новия етап на борбите му — когато „класата в себе си“ вече се е превърнала „в класа за себе си“.

Но има две обстоятелства, дълбоко изживяни от поета, които оставят неизгладим печат върху цялото му светоотношение. Първото е срещата с възбуждения, въоръжен народ при Владая. Може би без тази среща Ведабал никога не би станал Смирненски. Разстрелваните при Владая работници и селяни във войнишки шинели помогнаха на гениалния юноша по-сетне да почувствува като своя мъка гладът от Поволжието и като свой възторг — сърцето на Москва, подвига на Либкнехт, устрема на червените ескадрони. Революционната трагедия на нашия народ направи Смирненски интернационалист и по убеждение, и по чувство.

Второто обстоятелство е щастливото съвпадение между класоосъзнаването на поета и гребена на революционната борба след войната. Краткият живот на „певеца на огневите гриви“ съвпадна с най-големия подем на класовото комунистическо движение, а „жълтата гостенка“ изпревари и не му даде да види ужасите и трагизма на поражението. Някои лични писма, а от зрелите произведения — може би само „Приказка за стълбата“ са отзвук-предчувствие на Смирненски за идващата буря. Проницателният му поглед вижда не само „коралните капчици димяща кръв“, но и вредата, която ще донесат на революцията „някои затлъстяли революционни сърца“. Тук обаче е крайт на поетовия творчески подвиг, докато цялото съдържание на неговото поетическо дело е апотеоз на възходящата пролетарска борба, на революционния оптимизъм и героизъм. Тази обща тоналност не беше поетическа измислица на Смирненски, а отзвук на реалния революционен подем. Ето защо използваните отделни образни елементи, размери, символи и т. н. от предишната нереалистическа поезия в художественото цяло, създадено от Смирненски, изменят характера си, напълват се с ново идейно-емоционално съдържание, вярно предават романтиката и символичното значение на реалното жизнено движение.

От изстраданите и изживяни лично исторически събития (не случайно всички съвременници на Смирненски говорят за неговата поразяваща общителност, чувство за партийна дисциплина и т. н., т. е. рисуват поета като „редови на революцията“, като типичен представител на „безименните души“), от новите елементи на цялостното светоотношение,

от личната съдба и природните заложи се изковава изумителна, неповторима в своята цялост „сплав“ — индивидуално-творческата мера на художника. Тя е често неуловима за теоретическите схеми, но е сърцевината на поетическото произведение и на неговото въздействие. Самото понятие „индивидуално-творческа мера“ не е получило още безспорност и общо разпространение в естетиката. Може би под влияние на вулгарния социологизъм от миналите години интимната страна на творческата личност все още малко се изучава. Художникът е личност, но личност с особена организация, с особено отношение към живота. В какво е тази особеност? Преди всичко в особения талант на художника. Общата психологическа характеристика на художествения талант посочва като негови непременни черти изключителна наблюдателност, възприемчивост, емоционално съпреживяване, искреност „из ряда вон выходящая“ (Ленин), гъвкава, изобретателна фантазия, интуитивно умение за отбор и обобщение на жизнения материал, висока способност да се чувствуваш „представител“ на човечеството, на народа, класата и т. н. С други думи, талантът е „особен инструмент“, създаден от природата (Горки) и реализиран в определени обществени условия, който притежава в най-висока степен способността да възпроизвежда и преобразува (макар идеално) действителността съобразно законите на човешката „родова мера“, на дълбоката същност на исторически изменящата се човешка природа. Но всеки талант притежава определена социална насоченост, съобразно обществените идеали, на които служи и които провежда в творчеството си. Талантът е страшно оръжие, което може да ускорява прогреса, но може и да бъде насочвано срещу него. Друг е въпросът, че реакционната насоченост на таланта неизбежно води до неговата деградация. Стилът в широк смисъл (като мера на епохата и като относително единство на направлението, школата, цялостното творчество на даден художник), заедно с индивидуалния почерк, разглеждан предимно като съвкупност от характерни само за даден творец формални прийоми и изразни средства, също бележат важни страни на художниковата личност. Ето всичко това — талантът и неговата социална насоченост, стилът и индивидуалния почерк, органично обединени в една особено организирана и особено отнасяща се към действителността личност съставя съдържанието на понятието „индивидуално-творческа мера“. Тук е главният извор на оригиналността, неповторимостта на художественото произведение като своеобразен носител на обществена информация. Именно защото индивидуално-творческата мера е резултат от реални и твърде различни социални обстоятелства, тя свързва характера и насочеността на таланта с обществените потребности, с предишното художествено майсторство, наследство и традиции. Следователно, неповторимостта ѝ се обяснява не само с нейната субективност (да не се бърка със субективизма: всяко правдиво отражение на света е също субективно, а значи и активно, целесъобразно и т. н.), но и със свободната индивидуална изява на обществената (родова) природа на човека.

Всичко това щастливо се съчета у Смирненски.

Той е необикновено чиста, необикновено монолитна личност. Никакви страни от мирогледа му, от жизнения му опит, от творческия му метод не конфликтуют в неговата поезия. Той не извършва никакво насилие над вътрешните си потребности и убежденост, когато лепи лирически си герой. Ако главна тема му е героизмът и оптимизмът, той сам е героичен и оптимистичен. Неговата искреност е толкова рядка в голямата

литература. Защото често ще срещнете трагичната искреност на страда- нието, но малко (поне в големите художествени образци) — възвише- ната, оптимистическа искреност на възторга.

Всичко това очевидно обяснява донякъде новаторската синтетич- ност, неповторимостта на „Червените ескадрони“, показва, че тази не- повторимост е не толкова формална, колкото същностна.

В случая с „Устрем“ и „Червените ескадрони“ става дума за произ- ведения, които се различават преди всичко по своето идейно тълкуване на действителността, по художествения метод на творците им. Но пара- доксалният характер на образа като „повторимост в неповторимото“ не изчезва в никаква степен и когато има еднакво общо-идейно виждане на определени страни от обществения живот, когато поетите са привърже- ники на еднакъв социалистическо-реалистически художествен метод. Доказателство в това отношение може да бъде например сравнителният анализ на „Шир след шир“ и „В меката есен“. Певецът на „Василий Тьоркин“ разказва за великото щастие на поета да бъде заедно с родината в нейния многотруден път, за великата отговорност пред народа:

Я жил, я был — за все на свете
Я отвечаю головой.

Поемата на Валери Петров е също развълнувана изповед от името на цяло поколение за отговорността пред народа, партията, родината. Наис- тина, ярко се откроява националният колорит на двете поеми — и това не може да не обогатява тяхната неповторимост. Но идейните гледища на Александър Твардовски и Валери Петров са много близки. От еднакви позиции те тълкуват съдбините на народа, на социализма, осветляват някои трагични събития от най-новата ни история. Еднакво тревожно и убедено те се взират в бъдещето. В едно и също нещо намират корена на злото. Спомнете си песен 9 („Друг детство“) и особено песен 14 („Так это было“) от „Шир след шир“ и тревожните въпроси от „В меката есен“ за промъкналия се в душите враг, чудесния образ:

...но спомнихме ний елинския стил,
защото ленинският се забрави.

И все пак това са различни, неповторими произведения на високо талант- ливи, високо идейни поети социалистически реалисти. Разликата, раз- бира се, не се обяснява само с различната сюжетна и композиционна структура на поемите. Тази структура, самата, струва ми се, носи нещо съществено от индивидуално-творческата мера на двамата поети. Дина- мичната форма на пътеписа, на поетическия очерк — нима тя в известна степен не е присъща и на „Страна Муравия“, и на „Василий Тьоркин“? И нима в това не се е отразило нещо важно от творческата индивидуал- ност на Твардовски? А външно „безсюжетния“, неподвижен, затворен в четирите стени на кабинета и рамката на прозореца сюжет на „В меката есен“ — нима тук не прозираят някои страни на мекия, умен, задушевен талант на Валери Петров? Но, струва ми се, главно значение в случая има особената и с к р е н о с т на двамата поети, която определя идейно- емоционалното съдържание на техните поетически открития. Налице са два свята, родствени, но различни — предимно заради завършената ин- дивидуалност на лирическите им герои. Разбира се, това е едно още твърде абстрактно обяснение, което литературният анализ безспорно по-сетне ще задълбочи. Но и то е достатъчно, за да посочи същественото значение

на индивидуално-творческата мера за качеството на художествения образ като „единствено изречение-сигнал“.

Тъй като поетическият образ синтезира нещо от нагледността на живописата и емоционалната асоциативност на музиката, изводите, получени от неговия анализ, имат по-широко значение.

Сравнете например различни живописни произведения, трактуващи един и същи исторически материал или даже различни варианти на едно и също произведение. Известно е поразителното отличие между първоначалните „Бурлаци“ на Репин и окончателния вариант. Разликата не е толкова формална колкото идейно-емоционална. В първия вариант разхождащите се по брега господата, вместо да подчертаят социалния контраст, отвлечат вниманието от образите на отрудения, доведен до животинско състояние народ. А в окончателно завършеното платно е премахната външната тенденциозност, но затова пък е дадена без всякакви ограничения суровата, покъртителна правда за безкрайното издевателство над човека в царска Русия. Това са, по същество, две различни произведения. Художествената идея в окончателния вариант е доведена до своето неповторимо, единствено съществуване.

Тук се сблъскваме с една проблема, която напоследък е доста нашумяла в буржоазната естетика: проблемата „non finito“, проблемата за незавършеността на образа. Посочва се тенденцията на съвременното изкуство към все по-усилваща се фрагментарност, незавършеност, което би могло да се обясни донякъде като реакция на натуралистическия „фотографизъм“. Но главната задача на редица съвременни изследователи е да обосноват по този начин закономерността на абстрактното изкуство и на другите насоки в така нареченото „не-образно изкуство“. „Незавършеността“ придобива при тях смисъл на „деформация“, на изчезване на нагледния образ в живописата. Такова невярно разбиране отклонява вниманието от една действителна черта на съвременното реалистическо изобразително изкуство — неговата синтетичност, простотa, която няма нищо общо с „деформацията“, а е отражение на стила на епохата. Заедно с това, неверните изводи на апологетите на абстракционизма засенчват и друга страна на проблемата, поставена и по своему решена в „Незайнания шедевър“ на Балзак.

Големият художник е овладял от стремежа за висше съвършенство. Той години наред се труди, прави ескизи, лови „натурата“, преработва, изменя — докато намери онова „едва-едва“, според думите на великия флорентинец, след което произведението започва своя самостоятелен живот. Всеки ще различи ескиза от готовия цялостен образ. Но къде е границата между тях? Къде трябва да спре художникът, за да не премине съвършенството на картината му в своята пряка противоположност, за да не сподели творението му участта на Френхоферовата „Катрина“? В този въпрос се крие важна страна на художествената мера — възлешното „едва-едва“, което ражда тайните на художественото чудо. За него няма закон. Или по-точно, негов закон е неповторимостта, оригиналността. Никой никога не може да научи къде е предела на завършеността. Само в този смисъл Кант е прав, когато говори, че геният не може да се учи. Този предел е различен в произведенията на един и същи художник, даже ако те са писани почти едновременно (за пример може да ни послужи творчеството на Есенин, който често е писал по няколко стихотворения на нощ). Ето защо всяко достигане на завършеност в художествения образ е вече художествено откритие.

Пред очите ми е „Сикстинската мадона“, такава, каквато съм я виждал в Дрезденската галерия. (Интересно е, че никаква репродукция даже отдалечено не напомня истинското, празнично съвършенство на тази картина, докато други някои живописни образи, особено с повече „литературно“ съдържание, леко се поддават на репродуциране.) Можем да обясняваме историческата приемственост на класическата италианска живопис, можем да говорим за някои преимущества на последвалата я реалистическа живопис с нейното богато социално и даже революционно съдържание, но аз не мога да си представя, че „Сикстинската мадона“ като завършено произведение със собствен живот може в някаква посока да се усъвършенствува или опрости. Аз не искам да кажа, че Рафаел е достигнал абсолютно съвършенство. Съвършенството на неговата картина по принцип не е явление по-различно от всяко друго художествено съвършенство. В тази връзка би могла да се обсъжда и проблемата за „единственото решение“. Аз съм съгласен, че в процеса на творчеството художникът използва много пътища за най-пълната изява на своя замисъл. В този смисъл няма едно единствено решение на замисъла. Но всеки готов вече образ, всяко завършено произведение, в което е „замръзнало“ едно от творческите решения, е вече „единствено решение“. Тс не може да се замени с друго, без да престане да бъде същото, без да се превърне в друго произведение.

Любопитни мисли будят и така наречените „лични театри“ (театърът на Станиславски, театърът на Брехт). Тук ще стане дума не за теоретическата „система“ на един или друг театрален реформатор, а за художествената практика, за образната система, за „индивидуално-творческата мера“ на създадените от тях театрални колективи. Името на един театър може да бъде наследено, но физическото, а оттук и художническо съществуване на един творчески театрален колектив е ограничено от живота на няколко поколения. Ето защо са обясними съвременните трудности на МХАТ. Театралният спектакъл е също цялостен, неповторим художествен образ — сплав от индивидуални мери на десетки, понякога стотици художници, над които доминира мерата на голямата театрална личност (Станиславски, Немирович-Данченко, Вахтангов). Не може този образ да остане, когато се менят всички негови елементи. Ето защо има такава поразителна разлика между един и същ спектакъл, поставян преди три десет години и днес (макар по режисьорските указания на Станиславски). Новият спектакъл може да бъде по-добър или по-лош, но това е вече друг спектакъл, друг, нов художествен образ.

Изглежда същата ще бъде съдбата и на „Берлинер ансамбъл“. Все още е жива творческата мера на Брехт, защото в неговия театър работят още главните сили на създадения от него за десетилетия, творчески колектив. Но вече сега драмите на Брехт стават основа за съвсем различни образи-спектакли, не такива, каквито си ги е мислил теоретикът на „*Verfremdungseffekt*“.

Големите архитектурни произведения особено ярко демонстрират неповторимостта, единствеността на архитектурния образ-произведение. Миланският събор, Кьолнската катедрала, „Нотр дам“, „Васили Блажени“, Рилският манастир — всяко от тези произведения е уникален образ на своята епоха. Но какво в тях е неповторимо? Материалът? Външните форми и шампи? Законите на строителното майсторство, съгласно които те са изградени? Очевидно не. Неповторим е Акрополът, а не архитектурните елементи и строителният материал, които го съставят. Много

акрополи са правени по негов образ и подобие, но атинският Акропол си остава уникално произведение.

Защо толкова високо се цени оригиналността, единствеността на художествения образ, защо тя е непременно условие за неговото битие? Очевидно отговора трябва да търсим в определени висши обществени потребности, които изкуството задоволява, в характера и обема на духовните ценности, с които обогатява живота всяко отделно произведение. Неокантианците и съвременните буржоазни естетици много злоупотребяват с понятието „естетическа ценност“. Доколкото може да се намери някакъв еднозначен смисъл в техните писания, под естетически ценности повечето от тях разбират резултата от априорната и напълно субективна съдна способност. Но понятието „естетическа ценност“ може да получи и друго, реално съдържание. Това е тази мярка (степен, частица) от правдата за човешкия живот през дадено време, от богатството на исторически изменящата се „родова същност“, от свободната проява на човешката творческа сила, майсторство и т. н., която носи на хората всеки цялостен художествен образ. Колкото тази ценност е по-голяма, толкова е по-значително общественото влияние и въздействие на произведението.

В теорията на информацията съществува правило, че най-голяма информация носи изречение, което по смисловото си съдържание е единствено. Да вземем следния пример. В нашата страна с нейния умереноконтинентален климат не са известни случаи на тропически дъждове. Ако днес метеорологическата служба съобщи по радиото, че утре няма да вали тропически дъжд, то информационната ценност на това изречение ще бъде безкрайно малка, практически никаква. Но ако допуснем, че поради климатически и атмосферни изменения се създават условия за тропически валежи, то първото съобщение за предстоящи такива валежи, които наистина паднат на другия ден, ще бъде „единствено изречение“ със стопроцентна информационна ценност. Теорията на информацията, поне в днешния ѝ вид, е още количествена теория, тя не се интересува от качеството на информацията. Но, струва ни се, че е възможна аналогия (с неголям риск за грешка) между „единственото изречение“ и неповторимостта на художествения образ. Цялостният образ също предполага, ако не стопроцентна, то поне с висока степен на оригиналност, ценност на информацията. В този смисъл Акрополът е „единствено изречение“. Разбира се, задача на марксистската естетика е да разкрие съдържанието на художествената информация, спецификата на художествената ценност на образа, което тя и прави.

Проблемата за неповторимостта на художествения образ е още почти неограничена област за идеалистически спекулации. Тук не става дума вече за религиозните тълкувания на творческия акт като откровение божие или за Кантовото учение за гения. Широко експлоатира тази важна проблема в наше време фройдизмът, който чрез „психологията на глѐбичите“ намира контакт с религията. Видяхме, че извратеното тълкувание на неповторимостта на художествения образ стана изходен пункт за естетическите дирения на видния феноменолог Николай Хартман.¹ Крайно време е марксистската естетика да се обърне специално с лице към този въпрос, за да му даде обстойно теоретическо и експериментално обяснение. Методологически много ефективна ще бъде, без съмнение, идеята за естетичното като социално отношение. Връзката между индивидуалното

¹ Н. Гартман — Естетика, ИИЛ, М., 1958 г.

и родовото в човешкия живот е основа за неповторимостта в художествения образ, а особеното противоречиво единство на обективно и субективно в него е интимният вътрешен източник на оригиналността. Художественият образ не е някаква еднородна субстанция, не е и проста сума от отделни елементи. Той е о т н о ш е н и е-с и с т е м а, построена от разнороден градивен материал (не задължително веществен по природа), съставляща ново качествено цяло и имаща особена о б е к т и в-на реалност.

Трябва да се различават, следователно, три аспекта на завършения художествен образ: образ-система, образ-елемент и образна връзка. Неповторимият характер на произведението произтича главно от оригиналността на цялостния образ-система. Но диалектиката на повторимото и неповторимото пронизва също останалите страни на образната структура. Каква, съвсем накратко, е тази структура?

II

АБСТРАКТНИ И КОНКРЕТНИ СТРАНИ НА ОБРАЗНАТА СТРУКТУРА

Герои, характери, събития, действия, метафори и пр. са елементарните клетки на художественото мислене, въпреки че сами могат да са съставени от по-прости елементи (изразни средства, алитерации, редуване на ритмически единици и т. н.). Художникът ги свързва, съподчинява съобразно първоначалния замисъл, от образите атоми възникват образи-молекули: сюжет, композиция, колизия и т. н. Това са о б р а з и-в р ъ з к и, които дават неповторимо оригинално битие на темата, на основната идея на произведението, на естетическия идеал на автора. Тези последните също са о б р а з и-в р ъ з к и, в които непосредно се изразява характерът на естетическото отношение на художника към действителността. Многочислените образни елементи се групират а две основни структурни образования, които условно могат да бъдат разделени само от теоретическото мислене — с ъ д ъ р ж а н и е т о и ф о р м а т а на произведението. Цялостният образ е неповторима конкретна мера на тези две комплексни структури. Образите-елементи не се отнасят еднакво или индиферентно към съдържанието и формата. Някои от тях са по преимущество съдържателни (тема, идея), други — по преимущество формални (композиция, ритмически строй), трети съставят непосредствено п р е х о д между съдържанието и формата (сюжет, характер, емоционална насоченост, колизия и т. н.). И формалните, и съдържателните, и междинните образи-елементи са отражение на действителността — понякога много опосредствувано, много условно или традиционно — но отражение.

Това описание на образната структура е интересно за нас от гледището на общото развитие на съвременната научна мисъл. Благодарение на общите типологични черти на всички процеси е възможно тяхното формализиране, откриването и техническото моделиране на универсални връзки. Правят се опити — макар за сега сравнително още елементарни — и за формализирането и машинното конструиране на художествения образ. Съществено значение тук имат някои делове на кибернетиката, на теорията на информацията, свързани с моделирането на аналози на човешките сетивни органи. Машината посяга на „светая светих“ на човешката душевност. Това възмущава умовете на много поклонници на музите, а заедно с това подхранва грубия техницизъм, технократическото ликвидаторство

на изкуството. Щом машината по пътя на отбора и комбинациите започва да създава симфонии, да рисува абстрактни картини и да съчинява поеми, не става ли излишен творческият процес, не се ли развенчава неповторимостта на художествения образ?

Противниците на „кибернетическото изкуство“ често се аргументират с елементарността на досегашните му резултати. Това обаче не е никакъв аргумент. За науката, която с такава поразяваща точност подчинява на човешката воля безпределните космически пространства, не представлява трудност да създаде и сега, ако бъде необходимо, такива сложни конструкции, които да достигнат върховете на художествената техника. Нали вече съществува машина, която бъдейки програмирана да твори „а ла Бах“, създава произведения, които даже опитни специалисти не могат да отличат от оригиналните Бахови композиции. Това, което днес е елементарно, утре може да стане по-съвършено и от най-съвършенната съществуваща творба. Машината за секунди може да пресее милиони комбинации от вече съществуващи образци, тя може да отбира с необикновена чистота и прецизност най-съвършеното — нещо недостъпно и за най-гениалния художник. Обаче въпреки „божествената“ си непогрешимост, машината никога не може да премине една граница, заложена още при конструирането и програмирането ѝ — да стане т в о р е ц. Защо е така?

Както възможността да се моделират образи въз основа на комбинации от вече съществуващи елементи, така и невъзможността машината да твори нови, оригинални образи се корени между другото в двойствения характер на образната структура.

Темата на „Йохан“ се възпелтява в конкретната идея на произведението и тя не може да бъде изказана по друг начин, освен така, както е реализирана в стихотворението на Смирненски. Тя е неразделима от индивидуалността на героя, от конкретния ход на действието, на сюжетната линия, от достигната композиционна организация на целия поетически материал. Темата на „Йохан“ не съществува извън и без достигнатото поетическо цяло. (Тук не се спираме на от само себе си разбиращата се разлика между замисъл и тема на произведението.) Но това е нейната (и на конкретния сюжет, характер, композиция) с ъ д ъ р ж а т е л н а страна, която носи неповторимата оригиналност на творческия акт.

Спомнете си обаче „Хаджи Димитър“ на Ботев, лирическият герой на Светловата „Гренада“ или гибелта на младогвардейците. Темите на всяко едно от тези произведения са присъщи само тям — и в същото време са толкова родствени на темата на „Йохан“. Тази типологична близост може да има различни степени на обобщеност (от темата за безименния пролетарски борец до общата тема за жертвеност пред олтаря на свободата). Особено обобщен характер имат типовете музикални теми — това се обяснява с широките асоциативен характер на музикалния образ-преживяване. Типологичната или формална страна на темата (и на всеки друг образен елемент) именно поради своята обобщеност би могла да бъде наречена още а б с т р а к т н а с т р а н а.

Тази страна се поддава на формализация и моделиране. Изобщо формата играе в изкуството огромна роля и специалният интерес към нейното изучаване и систематизиране на елементите ѝ в никакъв случай не означава формализъм. Формализмът започва тогава, когато формата се противопостави абсолютно на съдържанието, когато се разглежда извън образното отражение на света. А вътре в тези граници тя има твърде

широка относителна самостоятелност. Тъй като няма форма, абсолютно лишена от съдържание, то специално отделните формални, абстрактни образни елементи също носят в себе си някакво съдържание, някакво общо идейно-емоционално настроение. Изразът „черна скръб“ даже извън всякакъв контекст има определено, макар и бедно емоционално съдържание. Понякога простото съчетание на думи („тиха радост“) вече създава образен заряд. Даже най-простите метафори, без които е немислимо някакво поетическо мислене, са израз на връзка, на отношение между отдалечени по ежедневния си смисъл думи. Тук също има стилизирано формализиране и комбиниране на абстрактната образност на думите.

Любопитен е разказът на Едгар По за етапите на творческия процес при създаването на знаменитата му поема „Гарванът“. Характерно е, че подтик към нейното написване му служи вътрешната необходимост да „напише някаква поема, която би отговаряла едновременно на общодостъпния и критически вкус“. Това осъзнаване на обществените потребности съвсем няма формален характер, то може да се извършва само от творческата личност, а едва след това — по един или друг начин да се програмира. По-нататък изниква проблемата за обема — 100 стиха (в готовото произведение — 108). Обемът е една от формалните страни на композицията. След това авторът търси и постулира общия характер на настроението — „печалния тон... като най-законното от всички поетически настроения“. Следва търсенето на „художествена мерудия“ — известният рефрен, който подчертава основния тон. Но рефренът също трябва да има звукова „ос“ — търси се дума, която да съчетава дълго „о“ и „р“, респективно като най-изразителни гласна и съгласна. Така се избира „nevermore“ („никога“). С това звуково и смислово се подкрепя общото настроение, което е само абстрактна проява на идейно-емоционалното съдържание. Но повторението на тази дума трябва да се оправдае. И възниква образът на Гарвана — „зловещата птица“. Алегоричният образ изисква особена колизия. Авторът се пита: „... Какво е най-печално? ... — Смъртта — гласеше явният отговор. И кога тази най-печална област е най-поетична ... Когато тя най-тясно се съчетава с красотата. И така, смъртта на красивата жена е, без съмнение, най-поетическият замисъл, какъвто само може да съществува в света, а също няма съмнение, че устата, най-пригодни за такъв сюжет, са устата на любещия, който се е лишил от щастието си“.¹

По-нататъшните разсъждения на Едгар По не представляват пряк интерес за нашата тема и затова ги изоставяме. Искаме да подчертаем само, че явно формалистическата тенденция се е получила поради недооценка на оная вътрешна творческа необходимост, която По споменава в началото, но изнася „пред скоби“, като нещо несъществено за творческия процес. А именно в нея е обяснението и на обаянието на „Гарванът“, и на индивидуално-творческата мера на самия поет. Когато се знае животът на Едгар По, времето, в което е творил, ще стане ясно, че подборът на формалните, абстрактни образни елементи, за които стана дума, тяхното неповторимо съчетание не е произволно, а произтича от цялата социална и психическа нагласа на творческото му съзнание, от неговото обществено-детерминирано отношение към света.

Следователно, за да бъде успешно и оригинално съчетанието на абстрактните образни елементи, даже когато се изхожда от една илюзорна

¹ Цит. съч., стр. 208.

представа за характера на изкуството, е необходима, наред с редица други социални обстоятелства, творческа личност, неповторима индивидуално-творческа мера. Това и най-съвършената кибернетическа машина, която може някога да бъде построена, го няма и никога не може да го има.

Но във всичко останало машината може да бъде неоценим помощник. Тя може да облекчи много формални процеси на тежкия художествен труд, на художественото майсторство. Машината може да разкрие неподозирани възможности за проникването на изкуството във всеки дом, до всеки индивид и по такъв начин необикновено да разшири аудиторията, с която ще се съобразява художникът в творчеството си — от началния момент на замисъла до заключителната шлифовка на произведението.

Но машината е полезна и като незаменима лаборатория за изучаването на творческата психология, за откриването на междинните закономерности на различните изкуства. В науката е аксиома, че най-ефективни в наше време са граничните области между различни, често пъти твърде отдалечени сфери на знанието. Този процес на синтезиране протича и в съвременното изкуство. Но малко са теоретиците, които го следят и изучават. А от преплитането на различните изкуства може да се очакват изключителни художествени резултати. Че това е така ни подсказва историята на киното и на телевизията. В тази област са още малко оценени възможностите на кибернетиката, на теорията на информацията. Те вече разработват техническите основи на някои синтетични изкуства. Придвижен е от мъртвата точка старият въпрос за цвятната музика или за музикалната живопис. „Литературная газета“ от 14 октомври 1961 г. помести интервю с конструктора на машината за „цветомузика“ К. Л. Леонтиев, в което се съобщава, че е установена „закономерната връзка между звука и цвета“¹ благодарение на автоматиката, кибернетиката, електрониката. Разбира се, не бива да се преувеличава техническата страна на творчеството, тя с нищо не закъснява свободата и оригиналността на художника, но не можем и да недооценяваме огромното значение на новите изразителни и изобразителни синтетически средства, които възникват при великолепната помощ на бурно развиващата се научна мисъл.

III

ИЗРАЗЯВАНЕ — ИЗОБРАЗЯВАНЕ

Съществени за характеристиката на образните елементи са техните изразителни и изобразителни възможности.

Противопоставянето на изкуствата по признака на тяхната „изразителност“ или „изобразителност“, останало в наследство от идеалистическата (главно кантианска) естетика, е една удобна форма за отричане на марксистко-ленинската теория на отражението и прилагането ѝ към художествените явления. Съществува една област от изкуства, — художествено, скулптура, сценично изкуство и т. н. — цято цел е да изобрази човешкия живот във формите, в които той протича. Но има цяло царство на музикалното изкуство с всичките му модификации, което само изразява субективното състояние на човешката душевност, без да си постави каквито и да било изобразителни задачи. Щом като

¹ Симфония цвѣта, в. Литературная газета, бр. 123 от 14. окт. 1961 г.

етака и ако това а така, то музиката не е отражение на действителността, а само приблизителен израз на субективния емоционален процес. Следователно един от най-мощните клонове на човешкото изкуство — музиката — опровергава теорията на отражението като основа на марксистко-ленинската естетика. Поезията, литературата заема едно междинно положение, тя обаче според писанията на някои теоретици има по-голям афинитет към музиката. Ето, горе-долу, логиката на онези естетици, които, отричайки отражателния характер на изкуството, възстановяват в съвременни условия концепцията за „чистото изкуство“. Любопитен е фактът, че някои ревизионисти (Зиманд, Видмар и др.) от такива позиции водеха своите атаки срещу марксизма, срещу теорията на отражението и социалистическия реализъм.

Тук трябва да отстраним многозначната употреба на самите понятия „изразяване“ и „изобразяване“. Често пъти даже съвременни марксистески автори отричат изображението в музиката или в някои клонове на поезията, разбирайки под изображение сетивно-нагледна картина на реални форми от действителността. Наистина, музиката не изобразява нито овала на лицето, нито цвета на очите, нито фигурата на Франческа, и изобщо, ако ние не знаем заглавието на „Франческа да Рамини“ на Чайковски и съответната част от Дантевата „Божествена комедия“, няма да разберем нищо от конкретната портретеност в произведението на Чайковски. Но ако даже знаем замисъла на композитора, пак музикалното изображение в никаква степен няма да притежава конкретната, достоверна нагледност на живописната картина или на скулптурното изображение. Следователно, когато говорим за изобразителност като обща черта на всяко изкуство, трябва да я различаваме ясно, да не я свеждаме само до една нейна частна форма — зрителната нагледност на предметите или събитията, предадени пластично или в линии, цветове, обемност и т. н. По същия начин изразителността на образа не се свежда само до „разказа“ за субективните „вътрешни“ състояния, преживявания, емоции на художника или неговия герой. Всяка нагледна картина на едни или други предметни форми само тогава има място в художественото произведение, когато изразява чрез нагледността смисъла на определени човешки състояния или отношения. Следователно естетическият смисъл на понятията изразяване и изобразяване далеч надхвърля рамките на някои техни частни, формални прояви (нагледност, субективна емоционалност и оценъчност и т. н.). Затова в най-общ (макар и приблизителен) план под изразителност ние разбираме идейно-емоционалната насоченост на образа, а под изобразителност — неговото (като особена идея-подобие) необходимо сетивно битие, което чрез съответствието си с действителните явления превръща в социална реалност за другите субективното състояние и оценка на индивида-художник. Според това гледище изразителността и изобразителността на художествения образ са неразделни на всички етапи от неговото съществуване (от първоначалния замисъл до възприемането на готовото произведение).

Такова разбиране на образа отговаря на хипотезата за изговоря с и гнален характер, отличава го от символите-сигнали в науката. Понятието няма необходимо сетивно битие, то получава всеобща информационна ценност посредством условни знакове (думи, формули и т. н.), които по природата си нямат нищо общо със самото понятие и не са в

никаква степен образи (в общогносеологическия смисъл) на обективния свят. Образно-сигналната природа на художественото мислене в цяло и на всяко отделно изкуство се определя преди всичко от особенния характер на източника, на предмета на изобразяване. Обективната същност на действителността интересува художника не сама по себе си (за разлика от учения, който цели достигане същността на обекта независимо от човешките отношения и преценки), а в отношение към човека, към неговата жизнено-емоционална непосредност. Цялата действителност се пречупва през съществените човешки отношения, мисли, чувства, оценки и т.н. и само като такава е предмет на изкуството. Художественият образ, за разлика от понятието, притежава също естетическа сетивно-емоционална непосредност. Даже езикът в литературата служи не като символ, а като пластически материал, от който се извайва образът. Поетическият език, за разлика от научния, е образно-емоционален. Затова такава значението придобива например метафората, сравнението. Глаголът за поета е средство за изобразяване на действия и състояния, прилагателните служат за създаване чрез асоциации на непосредна сетивна представа. Там, където поетическият език загуби своята изобразителна способност (напр. в някои „експериментални“ безсмислени словосъчетания на Велимир Хлебников), той губи и своята поетична изразност. Подчертаваме поетична, защото в някои случаи такива словосъчетания могат да притежават известна описателна, ритмична или звукова изразителност, но сама по себе си тази изразителност има толкова общо с изкуството, колкото и безсмислените словосъчетания на малкото дете.

Изобразителният характер на художествения образ зависи от „езика“, средствата и законите на дадения вид и жанр изкуство. Възникнали исторически, тези видови и жанрови закони притежават голяма консервативност и относителна самостоятелност. Литературата по един начин, музиката — по друг, театърът или балетът — по трети, но всички те, и зрявайки определени човешки емоции, мисли, оценки и т.н., едновременно с това изобразяват чрез своите възможности, средства и „език“ определени страни от действителността, определени състояния на човешката жизнено-емоционална непосредност. Предметите на различните изкуства са различни — това ще бъде обективната основа и за разликата в техните възможности за изобразяване. Но относително самостоятелните видови и жанрови закони също решително влияят върху характера на изобразяването. Съобразно тяхната социално-историческа природа и обективни потребности (цели) един и същи обект, сюжет, тема може да получи коренно различно изображение в музиката, литературата или живописата. Това е общоизвестно и могат да се приведат безброй примери. Освен това всяка епоха, школа, направление в изкуството, всеки действителен художник притежават свои специфични начини и форми на изобразяване (в това се корени един от съществените елементи на стила).

В така наречените „изящни изкуства“ (литература, театър, музика, балет, изобразителни изкуства, кино и т.н.) изобразителната и изразителна способност са неразделни и всяко унищожаване на една от тях води до унищожаване на художествения образ. Даже различната им проява в различните изкуства само потвърждава тяхното неразделно единство. Всеки художествен образ е специфичен „субективен образ на обективните неща“, е обобщение — индивидуализация, която е неделимо

свързана със законите и езика на даденото изкуство. Отказът от отражателния характер на изкуството, трактуването му в духа на Богданов като „организация на чувствата“ (Зиманд, Видмар и др.) е теоретическа основа на абсолютния субективизъм и индивидуализъм в изкуството. Художникът „аз“ се превръща в цел на изкуството, пропада обективната значимост на художествената творба, отрича се реалността на художествената правда. „Организацията на чувствата“ е в края на краищата романтика на чистата форма, която с променлив успех служи на най-различни обществени цели и тенденции. Тя може да скрива неприемането и дори враждебността към новите социални преобразования (напр. „Доктор Живаго“ — „лебедовата песен“ на Пастернак), но може, по думите на един съветски изкуствовед, да възплъти „чисто и честно“ ... субективното въздушевание на художника, страстния вътрешен монолог“ (творческата трагедия на Майерхолд, „кулата“ на Татлин — неговия модел за паметник в чест на Третия интернационал и т. н.). Каквито и социални стремежи да едлага художникът в романтизирането на чистата форма, в отказа от специфичното за дадено изкуство единство между изразяване и изобразяване, обективната същност на нещата не се променя. „Организацията на чувствата“, откъсната и противопоставена на художествената правда, на отражението на обективния човешки живот, е само съвременна форма на така нареченото „чисто изкуство“.

Тук е мястото да споменем за ролята на различните сетива при създаване и възприемане на художественото изобразяване. Живописецът и скулпторът създават изображение-израз, което се възприема зрителино. Музикалното произведение се възприема само слухово. Безспорно, зрението е по-специализирано от слуха в адекватното отразяване на света, но няма само то е единственият анализатор, който дава такова отразяване? Това е невярно и филогенетически, и онтогенетически. Ние можем да говорим за качествена разлика между слуховия и зрителин образ, но не и да се съмняваме в способността на което и да било от сетивата да ни дава специфичен, но адекватен образ на действителността. Ако някое от тях (и особено такова висше сетиво като слухът) не притежаваше такава способност, то изобщо не би възникнало. Повечето от изкуствата обаче са синтетични, в този смисъл, че възприемането на техните произведения (а значи и възприемането на предмета им и начинът на създаване на образа) е плод на синтетичната дейност на зрението и слуха.¹

Ония теоретици, които твърдят, че музиката нищо не изобразявала, а само изразявала човешки емоции, обикновено избягват да отговарят на въпроса: как слушателят ще възприеме замисъла и емоционалната насока в творчеството на композитора, на неговите настроения и преживявания, ако те, първо, не носят в себе си някои типични за човеш-

¹ Че художественият образ е не само израз, но и изображение, независимо даже от спецификата на човешките сетива, показва например творчеството на Олга Скороходова. От ранно детство тя е останала слъпа и глухоняма. Възпитана от един прекрасен съветски учей-педагог, тя станала висококултурен човек. Нейните дарования получили развитие. Олга Скороходова се е занимавала с поезия и скулптура. Без да говорим за художествените достойнства на произведенията ѝ, трябва да признаем, че тези произведения както по своята изразителност, така и по своята изобразителност не се различават принципно от произведенията на виждащите и слушащи художници. Прекрасното възпитание, получено от Скороходова, необикновено е разширило възможностите на осезанието и обонянието, които при обикновените хора са поставени „под сурдинка“, на заден план от зрението и слуха. Разбира се, изобразителността в творчеството на Скороходова носи печата на осезанието и обонянието: необикновено развито чувство към пространство, пластичност и мириз.

ката душевност и емоционалност изобщо черти и ако не са по съответен начин, с интонационния език на музиката изобразени? Тук не сме в състояние да излагаме материалистическото разбиране за природата на музикалния образ¹, обаче трябва да се подчертае, че само пълното разрушаване на мелодията ликвидира и специфическия изобразителен характер на музикалния образ. Но разрушението на мелодията е в същото време и разрушаване на музикалния художествен образ. Музика абсолютно лишена от мелодия (каквито са бо̀лшинството произведения на така наречените „конкретници“ например) е също така, по подобие на абстракционизма в живописа, „дървено желязо“.

Ценни изследвания на музикалния образ се съдържат в произведенията на акад. Б. Асафьев. Неговата теория за интонационния език на музиката беше критикувана (справедливо или несправедливо) от различни страни — тук няма да се впускаме в подробно изложение на проблемите и споровете. В дадения случай за нас са интересни онези изказвания, в които се разкрива изобразителната специфика на музиката и които по наше убеждение са правилни. След като Б. Асафьев („Глинка“ Музгиз, 1950) прави анализ на образно-интонационното съдържание на „Камаринската“, „Арагонската хота“, „Нощ в Мадрид“ и „Спомен за лятна нощ в Мадрид“ (стр. 239—244), той заключава: „Впечатлението е такова: като че ли разказвачът вместо с думи, разказва с песни, така образни, че тяхната последователност извиква в съзнанието на слушателя чрез слуховото внимание свършено живо, нагледно и осезаемо усещане за действителността. Тази песенна звукопис през всичкото време си остава музика, без съвсем да се старее да имитира средствата на друго изкуство. Нещо повече: не музиката се превръща в илюзорна действителност по каприза на личното съзнание на композитора, а действителността, отразена в интонациите и в песенността, като общо свойствени на човечеството способности, принуждава личното съзнание на художника, ако то не е безнадеедно субективно, да изявява своите впечатления в общозрими и общозвукозначими художествени образи. Разбира се, и при наличието на общозначимост в звуково-реалистическото повествование, в звуковата картинност, присъствува илюзорност, защото звуково-образно-отразената действителност е все пак действителност художествено-пречупена. Но подобна „призма на илюзиите“ няма нищо общо с „личното усещане“ като мяра на нещата“ (стр. 244—245). Музикалното изкуство, при цялата си специфика, се подчинява на общите исторически закони на изкуството, в това число и на общото стълкновение между художествените методи. Според Асафьев „... интелектът на Глинка твърде тънко различава верния път между натуралистическата звукопис и отвлечената игра в разместване на звукосъчетания“ (стр. 245). Методът на Глинка е „... метод на прилагане на епическия, тоест образно общозначим разказ към повествованието за текущата, художествено-образно формираща се пред слуха и зрението действителност (курсивът е на Асафьев)“. Но да се достигне това е възможно само при общозначимостта на образите. „В музиката звукът става общозначим, когато от акустическо явление, във физиологическото му пречупване, той в съотношение с другите се възприема като тон — качество на човешкото

¹ В. напр. Б. Асафьев — „Музыкальная форма как процесс“; Ю. Кремлев, „Очерки музыкальной эстетики“; В. Ванслов, „Об отражении действительности в музыке“ и др.

звук-изказване, самият пък процес на изказване и на отлагащите се в него звукообразни дадености, максимално-общозначими, се превръщат в интонация“ (стр. 245). Забележката на Асафьев, че „моята мисъл още не е доказана“, се отнася не към образно-интонационното съдържание, не към изобразителните възможности на музиката, а към съотношението между национално и общочовешко в произведението на Глинка.

Следователно, макар да се отнася до един автор с подчертана реалистическа насоченост, характеристиката на спецификата на музикалния език, на музикалните функции и въздействие не отрича, а потвърждава специфичната музикална изобразителност като общо свойство на музикалния художествен образ.

Въпросът е по-сложен, когато излезем извън границите на „изящното“ и стъпим в областта на така нареченото „приложно“ изкуство. В повечето приложни изкуства изобразителният момент е погълнат от практическата (производствена, педагогическа, декоративна и т. н.) целесъобразност на произведението. Изобразителният елемент на арабеската например е погълнат от декоративната ѝ целенасоченост. Съответствието между зданието и целта, за която то е предназначено, прави излишна изобразителността в архитектурата. А доколкото я има, тя е характерна само за някои обществени здания, тъй като самият обществено-целесъобразен характер на зданието дава по-голяма възможност за специфично художествено обобщение.

Единството на изобразяване и изразяване (като и първото, и второто са отражение-подобие на реални материални или духовни явления) качествено характеризира художествения образ като особен род сигнал.¹ Преди всичко по модалност. Образът е вторично образование, породен от възприятието на особен източник, предмет (според нас това е жизнено-емоционалната непосредственост на човешкия живот). Но сам източникът е многостранен — затова и образът-сигнал има различно качество и носи нееднаква информация в отделните изкуства. Ако приемем, че музиката има за предмет многообразието на човешките преживявания, то и нейният образ ще притежава особена, отлична от нагледната, изобразителност и изразителност. Живописата има за предмет определени човешки състояния, чрез които се пречупва цялото жизнено многообразие. Естествено, съдържанието, изразителността и изобразителността, а оттук и „информационната ценност“ на живописния образ ще са много различни от тези на музикалния образ, ще носят сетивно-нагледен, подражателен (по отношение на външните форми на предметите) характер. Модалността на поетичния образ има много общо с тази на музиката или живописата, но има и отличително качество, което коренно видоизменя тази общност. Това е отразяването на динамичната, действена страна на човешкия жи-

¹ Теорията на информацията като важна съставка на кибернетиката вижда в по-нятието сигнал едно от основните си понятия. Обикновено се изтъкват три главни черти на сигнала: модалност, еднозначност и активно самостоятелно съществуване. Модалността предполага генетическа връзка на сигнала с породилото го материално (природно, обществено) или духовно събитие. Следователно, сигналът по произход е съдържателен представител на определени факти, състояния, действия в обективния свят. При това той е не условен символ (каквото е напр мер спец ализираният „език“ на науката), а еднозначен аналог на реалните явления, който може да ги представлява пълноценно в границите на известна организирана система. И накрая, сигналът обладава самостоятелна физическа природа и самостоятелно активно съществуване, пак в границите на дадена организирана система.

вот, при което като резултат литературното произведение „изразява реакцията на съзнанието към явленията и опосредовано създава представи за самите явления в тяхното сетивно битие“ (Н. Дмитриева — Изображение и слово, „Вопросы эстетики“, т. 3, 1960, стр. 234). В своята превъзходна статия Дмитриева проследява и историческите изменения на поетическата образителност в различните епохи и направления. Това показва, че модалността на образа-сигнал е исторически изменяща се, съобразно изменението както на източника, така и на адресанта на информацията.

Особено ярко се разкрива сигналният характер на образа чрез неговата еднозначност с източника. А тази еднозначност е невъзможна, ако всяко изкуство по свой начин не изобразява предмета си при съблюдението на такова подобие, съответствие с предмета, благодарение на което да се осигурява еднозначна обществена информация.

И накрая, самостоятелната реалност на образа като особен сигнал е невъзможна, без определено единство (въплътено с „езика“ и средствата на отделните изкуства) на изразителния и образителния принцип. Ето защо в края на краищата специфичният сигнален характер на отделното произведение зависи от качеството и особеностите на това изразително-образително единство във всеки отделен случай.

Налага се обаче уговорката, че органичното единство между образителност и изразителност се отнася в пълна сила само до цялостния образ-система; отделните образи-елементи не винаги са носители на това единство.

IV

ОНТОЛОГИЯТА НА ОБРАЗА-ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Художественият образ трябва да бъде разглеждан не само феноменологично (като готова структура), но и генетически. От това гледище можем да говорим за образ-процес, образ-произведение и образ-възприятие. Става дума не за три различни образа, а за три състояния на един и същи образ-система.

Формирането на образа протича неповторимо индивидуално не само у различните художници, но и при създаването на различни произведения от един и същи художник. В едни случаи замисълът съзрява продължително, в други — внезапно, едни сядат пред чистия лист без никакъв определен план (Жорж Санд, Алексей Толстой), други — с обстойни планове, достигащи до десетки страници (Емил Зола), трети имат в съзнанието си готовото произведение задълго до неговото написване (Ботев). У едни творческият процес е много рационалистичен (Едгар По), у други огромна роля играе интуицията (Есенин, Тургенев). За Чайковски създаването на музикален образ без определен сюжет е „чисто лирически процес. . . музикална изповед на душата, на която много е накупяло. . .“ Бетховен е оставил красноречиво свидетелство за хода на творческия си процес: „Аз дълго, твърде дълго нося своите мисли, преди да ги запиша, при което паметта ми дотолкова не ми изменя, че години наред не забравям веднъж замислената тема. Някои неща аз видоизменям, отхвърлям и правя нови опити до тогава, докато не почувствувам удовлетворение. Тогава в моята глава започва разработка в дължина, широчина и дълбочина и, тъй като аз съзнавам, какво именно искам, то нито за миг не ме напуска положената от мен като

основа идея, кълновете ѝ пробиват, растат, аз виждам и чувам образа (das Bild) в цялата му проявност, предпоставяйки го, като в сплав, пред моя дух, и на мен ми остава само работата по записването. . .“

Каква е реалността на този образ, който толкова разнообразно и мъчително се формира в съзнанието на художника? Той е още възможност, но възможност, надхвърлила границата на обикновеното субективно преживяване. Има хора, които обладават силна фантазия, жива емоционалност. Те могат дълбоко да изживяват определени ситуации, някои от тях са чудесни разказвачи. Тук има нещо от образа-процес, но то е в зародиш, който не се развива по-нататък. Творческият процес се отличава от субективните преживявания и по сила, и по направление. Но не това е главното. Главната отлика е, че той се прави с оглед създаването на нарочна творба, която по определен начин да въздействува на публиката. Поради това даже най-интимните творчески възбуждения имат обществен характер. Отношението „действителност-художник-възприемател“ съществува в съзнанието на художника през всичките етапи на творческия процес и това придава на образа, при цялата субективност на неговото битие, една особена обективност. Тази обективност е много „крехка“, колеблива, тя се люшка в граници — от безуспешните и бездарни фантазмагории до готовия образ, който остава да бъде само записан. Разбира се, творчеството продължава и в процеса на записването; нещо повече, работата с материала е най-съществената част от творческия процес. А това значи, че отделните етапи от създаването на образа непрекъснато, последователно се обективизират. Обективност в поезията притежава не само писаното, но и устното слово. Ето защо са възможни случаи, когато едно произведение е било декламирано устно пред слушатели, но не е било записано или не е дошло до нас. Такъв е случаят с края на Ботевите „Хайдуті“. Образът е бил завършен, обективизиран не само за съзнанието на художника, но и за определен кръг публика, но последният етап от обективизацията — писменото обнародване — не е станал. Как да се отнесем към такива случаи? Струва ми се — като към безвременно загинали художествени ценности.

Докато всичко в образа-процес е в движение, докато определението, че той е „субективен образ на обективните неща“ не извиква у материала никакви въпроси, неговата следваща модификация — образът-произведение — е явление с парадоксално битие. И наистина, в него диалектиката на творческия процес като че е умряла, вкаменила се е, отношението е придобило неизменна веществена обвивка. Всяко взаимопреливане на съдържание и форма, всяко движение на образните елементи е спряло. Трудно мога да нарека стоящия пред очите ми портрет на моята майка „субективен образ“. Че е образ е ясно, но защо да е субективен, когато аз го възприемам като обект на моето съзнание, когато мога да го пипна, да го преместя от едната стена на другата и т. н. Но собствено какво е обективното? Рамката, платното, продължителността им, по особен начин организираните бои, цветове, линии, светлосенки? Или всичко заедно взето? Но какво общо имат рамката на картината и образът на моята майка? Или тъмнокафявата боя, която оформя овала на лицето ѝ с действителния цвят на майчиното лице, което възниква в съзнанието ми по асоциация? Защо един възприема поезията на Маяковски, а друг, също еднакво интелектуално развит — не? Нали „Облако в штанях“ или „Про что — про это“ са еднакво обективни като завършени произ-

ведения и за единия, и за другия? И нали болката от падналия върху крака ми камък е еднаква за всички хора, поне е еднакво безспорна обективността на камъка?

Ние си купуваме от книжарницата „Ана Каренина“, слушаме на плоча „Девета симфония“, гледаме на екрана „Младостта на Максим“. При оценката на обема, шрифта, броя на колите, цената на книгата всичко е безспорно. Но какво е общото между купения от мен екземпляр на „Разораната целина“ и живеещия във Вешенское неин автор? Какво е общото между плочата и отдавна умрелия автор на „Деветата симфония“? Какво е общото между кинолентата и артиста, който играе ролята на Максим? Дали идва адекватно до мен онова, което художникът е искал да вложи и което действително е вложил в произведението? Какъв е критерият и какви са границите за тази адекватност?

Философският и естетически (а не историческият или изкуствоведчески) анализ на образа-произведение е още твърде малко разработен от марксистки позиции. Дълги години теоретичите са се ограничавали с критиката на неокантианството, на други идеалистически концепции, без да изземват от техни ръце действителната проблема и сами да я разработят позитивно. А междувременно Роман Ингарден и Николай Хартман, независимо един от друг, но от общи хусерлиански позиции, поставиха проблемата за реалността на произведението и за природата и етапите на естетическото възприятие в основата на една феноменологическа философия на изкуството. Според нея трябва да се прави разлика между произведението и естетическия предмет. В произведението се включват много елементи, които нямат отношение към естетическата ценност на възприятието и не влияят върху него. Естетическият предмет (в природата или в изкуството — безразлично) е по същество онова, което ние възприемаме и което възбужда у нас чувство за „естетическа ценност“. „... естетическият предмет сам по себе си, безразлично в природата ли е той или в изкуството, съществува не „в себе си“, а само „за нас“.¹ Това „за нас“ е много характерно. Феноменолозите разбират неприличието на солипсизма, мъчат се да се отградят от него с някъкъв конструиран от тях, колективен, „супраперсонален“ субект. Но техният опит е осъден на неуспех по силата на първоначалната им логика. Хартман дава следния пример. Двама души вървят през полето, пред очите им едновременно се открива един и същ пейзаж. Но единият го преценява от стопанско гледище, а в другия се възбуждат естетически чувства. В този случай естетическият предмет се отличавал от предмета на наблюдателя, който го преценява съобразно стопанската полза. Естетическият предмет според Хартман е нещо невидимо, което се открива само пред очите на възприемащия. Хартман и тук поставя въпроса, че неговото съществуване не е изцяло, а само частично субективно,² иначе защо двамата наблюдатели „се нуждаят още от разходка по реалния ландшафт и от нейното (на природата — К. Г.) възприятие“?³ Но двата края на концепцията не могат да се свържат и солипсизмът проблясва наново, въпреки че субективният идеализъм вече е достатъчно компрометиран и Хартман е принуден да търси родство с Платон. Примерът, който приведохме, с малка парафраза е заимствуван от него от Платоновите диалози. Но главното е, че е заимствувана основ-

¹ Н. Хартман, *Естетика*, стр. 51.

² Пак там, стр. 52.

³ Пак там, стр. 55.

ната идея за „двуслоятостта на естетическия предмет. Първият слой е този, който възприемаме непосредно чрез сетивата. Но не той е душата на естетическия предмет, а вторият, задният план, който е невидим и който принципно по нищо не се отличава от Платоновата идея. По-натък всеки от тия основни слоеве се дроби сам на безчислени слоеве — различни в различните видове и жанрове изкуство. Но същината си остава неизменна. Естетическият предмет е обективен, но съществува само за субекта и само чрез субекта — какъв по-добър пример за еkleктическият характер на съвременната буржоазна философия на изкуството? Това впечатление се подсилва и от така наречения „закон на обективацията“, който е само преоблечен в други думи „закон за принципиалната координация“.

Феноменологичната естетика е безпомощна, противоречива философия на образа-произведение. Но тя има влияние, защото експлоатира действителна проблема, при това я експлоатира необезпокоявана от марксистеската мисъл.

А очистена от мистика, идеята за „слоеве“ отразява действителните етапи на обективизирането на образа-процес, разкрива реставрирането, оживяването (в процеса на възприятието) на отделните „замръзнали“ образи-елементи и на цялостния образ-система.

В цяло природата на образа-произведение би могла, струва ми се, да се обясни с хипотезата, че тук имаме едно особено отношение-сигнал. Парадоксалността на неговото битие се отличава много съществено по своята нагледност, сетивност, емоционалност и т. н., от научния символ-сигнал. Съвременната наука и теоретически, и практически доказва, че е възможно и правилно, а не само „иероглифическо“ тълкуване на символите. Образът-произведение е един преход от образа-процес към образа-възприятие, който е „консервирал“ живата динамика на първия, за да може по всяко време и многократно да формира втория в съзнанието на възприемателя, който донася в неизменен, неподвижен вид до публиката възнанията и съмненията на твореца, който запазва неповторимостта на художника за поколенията, размножавайки се в милиони еднотипни екземпляри, преодолявайки социалните и национални прегради, прониквайки във всеки дом, във всяко съзнание. Това е образ-символ-сигнал, много по-достъпен от научния, качествено отличен от него, но все пак сигнал, носещ в себе си концентрирана специфична информация за обществото. Само защото това е така, между другото, е възможно репродуцирането, препечатването или ретранслирането на неповторимото, единствено произведение в милиони еднотипни копия-сигнали, без от това да пострада неговата оригиналност и уникалност.

Образът-възприятие представлява специален интерес, който излиза обаче извън рамките на настоящата работа. Тук ще засегнем само бегло някои негови аспекти, които пряко доизясняват особената сигнална природа на образа-произведение.

Аксиоматично е положението, че за разбирането на художественото произведение възприемателят трябва да притежава минимум подготовка. Немецът трудно възприема нашата народна музика, както и нашият селянин — фугите на Бах. Но как да се определи необходимият минимум подготовка на „потребителя“? Количествени мерки за това няма открити. Ето защо особена ценност представлява според нас идеята на професор В. Ф. Асмус за парадоксалния характер на художественото възприятие.

В своята превъзходна статия „Чтение как труд и творчество“ В. Ф. Асмус формулира една основна диалектическа закономерност, която се проявява не само при възприятието на литературното произведение, но и другаде. Художественото възприятие е също своеобразен творчески процес. Съдържанието на произведението „се възпроизвежда, се възсътдава от самия читател — по ориентири, дадени в самото произведение, но с краен резултат, определян от умствената, душевната, духовната дейност на читателя“.¹ За да бъде осъществен този творчески акт, са необходими две на пръв поглед взаимноизключващи се условия. Първото условие е „читателят да се отнася към прочетеното или „видяното“ чрез четене не като към пълна измислица. . . а като към своеобразна действителност“, а второто — „читателят не трябва да приема изображения в произведението отрязък от живота като непосредствен живот“.² Само при едновременно спазване на тези две условия е възможно художествено възприятие на произведението на изкуството. Тези условия произтичат от природата на самия образ-произведение. Той е едновременно и особена, обективна действителност, правдиво отразяваща живота, и условно, приблизително напомняне — обобщение за богатството и колизиите на реалния социален живот. С други думи, това е такъв сигнал, който превъзхожда научния сигнал по своята жизнена достоверност, и прилича на него по своята условност, приблизителност като копие на действителността.

Много е ценна също идеята на Асмус за творческия характер на художественото възприятие. Той отбелязва: „В края на пътя (т. е. в края на художественото възприятие-процес — К. Г.) се оказва, че възприетото, възсъздаденото, осмисленото у всеки читател ще бъде по-сравнение с възсъздаденото и осмисленото от други — говорейки изобщо — повече или по-малко друго, своеобразно. Понякога разликата в резултата става рязко забележима, даже поразителна.“³ От този факт следват поне два съществени извода: първо, че и образът-възприятие носи в себе си диалектиката между повторимо и неповторимо и, второ, че тук се затваря веригата на художественото отношение и то придобива своята пълна социална реалност.⁴

Образът-процес е обективна възможност, образът-произведение е „единствено изречение“, обективен сигнал-носител на необходимата, незаменяема с нищо друго, социална информация. Ако по една или друга причина дотук се прекъсне отношението (както това имаше място при заровените цели столетия в земята древногръцки статуи), художественият образ пак не губи своята особена обективност. Естетическият характер на произведението не зависи от това дали някой го възприема или

¹ В. Асмус, Чтение как труд и творчество, сп. Вопросы литературы, 1961 гн. 2, стр. 42.

² Пак там, стр. 37.

³ Пак там, стр. 42.

⁴ Внимателният читател не може да не забележи, че идеите на В. Ф. Асмус за творческия характер на художественото възприятие в известна степен ни напомнят един голям спор от миналия век относно характера на естетическото удоволствие. Тогава преобладаваше така наречената „теория за вчувстването“, едно гледище, което особено в работите на Херман Лотце и Теодор Липс разглеждаше естетическото възприятие като илюзивна асоциация на вътрешното преживяване и субективен опит с обективните качества на нещата. Заслуга на В. Ф. Асмус е, че макар с голямо историческо закъснение, той извежда действителната проблема от сферата на идеалистическите спекулации и показва пътят за нейното правилно решение и диалектико-материалистическа интерпретация.

не. Обаче въпросът има и друга страна: когато е било създавано произведението, то е било адресирано до определен кръг „потребители“, и отношението „действителност-художник-публика“ съставя същината на художествения образ на всички етапи от неговото развитие. И пълната си реализация, пълното си социално оправдание художественият образ получава едва тогава, когато дойде до възприемателя, когато не само преобразува неговото съзнание, но и сам бъде творчески преобразуван, възсъздаден, обогатен в процеса на възприятието, на естетическото възпитание на трудещите се.

★

Художественият образ е основната клетка, в която се изявява цялото богатство и историческо многообразие на художественото усвояване-преобразуване на света. Тук е възловият пункт на главните съвременни теоретически спорове и художествени дирения. Ако е вярно, че художественият образ е висша проява на естетическата дейност и ако е правомерно да свържем това положение с мисълта на Маркс, че „анатомията на човека е ключ към анатомията на маймуната“ — би трябвало да признаем, че не затегналият се и станал вече доста безплоден спор за „предмета на изкуството“, а изясняването на многостранната същност и конкретните прояви на образа би могло да се разглежда при определени условия като действителна изходна точка на нашата съвременна естетика. Наистина, как може правилно да се тълкува природата на образа в изкуството, ако това не ни тласне към разглеждането на жизнената основа, която се отразява и преработва във фантазията на художника? Образът като изходна точка на съвременните теоретични изследвания ще ни предпази от едностранността на ония, които всички проблеми свеждат до предметта, до природата на естетичното. От друга страна, тази изходна точка, откривайки ни път към „святая святих“ на творческия процес, ще ни предварди от едностранчивостта на субективизма. И, което е не по-малко важно, образът предполага отчитането на целта, за която той се създава и обществената аудитория, към която е адресиран. В последна сметка спецификата на художествения образ е качествено ново отношение между три „компонента“: особения източник (като определящо начало), особена творческа личност (като активно преобразуващо начало) и особения „адресант“ — публиката, народът (като целево начало или предназначение на изкуството). Без отчитането на всичките три компонента, без тяхното неразделно единство няма художествена специфика. Затова, струва ми се, съществена задача на нашата съвременна естетика е да преодолее съществуващата недооценка на проблемата за художествения образ в цялата нейна пълнота и многостранност. Подчертавам особено последните думи, тъй като общо за художествения образ през последните години се говори не малко, но като правило се преповтарят само някои общоизвестни гносеологически положения, без да се улавят теоретически новите изисквания и проблеми. Поне за българската естетическа наука в известен смисъл ще е вярно твърдението, че от времето на „Обща теория на изкуството“ тя не е придвижила значително напред теорията за същността и основните закономерности на художествения образ. Може би известен тласък в тази насока би дало по-обстойното обсъждане на проблемата за образа в изкуството във връзка с постиженията на някои нови могъщи клонове на съвременното знание. Да възбуди интерес към подобни обсъждания — такава е била единствената цел на настоящата работа.