

ИЗРАЗЯВАНЕ-ОТРАЗЯВАНЕ

Валентин Ангелов

Науката изучава обективната същина на действителността независимо от човешкото оценъчно отношение към нея; нейната стихия е в това: да разкрие природата на нещата и явленията — техните обективно-реални признаци и връзките, зависимостите и закономерностите, на които се подчиняват те, без да се интересува от субективното отношение на човека към изучаваната действителност. Изкуството, напротив, отразява света безусловно през идейно-емоционалната оценка на художника. Поради това проблемът за изразяването на идейно-емоционалната сфера на твореца и на неговото индивидуално виждане на света има пряко отношение към всяко художествено творчество. Без проявяването на художническото отношение към обекта няма изкуство; но изразяването съвсем още не е изкуство. За марксистката естетика последното е органическо единство от познание и изразяване, отражение на света в обективната му значимост и израз на субективното оценъчно отношение и виждане на действителността от страна на творческата личност.

Идеалистическата естетика е оставила немалко страници, от които личи, че изкуството много често се третира изключително като индивидуална изява на преживяванията на художника, че неговата същина се свежда и з цяло до израза на субективния мир на творческото „аз“. Нему се отрича възможността да отразява реалната действителност, а последната се разглежда само като материал, на който творецът се позовава, за да прояви себе си (Видмар); художественото творчество само „организирало“ човешките емоции и оценки в сетивна форма (Зиманд) — тук е неговия патос, а проблемът за познавателната значимост на художествения образ се схваща като проблем, непричастен към истинското изкуство. Характерно е например гледището върху художественото творчество в статията на югославския теоретик Абдулах Шарчевик „Принос към анализа на художническия феномен“.¹ Като воюва, разбира се, с право срещу натуралистическото копиране на света от изкуството, при което творецът е пасивен и безличен фактор, Шарчевик достига до безрезервното отрицание на теорията на отражението; той я приравнява към теорията на контемплацията (съзерцанието) и грубо смесва художественото отразяване на действителността с механически-огледалното ѝ копиране. Според него, художникът създава творбата не като отразява, а като „твори“, т. е. като манифестира с а м о

¹ Сп. „Современост“, Скопје, 1956, кн. 7 и 8.

целно своята индивидуалност и самобитно-творческо възприемане на света. „Човекът на художествените творения не само модифицира предмета — пише Шарчевик — като синтезира всички измерения в една цялостност, но и го конструира като своя експресия, в която разпознава и непосредствено се наслаждава и преживява себе си, своята тоталност; това е експресия на неговата собствена личност“ (стр. 619). Въпросът за обективно-познавателната стойност и роля на изкуството е отпаднал от зрителното поле на югославския теоретик; впрочем спецификата на изкуството той дири изцяло в художническия феномен, в своеобразието на изявата на творческото „аз“. Художественото творчество — това е израз на нещо неповторимо, което придобива поради това признаците на безсмъртието. Като иронизира субективистическата теория на Шарчевик, Мито Хадживасилев отбелязва: „За Шарчевик изкуството е „шурм в безсмъртността“. Някак много тривиално изглежда безсмъртното изкуство да се разбира като отражение и като дял, специфична форма от всестранната творческа практика на човека“.¹

Този субективно-идеалистически възглед на Шарчевик е прокаран с особена яснота в мислите му върху естеството на изкуството: „Изкуството, значи, превежда особеността на нашата природа в израз на нова реалност, която е кондензация на пълнотата на човека и неговите състояния на преживяване“. Или: Изкуството твори (и открива) нови форми и модалности на есенцията (на човека — В. А.). . .“² С други думи, изкуството само изразява, но никога не отразява.

Теорията, апологетизираща изкуството като субективен самоцелен и самоцелен израз на художника, наистина оказва в развитието на югославската литература и изкуство непосредствено въздействие, като порожди тенденция към „най-краен експозиционизъм“. Но в резултат тя доказва своята безплодност и немощ и затова бива поставена под съмнение или решително отричана в състоялите се напоследък теоретически дискусии, разговори или в теоретико-естетическите трудове; имаме предвид например разговора на тема „Литературната ситуация днес“, материалите по която са отпечатани в сп. „Современост“, 1963, кн. 2—3; също книгата на М. Хадживасилев „Одраз-израз“; реферата на Димитър Митрев пред IV конгрес на югославските слависти и др.

У нас няма теоретически работи, които да утвърждават изкуството като абсолютен израз на творческата субективност, на художническата практика показва, че уклони в такава насока не отсъствуват. Стремейт към по-ярка изява на художническото виждане е присъща на всяка творческа надареност, но превърне ли се тя в самоцел, това неизбежно води към помътняване на обективно-познавателната значимост на художествената творба, към снижен идеен патос или формалистически увлечения. Неведнъж третирането на изкуството като самоцелна изява на субекта е довеждало до формализъм — до обедняване на художественото съдържание откъм значими теми и идеи, съпътствуващо се от самоцелни експерименти в областта на формата.

За нас обаче е еднакво неприемлива и другата крайност, при която ударението се поставя върху обективно-познавателната страна на художествения образ, но изцяло се пренебрегва субективно-творческият израз — крайност, на която нашата естетическа теория плаща дан особено през

¹ Мито Хадживасилев, *Одраз-израз*, Скопје, 1958, стр. 41.

² Сп. „Современост“, 1956, стр. 626, 615.

50-те години. Но там, където характерният за художника начин на виждане и оценяване на действителността е пренебрегнат, там няма изкуство, а изкуствоподобен сурогат, който може да разкрива някои страни от живота, но при все това е лишен от художествени достойнства. Защото изкуството отразява действителността чрез ярко проявеното оценъчно-емоционално отношение на художника, което манифестира самобитността и артистичността на творческата личност.

Не бива, от друга страна, да се забравя, че буржоазната идеалистическа естетика се стремеше да отрече обективно-познавателната стойност на художественото произведение, тегнейки към разрушаването на обекта и абсолютизирането на субекта в творческия процес. И наистина, ако художественото творение е само „преживяване на обективното и негово транспозиция, експресия“ (А. Шарчевик), то явно е, че въпросът за обективната значимост на предметите (действителността) отпада — те биват стопени в субективността на художника. А нали тъкмо такива бяха твърденията на Едуард фон Хартман например, един от най-видните представители на субективно-идеалистическата естетика, който разтвори обекта в субекта, идентифицирайки ги така, че художническото „аз“ поглъща без остатък обективния предмет в манифестацията на своята духовна творческа мощ.¹ Прочее теорията за изкуството като самоизразяване на субекта не е нова, тя се корени в някои идеалистически теории от XIX-то столетие.

Преди да разгледаме изкуството като дълбоко вътрешно единство от обективно-познавателно начало и субективен израз, нека уточним смисъла, в който се употребяват и следва да се употребяват от наша страна понятията „изразяване“ и „изобразяване“! Под „изразяване“ мислим не само изявата на субективните преживявания на художника — каквото стесняване се промъква най-често в субективистическата естетика — а изявата на цялостното светогледно-емоционално оценъчно отношение на твореца към изобразявания обект. Затруднението идва обаче при употребата на другото понятие — „изобразителност“. В идеалистическите теории (на Ер. Мойман например) на изобразителността се приписва ролята да „организира“ чувствата на субекта, като за тая цел се използва определен нагледен, сетивен материал от действителността в смисъл на средство за художественото разкриване на субективно-творческото преживяване; изобразяване — това значело да се взаимствуват жизнено подобни или сходни форми на човешко битие и чрез тях да се облекат в сетивно-възприемаем вид чувствата, които вълнуват художника.² Тези твърдения обаче са верни само за крайно субективистичните направления в изкуството (сюрреализма, някои прояви на експресионизма и др.), но са неверни относно изкуството в цялост. Те утвърждават изразяването на субективния мир на твореца като съдържателя страна на изкуството, а изобразителността свеждат до онези компоненти на формата, които осигурявали образно-сетивния характер на художествената творба; в края на краищата изкуството се разбира като самоизява на субективното „аз“, но самоизява, „организирана“ и реализирана чрез сетивно-възприемаем материал, почерпен от действителността. Понеже проблемът за изкуството като специфичен образ на обективния свят не стои пред идеалистическата естетика, изобразяването почти винаги се е схващало от нея като формално-

¹ E. d. von Hartmann, Grundriss der Ästhetik, 1909, S. 24

² Ср. Е. р. Мойман, Система на естетиката, 1927, стр. 63.

к о н с т р у и р а щ а страна на художественото произведение. Очевидно е, че творческият акцент тук се поставя изрично върху субективното изявяване, а на изобразителността се приписва ролята на пасивен фактор, който има смисъл само доколкото дава одеянието на творческия израз — неговата конкретност, сетивно-възприемаема нагледност. Това одеяние се скроява върху „изобразителния“ сетивен материал, взет от живота; неговото „художествено“ значение е да прояви субективното преживяване на твореца.

За съжаление подобен възглед се е промъкнал и в съвременната марксистка естетика. Ю. Кремлев например в популярна брошура върху проблемите на музикалната естетика писа следното: „изразителността е активна — тя създава, изобразителността е пасивна — тя само организира и формира; изразителността е субективна, изобразителността е обективна“.¹ Това гледище доближава Кремлев до концепцията на субективистическата естетика, тъй като изразяването на субективността на твореца се утвърждава като абсолютно съзидателно начало, докато изобразителността се сочи само като пасивен фактор, даващ нагледния материал, чрез който творецът ще изяви себе си; с други думи, Кремлев прекомерно е раздул ролята на субективно-творческия израз. Според нас, подобен възглед е мислим при значителна недооценка на диалектикоматериалистическата теория на отражението. Та нали затова идеалистическите естетики, като пренебрегват образния („отразително-копийен“) характер на изобразяването, го представят като механически акт на намиране на сетивния облик, в който ще бъде обективизирано субективното чувство; при тях това е акт на конструиране на суровия жизнен материал с цел да бъде изявена творческата индивидуалност; като обект на същ и н с к о творчество обаче се сочи изразяването — субективното начало, което се схваща едновременно и като активно, свободно размествашо и преобразуващо („деформиращо“) формите, откопирани от живота.

На дело проблемът за изобразяването е далеч по-сложен: с него свързваме не само необходимостта от даване сетивно-нагледно битие на художествения образ, но и въпроса за о б е к т и в н о - п о з н а в а т е л н а т а му значимост и ценност; изобразяването има пряко отношение към специфически художественото отразяване на действителността, но то не изчерпва съдържанието, което влагаме в термина „художествено отражение“, а представлява по-скоро частен случай от него (по-надолу ще укажем в какъв смисъл може да го употребяваме). Понятието „изобразяване“ нито е достатъчно, нито пък може да разкрие обективно-познавателния характер на изкуството; нещо повече, то като че ли дава повод за механистични тълкувания (в смисъла на тълкуванието, дадено от Кремлев). Поради това недопустимо е за марксистката естетика (а случаят с Кремлев не е единствен) разглеждането на художествения образ от позицията изразяване-изобразяване; такава постановка разводнява и даже отстранява въпроса за сигнално-познавателната, отразително-копийната му природа. Изразяване-изобразяване — тая постановка се явява удобна за идеалистическата естетика; тя фиксира две страни от художествения образ (субективното преживяване и нагледната форма, в която то бива отлято), които са били достатъчни, за да обяснят най-дълбоката същина на изкуството (разбира се, в субективно-идеалистическа проекция). За

¹ Ю. Кремлев, *Выразительность и изобразительность музыки*, М. 1963, стр. 11.

марксистката естетика проблемът трябва да се постави в друга плоскост: отразяване-изразяване, за да се осветли художествения образ в истинската му дълбина и богатство. Това не означава, че изобразяването бива лишено от всякакъв смисъл; не, то остава частен проблем в границите на художественото отражение; с него са свързани определени естетически проблеми, които трябва да бъдат поставени на преценка — или да бъдат изоставени, ако в тях няма рационално съдържание, или да бъдат очистени от баласта на идеалистическата философия. Прочее кои са те?

1. Съгласно традиционното гледище, изобразяването се схваща като такава страна на художествения образ, която представлява сетивната възприемаемост на последния; тя се постига чрез изобразяването на обекта в индивидуалната му непосредственост. Преживяванията, които вълнуват художника, наистина могат да бъдат определени чрез понятия, но при това те загубват своеобразието и неуловимия за понятийното означение техен нюанс. Изобразителността има обаче за цел, а и може да даде „адекватния“ израз на емоцията — инак последната ще бъде затворена в субективния мир на поета и ще остане никому непрередаваема; изобразителният материал се привлича така, че чрез него да бъде проявена емоцията в непосредствената ѝ интензивност, в своеобразната ѝ оцветеност и в индивидуалната ѝ неповторимост. Поради това нагледността се изтласква на видно място като задължителен признак на художествения образ; някои теоретици сочат, че тя е необходим атрибут дори и за най-интелектуалната поезия. Според Р. Ингарден например в „лириката на мисълта“, към която бихме могли да отнесем стихотворението на Рилке „Schlusstück“

„Der Tod ist grob,
wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns“.

нагледността съществува и е предадена чрез „определената специфика на душевното състояние“, въпреки че „произведението придобива по-общо значение“ и се отнася до всеки лирически субект.¹ В случая преживяването в неговата индивидуална непосредственост само се е превърнало в обект на изобразяване, за да даде на творбата сетивно-нагледно битие.

Трябва ли да се съгласим с изложеното гледище? Има ли някаква истина в него? Ако има, докъде достига тя? Не подлежи на спор, че нагледността или сетивно-възприемаемата образност е неотменим признак на всяко художествено творение; че тоя признак се реализира чрез изобразяването на обекта в индивидуалната му непосредственост и жизнено сходни прояви. Но изобразителността в художественото творчество има далеч по-широко значение от онова, което ѝ се приписва; тя служи не само като средство за изразяването на емоционалното отношение на субекта-художник към света; чрез нея се проявява и обективно-познавателната значимост на творбата. Тая ѝ роля може да бъде разбрана, ако не бъде третирана като огледално копиране на жизнени форми. Нагледността на художествения образ в реалистическото изкуство е коренно различна от нагледността на образа при натурализма или при някои направления на модерното изкуство (сюрреализъм, експресионизъм, кубизъм); чрез нея художникът-реалист разкрива (отразява) типичното, съществено-общото; но съществе-

¹ Р. Ингарден, Изследвания по естетике, М., 1932, стр. 36 и 33.

ното не е конкретното сетивно явление, което би могло да бъде фотографически заснето в жизнено възприемаемия му облик; то може да бъде уловено като същностно-общо чрез проучването на множество сетивни явления. Тъй като художникът не може да изобрази в творбата цялото това множество, той дири най-характерното явление, най-ярко проявяващо природата на типичното. Това налага често пъти значителното модифициране на жизнения облик на явлението чрез по-силното или по-слабото подчертаване на едни или други негови страни. Тъй че нагледността при реализма не е средство за самоцелна изява на „аза“, ни средство за формалистическо експериментаторство; тя е неотделима от обективно-познавателната значимост на изкуството, от присъщата му възпитателно-преобразуваща света роля. Сетивната образност обаче може да бъде запазена и при произведения, субективистически претворяващи действителността; крайната деформация, до която достигнаха „модерните“ на Запад, не означава винаги разрушаване на нагледността на образа, но много често означава заличаване на обективната му значимост, превръщането му в символ на душевно състояние. Идеалистическата естетика, разбира се, пренебрегва образно-сигналния характер на художественото произведение като непричастен към естетическата природа на изкуството.

И така чрез нагледното битие на художествения образ се проявява неговата обективно-познавателна същина. Понятието е лишено от сетивност; то е образ-отражение на обективни признаци и същности, но тъй като е освободено от сетивния облик, в който се проявява законът или същността, неговите познавателни резултати-абстракции се зафиксират като условни знаци: формули, математически уравнения, геометрически теореми, думи и пр. Думата например „замества“ понятието, без да се позовава на някакво сходство с обозначаваната от нея обективно-причинна връзка или зависимост. При литературата обаче тя служи като изобразителен материал на образа; тук тя не е просто знак на някаква познавателна ценност, а средство за пластическо извайване на образа в сетивно-възприемателната му непосредственост.

2. Във феноменологическата естетика на Ингарден във връзка с изобразителността на литературното произведение стои въпросът за неговата „схематичност“, за „непълната определеност“ на изобразените предмети; художественото творение се явява не з а в ъ р ш е н о спрямо изобразените предмети, които са непълно определени, т. е. пресъздадени чрез едни или други техни черти, но никога не с всички присъщи им. Това е резултат не само на принципната невъзможност „да се заключат в рамките на з а в ъ р ш е н о т о произведение безконечно множество черти или детайли, но и (а от художествена гледна точка преди всичко) на необходимостта от това, че естетическото възприятие открило с ъ щ е с т в е н и т е за дадено произведение качества и качествени съчетания, важни в естетическо отношение, и з и с к в а в ред случаи подавянето или игнорирането при възприемането на различни страни или черти на изобразяемите предмети, т. е. непълната им определеност“.¹ Читателят обаче допълва чрез асоциации, основаващи се на данните на личния му опит, изобразената действителност; така литературното произведение получава своята цялостна конкретизация чрез активността на естетически възприемащия субект.

¹ Р. Ингарден, цит. кн., стр. 58.

За непълна определеност на образа, макар и от по-друг вид, може да се говори и при другите видове изкуства, например говорим за условност, обобщеност и при театъра, живописата, скулптурата и пр. Схематичността (условността) на художествено изобразеното ние приемаме като съвсем необходим феномен (прочее без него не би имало изкуство). Дори творецът да има възможността да постигне абсолютна физическа пълнота на образа, той пак не би се стремил към нея; образи, създаващи съвършена, натуралистически-точна илюзия за действителност, обикновено са лишени от художественост — какво по-пошло от панаирджийската керамика, порцеланови фигурки или такива от восък и парафин, имитиращи съпяло животно! При това стремежът към условност и характерните признаци, с които се проявява тя, съставляват отличителна черта за определен творчески натураел, школа, направление.

Но проблемът за условността има и друга страна: докъде са границите на схематичността (условността)? Не спорим, че тя е необходима, за да задействува въображението на възприемащия творбата; тя е потребна с оглед отключването и реализирането на естетическото възприятие, което иначе ще се окаже невъзможно, ако бъде удадено в лабиринта от подробности. Естетическото преживяване и възприемане например на творбите на Дюрер, отрупани с множество подробности, е възможно едва след като бъде „разчетено“ („дешифрирано“) значението на всеки детайл, та да бъде мислимо от страна на зрителя да достигне до ядката на художественото съдържание — без каквато мисловна дейност естетическата емоция не ще бъде пробудена. Но трябва ли да бъдат оправдани крайностите на модерното изкуство — разрушаването на всяка жизнено подобна форма или „трансформирането“ на обекта в абстрактна геометрична форма? А концепцията за „незавършеността“ на образа може да се яви в своя логически завършек теоретически фундамент, върху който да бъде обоснована крайната деформация, а оттук и „абстрактността“ на художествения образ като връхна точка на тоя процес на разрушаване на всяко сходство с предмета — сходство, което се явявало признак за натуралистическо копиране на действителността.

От наша гледна точка „незавършеността“ (условността, схематичността) в разнolikите ѝ прояви е естетически необходима при реалистическото изкуство, но нейните граници достигат до там, докдето се запазва обективно-познавателната значимост на художествения образ; тя крие в себе си определен естетико-гносеологически смисъл, който може да бъде разбран, ако се има предвид, че тя по принцип не цели да забули обективната значимост на реалистическия художествен образ, а по-осезаемо да я прояви; тя не стои в разрез с разкриването на типичното, а има художествено оправдание и предназначение само дотолкова, доколкото по-дълбоко и по-ярко го „улавя“ и предава. И ако естетическото възприятие, за да възникне и за да се осъществи, предполага условността, то е защото без нея би потънало в безброй детайли и би се задушило в тях; то е защото самото то се ражда върху познаването (узнаването) смисъла на изобразеното, който не бива да бъде замъгвяван, ако изкуството претендира да бъде истинско изкуство. Но „избистрянето“ на творбата чрез пристигането на по-голямата ѝ синтетичност още не означава оправдането на крайната деформация, която занемарява или нарочно пренебрегва всяка жизнено сходна образност в името на „незавършеността“; стане ли това, образът престава да бъде пълноценен и се превръща в символ на субективно преживяване.

3. Всеки вид изкуство притежава определен за него пластичен материал (думи, багри, шрихи и др. т.), чрез който се изгражда художественият образ. Този разновидностен материал притежава различни изобразителни възможности: думата — едни, баграта — други, камъкът — трети; следователно различните видове изкуства са в състояние по различен начин да изобразяват и по-точно да отразяват действителността в дълбочина, богатство, осезаемост, „колоритност“, внушителност. Оттук обаче не следва, че някои изкуства нямат никакви изобразителни възможности, а такива обикновено се оспорват за архитектурата, приложното изкуство, орнамента, арабеската. Наистина последните не изобразяват (отразяват) отделни събития, конкретни явления, личности и др. п. . но при все това те имат своя област от действителността — определено социално и човешко съдържание, — която е недостъпна за другите видове на изкуството и отразима само от тях. Изобщо всеки вид изкуство има свои собствени отразително-познавателни възможности, които не могат да бъдат взаимствувани от друг вид, без това да е в ущърб на художественото съдържание; тук е и оправданието на неговото съществуване.

Отричането изобразителността за архитектурата, арабеската, орнамента се основава на стесненото им разбиране — като възпроизвеждане на действителността в жизнено сходни или подобни форми. Прочее изобразителността дава на гледното битие на художествения образ, а това се постига чрез пресъздаването на обекта в ж и з н е н о - с ъ д ъ р ж а т е л н а т а м у н е п о с р е д с т в е н о с т; в тоя смисъл изобразителността е един момент (страна) на художественото отразяване на действителността, а не плод на механическо копиране на формите на нещата; това е понятие, което не се отнася само до формата, в която ще бъде отразен обектът, но и до конкретното му съдържание, което трябва да бъде уловено в процеса на художественото отражение. Та нима архитектурата е просто абстрактна геометрична форма — куб, паралелопипед, цилиндър, сфера? И не е ли тази абстрактна геометрична форма тъкмо формата, в която може да се изяви определено конкретно съдържание? Ние твърдим, че изобразителен момент има и при архитектурата например, тъй като тя отразява материалните и духовни потребности и социалните отношения в обществото в к о н к р е т н, материално-осезаем, н а г л е д н в и д; архитектурната форма не е абстрактна форма, но е напълнена с конкретно обществено-историческо съдържание, проявено в жизнената му непосредственост. Поради това архитектурата в нейната геометрическа „абстрактност“ е нещо коренно различно от формите на абстракционизма. Последните са продукт на краен субективизъм, на домогване към самозиява на субекта мимо предметните форми, с които е свързано субективното преживяване; това са опустошени откъм съдържание форми — не само обективно-значимо, но и означаващо нещо за самия възприемащ субект. „Абстрактната“ форма на архитектурата обаче е пряко продиктувана от редица фактори: функционална целесъобразност, конструктивно-материална основа и идейно-духовна наситеност на архитектурното съоръжение. Тя не е абстрактност въобще, тъй като възплъщава определено конкретно жизнено-реално съдържание.

Това са три измежду най-важните проблеми, отнасящи се до изобразителността. Струва ни се, че само от постановката о т р а з я в а н е н и з р а з я в а н е те могат да намерят докрай правилно разрешение. Тъй че не е редно да се отхвърля терминът „изобразителност“, но по въпроса

за неговата употреба е необходима яснота, каквато се опитахме да дадем с предшестващите редове.

Теоретико-естетското обосноваване на „чистия“ художествен израз като непричастен и неподхранван от обективната действителност се е съпътствувало винаги от силна струя субективизъм и нерядко от алогизъм и интуитивизъм. Творческият процес, доколкото е бил разбиран безусловно като абсолютна и суверенна изява на субективността на художника, се е схващал от някои естетици като някакъв вътрешен ентузиазъм, надаряван щедро от Платон до Бергсон с неземна вдъхновеност и ирационална проникновеност. Тези теоретически прояви, така характерни особено за къснобуржоазната философия и естетика, утвърждават разюзданата субективистичност при някои направления в модерното изкуство, а от друга страна, пряко или косвено обосновават пренебрегването на традиционните художествени форми като недостатъчно ефектно служещи на творческия израз и търсенето на нови такива, но крайният субективизъм, с който се ознаменува това търсене, разрушава не само традицията, но даже и принципите, върху които се изгражда формата в изкуството. Пренебрегването на обективната действителност превръща художественото произведение в символ на душевно състояние — в условен знак, неразгадаем понякога от никого друг, освен от самия творец. Така че обосноваването на самоцелната изява на субективното творческо „аз“ води с логическа необходимост към утвърждаването на крайния субективизъм в естетическата теория и в художническата практика.

Впрочем изразът на творческата субективност се основава върху формите, в които е отразена действителността в съзнанието на художника; това е така, понеже между израз и отразяване съществува тясна връзка, по-конкретно казано, взаимопроникване. Обективно-реалният свят подхранва израза и му дава жизнената почва, върху която той може да съществува и да се проявява. Съвременната психология блестящо потвърди, че човек, лишен от няколко измежду най-важните рецептори, води полусънно съществуване — неговото духовно вътрешно „аз“ млъква, макар че физиологическите функции на организма продължават нормалната си дейност; а то млъква, защото е прекъсната главната артерия, която влива животворяща кръв в него — връзката с обективната действителност. Изразът на всяко човешко преживяване — та нека той да бъде и най-субективният! — е обвързан с предметния мир в най-дълбоката си първопричина. Опитът на абстрактния експресионизъм да намери абсолютната чистота на чувствата, непомрачени и необвързани с тленното бреме на предметните форми, даде абсурди, които са пряко отрицание на изкуството въобще. Изразът в изкуството е възможен като резултат на усвояването (вярно и правдиво преди всичко за реалистическото изкуство и изопачено, субективизирано за декадентските течения най-вече) на обекта, а не като черпене из самия субект като непричастен към външния свят.

Преди да бъде изразена, художническата субективност трябва да съществува; а тя съществува не като субективност на някакво биологическо същество, а на мислящ, познаващ обществен човек. Тя е частна проява на онова, което наричаме човешка психика и съзнание, но не е някаква мистическа способност или чудодейно вълшебство. Ако човешката духовност е различна от психиката на животното, чието съдържание се изчерпва с определен минимум от елементарни инстинктивни проявление, това се дължи на трудовата дейност на човека, чрез която той прониква

в обективната природа на нещата, като разкрива техните признаци — отразява в исторически възходяща степен и дълбочина действителността и с това вече е определил характера на собствената си духовност като качествено различна от психиката на животното. Така че човешката субективност, включително и художествената, възниква като резултат на усвоената по човешки обективна действителност.

Но творческата субективност не е просто аритметичен сбор от отразени страни на света; тя е нещо повече от една сума от образи-отражения, тъй като притежава своя специфика, неподдаваща се на механическо обяснение или количествено-математичен анализ. Като духовна потенция на твореца, тя се основава на отразената в съзнанието действителност, но при това притежава и един плюс — своя самобитност, неповторимост, корените на която лежат в психическото устройство на субекта: тип темперамент, сила на впечатлителност и наблюдателност, насоченост и склонности, колорит и полет на въображението, интензивност на преживяването и пр. Обаче оригиналността (самобитността) не се проявява абстрактно, в някаква изолираност и непричастност към отразяваната в съзнанието действителност; впрочем такава „оригиналност“ би се превърнала в самозадоволяваща се, безсмислена игра с едни или други компоненти на формата. А истинската художническа оригиналност не се изразява в уметлото, но самоцелно конструиране на линии, багри, геометрични фигури и др., тъй като тя има и съдържателна страна, която пък в своите неповторими нюанси е задължена на аспекта, от който творецът в и ж д а и о т р а з я в а света. Поради различието на творческата самобитност обектът бива усвоен по разному; различните творчески индивидуалности проявяват предпочитание (насоченост) към определени страни от света (говорим за сатирична, хумористична и пр. насоченост), нещо повече, един и същи предмет бива пресъздаден с различен акцент и осмисляне; това е в съответствие с „изискванията“ на художническата оригиналност, която, видно е, се проявява в своите възможности не изобщо, а конкретно в процеса на отражението на обекта.

Особено важен за нас е проблемът за характера на творческия израз; този интерес се дължи на продължителното му пренебрегване или едностранчиво-ограниченото му третиране в нашата естетика. При реализма изразът се оплодотворява от проникването на субекта-творец в природата на обекта, от разкриването и опознаването на неговите признаци. (Разбира се, при различните видове изкуства това взаимоотношение между израз и отразяване е различно, несводимо до някаква непроменима форма.) Изявата на идейно-емоционалното оценъчно отношение на художника-реалист към предмета не стои в разрез с обективната му значимост; изразът тук е проявяване на особената, оригинално-самобитна и своеобразна зрителна точка на художествено отразяване и претворяване на предмета във факт на изкуството. Оставайки си личен и субективен, изразът в реалистическото изкуство и литература се насища с обективност, защото чрез него бива разкрита (отразена) реалната същина на художествено изобразените неща.

А ако е възможно обективно-реалната значимост на изобразената действителност да бъде запазена и същевременно чрез нея да бъде изразено светогледно-емоционалното отношение на художника? Субективността на реалиста не встъпва като враждебна и чужда на обективната значимост на предмета, а се опосредова и изявява чрез нея. Ето как разбираме това! Художественото творчество е единен процес, в който отразяване и изра-

зяване се взаимопроникват. Тъй както изразът на творческата субективност, взет сам по себе си, се превръща в нещо неразгадаемо и губи поради това своята комуникативност, тъй и отразяването само по себе си, без отчитане на потребностите на социалната група, интересите и целите на прогресивните движения в обществото и на твореца като част от него се превръща в механическо „заснемане“ на всичко, във фотоснимка, където всичко е еднакво ценно и еднакво малоценно; отразяването се превръща в безцелно копиране, ако не бъде насочено и канализирано от потребностите на обществото, които ще му подсказват същественото в действителността, отграничено от случайното и маловажното. Творецът-реалист като представител на определена социална група отразява онова, което е важно и съществено за нея, като същевременно дава верен израз на нейните исторически цели и идеали.

Художественото отражение на живота не може да не бъде и и з р а з на потребностите на епохата, класата; изразът в най-широк смисъл (разбран не само като личен, но и като социално определен) е израз на целите на определена обществена група. Творческата индивидуалност също трябва да бъде разглеждана като продукт на определени исторически условия; защото тя разгъва и реализира своята надареност в дадена социална среда, съобразно определени обществени потребности: няма художническа индивидуалност, стояща над обществото, изявяваща своето „аз“ в абсолютна несъотносимост към обществената действителност, която я заобикаля и де факто конструира социалната ѝ насоченост. За отделната творческа индивидуалност обаче изразът, имайки своя социално-историческа определеност, същевременно е строго л и ч е н и с а м о б и т е н. Но тая самобитност не е нещо безпределно (както това се проповядва от идеалистическата естетика), а е вместима и възможна тъкмо в границите на общественно-историческата определеност на художническата субективност.

Тъй че творческият израз се проявява като двустранен: социално определен, класов и същевременно индивидуално-неповторим, оригинален. В него има нещо, което е о б щ о за съзнанието на цялата класа, епоха и това общо ще търсим в идейно-светогледната му целеустременост; и при това изразът е самобитен, неповторим, тъй като светогледно-идейната позиция на твореца не е нещо универсално, наготово усвоена догма, механично добавена към вътрешния мир на творческата личност, а е пречупено през нея така, че се проявява като нещо самобитно, вътрешно нейно, ала при все това не загубило своята социална общност и значимост.

Но оригиналността на художническия израз не встъпва ли в разрез с обективната значимост на отразената действителност? Това е съвсем резонен въпрос, защото и у нас някои автори твърдят, че субективно-индивидуалната изява на творческото „аз“ води към субективистичност в изкуството, следователно до снижаване на обективно-познавателната му ценност. Според нас, творческата оригиналност (субективност, индивидуалност) на художника-реалист — това е способността му да отрази вярно и правдиво същественото в обекта, но от свой аспект, свойствен само нему, личен и неповторим. Същественото в обекта се проявява в необозримо количество от свойства, отношения, връзки; реалистът създава истински художествени произведения, когато разкрие типичното в живота, но в какви индивидуално-случайни проявления ще го отрази, как ще подходи към него, какъв е пътят, чрез който ще го улови, в каква дълбочина ще

бъде сторено това и в каква емоционална гама — това най-непосредно се определя от характера на художническата субективност.

Нерядко обаче идейно-оценъчното отношение на твореца може да влезе частично или изцяло в противоречие с обективната значимост на действителността, отражена в изкуството. Тогава в художественото произведение започва да натезжава субективното начало; действителността се превръща в „средство“ за неговото изразяване — тя приема изкривен художествен образ. Но има и такива художници с подчертано субективно отношение към света, творчеството на които при все това притежава обективно-познавателна значимост (Достоевски, Греко, Ван Гог и др.). При тях действителността е конструирана съобразно субективното оценъчно отношение на творческата личност, но все още е запазила нещо от своята обективна природа; творец и действителност все още се намират в кореспондираща връзка чрез изкуството.

Достоевски например! Всички изследователи на Достоевски са единодушни в крайния си извод: един крайно субективен писател. Субективизмът пронизва всичките му произведения и безусловно доминира в някои от тях. При все това обществената действителност е запазила своите обективно-реални очертания; тя не е погълната без остатък от субективно-оценъчното отношение на писателя. Рядко са в световната литература творби, които така силно разкриват ужасяващата картина на живота в буржоазното общество, надвиснало над жертвите си — унижените и оскърбени социални низини — като огромен черен паяк, изсмукващ бавно, но сигурно тяхната кръв, — действителност, която смазва хората и предвещава близката им обреченост и гибел; тя или окалва и размътва душата на човека, като го изправя пред дилемата „или жертва, или палач“ (Разколников), или го сломява и довежда до полудяване (Голядкин, Прохарчин, Вася Шумков, Катерина Ивановна); но и в двата случая го унищожава. Но като показва ужасяващия лик на действителността, Достоевски не се обявява против нея; светът е непроменим, злото е вечно, то едва ли не трябва да съществува за постигане на нравственото съвършенство. „Човек не се ражда за щастие. Човек постига щастие то си, и то винаги чрез страдание. . . Чрез страдание, такъв е законът на нашата планета: но това непосредствено съзнание, което се постига чрез житейския процес, е такава велика радост, за което може да се плати с години страдания“ — пише Достоевски в бележките си, изясняващи идеята, която трябва да залегне в романа „Престъпление и наказание“. От друга страна, и това е в най-тясна връзка със субективизма на руския писател, границата между кошмар и реална действителност изчезва; действителността, видена през умопомрачение или припадък, в болезнено-нервно състояние, прелива — със своята безизходност, с породения от нея погубващ страх, с безплодността на всеки протест — в реалност. Читателят сякаш бива поставен в душевно-болния мир на героите, а действителният свят се стопява в трескаво-болезнените им мятания. В това смесване на „действителност“-кошмар или на „действителност“-продукт на болно въображение с реалната действителност се губи нещо от обективната природа на последната, което критическите реалисти уловиха, макар и от позицията на абстрактни, общохуманни, общодемократични обществени и естетически идеали: невъзможността на тази социална действителност да се вмести в понятието за човешкото, за човешкия стремеж към щастие. Оттук и патосът на отрицанието на буржоазната действителност — поради въпиешата ѝ противоречивост и враждебност спрямо всичко човеш-

ко. У Достоевски обаче решението е дълбоко проиворечиво: той я осъжда в името на безпределното страдание на хората и заедно с това едва ли не я утвърждава (в нейната безизходност и обезобразеност) като горнило, където се ражда щастието — чрез страданието, чрез любовта-страдание, произтичаща от безкрайната мъка и унижение на човешката душа. Действителността у Достоевски е някак странно килната към страданието като неин извечен атрибут; художественият ѝ образ е силно разкритен.

При Достоевски художественият израз се е насищал със субективистично съдържание, понеже творческото съзнание е разкъсало някои от съединяващите го с действителността връзки; вследствие на това то се е подхранвало от своите собствени страхове или тревожни предчувствия или от утопичната илюзия за постигането на нравственото съвършенство чрез изстраждането на живота в едно хищно, паякообразно общество и т. н. Реалистическото изкуство обаче е създавало и създава своите шедьоври само при не пр е с т а н н о т о к о р е с п о н д и р а н е на творческия субект с обекта; едностранчивото изтъкване на субективно-творческото виждане на преден план, мимо процеса на вярното и правдиво отразяване на света, води към субективизъм, който е първата крачка по пътя на отклоняването от реалистическото пълнокръвно художествено творчество; но няма и пълноценен художествен образ, в който да е приглушен художническият израз, в който да не е манифестирано творческото виждане на света; защото изкуството е неразривно единство от тези две начала: отразяване и изразяване, информиращо за обекта начало и оценъчно-емоционално отношение на творческия субект.

Дотук най-общо беше казано, че художественото отражение на действителността о р г а н и ч н о включва в себе си своеобразието на творческо-индивидуалния израз. Но обърнем ли се с лице към разните видове изкуства, ще се уверим, че художественият образ се изгражда или при акцентирането на обективно-познавателното начало, или при доминирането на оценъчно-емоционалното отношение на художника към света. Дори в границите на един и същи вид, например литературата, се забелязва, че различните жанрове показват предимно предпочитание или към израза, или към обективно-познавателния елемент; стихията на лириката безсъмнено е в изразяването на поетовите преживявания — мисли, копнежи, мечти; и макар че не е лишена от познавателен характер, цялата ѝ структура е по-пригодна да изяви едно поетическо отношение към света; обратно, силата на епоса е в претворяването на действителността в дълбочината, многостранността и богатството ѝ, а на драмата в разкриването на характерни конфликти и противоречия на епохата.