

БИТИЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Валентин Ангелов

*«...съзнанието на човека не само отразява
обективния свят, но и го твори.»*

Ленин

1. ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

„Тази сърна, от мен описана, къде ли бяга
през този лес, от мен описан?
Дали да пий от съчинената вода
като индиго ноздрите ѝ влажни отразила?
Защо повдига чело, дали дотува нещо?
Под пръстите ми тя уши наостря,
опряна върху четири крака
от правдата заети в заем

Във капката мастило се таят ловци безброй
с едно око присето,
готови да изтичат по стръмното перо надолу,
да обсадят сърната и на прицел да я вземат.
Забравят те, че тук не става както във живота,
други правила владеят тук.
Мигът ще трае толкоз, колкото поискам аз —

Значи съществува свят такъв,
където аз съдбите определям,
обвързвам времето с веригите на пунктоацията
съществуване — по моя заповед станало
безкрайно.

Радостта от писането
е във възможността за трайност.
Тъй смъртната ръка си откъщава.“

Вислава Шимбровска
(Превод: П. Караангов)

Крайният резултат на творческия процес е създаването на художествен образ, който притежава осезаема сетивновъзприемаема плът благодарение на свойствения за вида изкуство материал (думи, звуци, камък, глина, дърво, телодвижения и др.) и който започва да съществува извън творческото съзнание, което го е създавало. Днес процесът на художественото творчество се разглежда като двуединство от своеобразно отражение на действителността и предметна, съзидателна дейност, чрез която се сътворява художественият образ като „нов предмет на обективния свят“.¹ И това двуединство се сочи като най-характерен признак на образа, по-

¹ Теория литературы, 1962, т. I, стр. 61 (статията на В. Кожинев).

средством което биха могли да бъдат обяснени всички други негови особености. Наистина не е възможно да се говори за художествения образ само като съдържание на съзнанието. В главата на писателя, живописеца, скулптора и т. н. съществува само замисъл, който в творческия процес бива развит и преобразуван в художествен образ — в една особена реалност (наричана от някои теоретици „естетическа реалност“), в обект, който вече противостои на всяко естетическо съзнание, защото съществува независимо от него (в какъв смисъл и докъде, това ще бъде доизяснено по-надолу). Така замисълът, трансформиран в художествен образ, получава свое собствено битие — битието на художествения образ. Последният като че ли заживява свой собствен живот (понякога с твърде променлива и странна съдба — Хамлет, Джокондата), който нерядко надхвърля векове и хилядолетия и остава безсмъртно достойние на човечеството.

Няма нищо странно в тая трансформация на художествения замисъл, понеже негова най-характерна черта е това, че той възниква в творческото съзнание, развива се и се обогатява само в точно определена материалност (предметност) — художникът мисли в конкретен материал (багри, щрихи, глина, метал, камък, обеми, звуци и т. н.), а не само с абстракции и силогизми. Поради тази обвързаност на замисъла с даден, пригоден за художествени цели материал, той проявява наклонност да не остане в главата на твореца, но да се превърне в преустроен в художествен образ.¹

Обектът, който художествено е отразен и пресъздаден, е съществувал или пък съществува във и независимо от художническото съзнание (при положение, че художникът не изобразява своя собствен живот). Художественият образ обаче тепърва започва своето битие във вид на предмет, вещь (статуя, картина) или процес (литературно произведение, музика, танц, кинообраз) едва след окончателното завършване на творческия акт. Макар че неговите кълнове трябва да се търсят във въображението на художническата личност под формата на някакъв замисъл, той може да се осъществи чрез определена практическа дейност по организиране на материала, с който работи видът изкуство; а тази практическа, материално-предметна дейност, извършвана от творещата естетически ценности ръка, е онова необходимо начало в изкуството, без което не би могло да се изяви и реализира нито едно художническо дръзновение.

Със завършека на творческия процес образът се явява като нещо, което е напълно отделено, „отчуждено“ от съзнанието, — осезаема материалност, която притежава предметен, заемащ част от пространството или динамично-развиващ се характер. Именно тая сетивно-възприемаема конкретна, физическа материалност на художествения образ го прави обект, съществуващ във и съзнанието на естетически творещия или възприемащ субект. Тая обаче не е достатъчна да определи характера на битието на художествения образ, а е само една негова предпоставка.

От казаното дотук става очевидно, че по своя генезис и с художественото битие на образа коренно се различава от природното, понеже е възниквало в сферата на художническите намерения, но е започнало свой самостоятелен живот едва след приключване на творческия акт. (Впрочем това важи и за всеки предмет, сътворен от човешката ръка и разум.)

Образът започва да се формира в главата на твореца като свое образно, художествено по своята природа отражение на определени страни от действителността — отражение, което „постига“ в идеална форма (и д е а л н а

² Вж. по тая въпрос Ю. Филипъев, Творчество и кибернетика, 1964, стр. 39 сл.

във философско-гносеологически смисъл) реално съществуващите неща и явления, но винаги с оглед на изповядваните от твореца естетически концепции, кредо, идеал. От гносеологически аспект художественият образ не би бил образ, ако не притежава идеален характер, т. е. ако не е „субективен образ на обективна действителност“. Оттук произтича свойствената му обективно-познавателна значимост и идейно-духовна наситеност.

Идеалната страна на художествения образ е специфична; тя се изразява в сложното, но подвижно, взаимопроникуващо се и взаимопредполагащо се единство на обективен и субективен елемент. Обективното, което ни информира за признаците на отразената действителност, се постига безусловно чрез оценъчната позиция на твореца — в социално-класовата и индивидуално-неповторимата и определеност, никога не мимо нея. В научния образ също така участва субективен елемент, но той не е органична съставка на научната истина и осовобождаването на образа от него не ще го разруши. При научния образ субективното е само индивидуална форма на постигане на обективната истина, при изкуството то е иманентна съставка на художествената правда. По самата си природа художественото отражение усвоява обекта, без да се откъсва от сетивните му, непосредствено-конкретни проявления, както и без да се откъсва от субективно-оценъчното отношение на субекта-творец. Това обаче е само гносеологическата страна на художествения образ, а тя не го изчерпва.

Но както беше вече отбелязано, художественото творчество не е само своеобразно отражение на действителността, но заедно с това сътворяване на една физическа материалност, в която се трансформира замисълът. Макар и породен в творческото съзнание, образът (като особено явление, което притежава своя специфична битийност — един немаловажен негов атрибут) не може да съществува само в него. Иначе за нас ще остане непонятен характерът на художественото битие, тъй като то предполага поне две основни предпоставки: 1) сетивно-възприемаема, но същевременно и духовно-наситена материалност, плът за художествения образ; 2) комуникативност на образа спрямо естетическото съзнание, а това е възможно тъкмо чрез придобитата от него материалност. Тъй че в последна сметка проблемите на художественото творчество не биха могли (освен насилствено) да бъдат откъснати от проблемите на материално-физическото изграждане на художествения образ. Тези два вида проблеми не бива да се поставят на две успоредни редици, непресичащи се помежду си; не, те се намират в подвижно, но вътрешно единство. Възгледът на догматично-гносеологизаторската естетика, пренебрегващ ролята и функциите на материала в изкуството, е порочен. Но порочна е и противната крайност, която абсолютизира изкуството като деяние. Ето защо, като отчитаме, че изкуството е и материално съзидателна дейност, благодарение на която и чрез която образът се формира в конкретно, сетивно-непосредствено битие със своя материална характерност, ние отчитаме, че то никога не е в буквалния смисъл физическа вещ или процес — къс материя с определена форма (за скулптурата), мускулно действие (за танца), механичен поток от звукови вълни (за музиката), динамична, развиваща се в определен интервал от време постройка и т. н. Въпреки своята материалност, художественият образ безусловно се съхранява и проявява идеалната си природа, респ. идейно-познавателния си характер.

Материалността, която притежава образът, с нищо не пречи за проявлението на идеалната му същина. Нещо повече, тя е организирана и кон-

струирана с оглед на идеално начало, което има определяща роля. Материалът, макар и да притежава относителна самостоятелност и свои изобразително изразни възможности, е подчинен на това начало. Материалната плът на образа не е цел сама за себе си, тя няма претенцията да създава чисто физическо битие, опразнено от духовната съдържателност. Незабавно отчитаме обаче, че тя има и свое собствено очарование, без което образът ще бъде непълноценен. Тя не следва робски покорно повелите на идеалните фактори, но внася към художественото творение свои сетивни и емоционални нюанси, свои асоциативни и „колоритни“ акценти, така упорито недовиджани от гносеологизаторско-вулгаризаторската концепция. Материалът не е калъф, в който може да се навлече каквото е угодно за художника съдържание. Той притежава свои възможности и дава на образа нещо от своя „парфюм“, отсъствието на който не може да бъде успешно компенсирано дори и от най-голяма интелектуална дълбочина и замах в обобщенията. Различният материал (за различните видове изкуства) разкрива не само различни съдържателни възможности, но и различни особености в изграждането на художествената форма. Като се има предвид всичко това, става понятно защо художествените образи от един вид изкуство са непреводими в буквален смисъл на „езика“ на друг вид. Не че абсолютно оспорваме тая преводимост — де факто тя съществува, — но „преводът“ на образа в границите на друг вид изкуство се извършва съобразно изразително-изобразителните възможности на съответния материал. Така че двата образа — „оригиналът“ и „преводът“ — не са равнозначни в естетическо отношение. Освен това материалът предопределя основния принцип в материално-предметното изграждане на образа — различен за различните видове изкуства. (По-долу ще говорим за тоя принцип при словесния образ в съпоставка с живописния.)

Очевидно художественият образ е построен като цялостно, монолитно сетивновъзприемаемо битие чрез съвместното действие на две начала — идеално и материално. Образно казано, той е изграден в координатна система, където едната координата представлява идеалните фактори (характеризиращи образа откъм идейно-познавателната му страна), а другата — материалното начало (своеобразните възможности на материала и начина на материално изграждане на образа). Художественият образ е проекция на тия две координати при уговорка, че идеалните фактори имат определяща роля. (Впрочем при различните видове изкуства съотношението между идеално и материално начала е много гъвкаво.) Но веднага да добавим: разграничението идеално — материално е твърде условно; идеалното не съществува извън материалното; материалът пък в художествената си функция е духовно обогатен.

По своята структура битието на художествения образ е много различно от битието на праобраза (дори и когато се касае до прототип или портретувана, жива човешка личност). Живописният или белетристичният портрет например може да бъде сравняван с изобразеното лице и изкуствоведческите науки проявяват интерес към подобни сравнения. От естетико-гносеологически аспект това е редно: портретът като художествена творба явно и pronounced трябва да пресъздава дълбоката душевност на портретуваната личност — характерното и своеобразно-неповторимото у нея. Същевременно в обсега на тия съставки е и въпросът за оценъчната позиция и художествените концепции на твореца, за неговата оригиналност и неповторим личен „почерк“. Но по отношение на структурата портрет и портретувана личност са две коренно различни, несравними неща. Пор-

третът — дори и ако е посредствен като художествено произведение! — има съвсем друга структура спрямо праобраза. В последната е налице една компонентна, чужда на изобразявания обект (лице, предмет и пр.): както всяка творба на изкуството, така и портретът е продукт на съзнанието и доколкото е такъв, зафиксирва не само външната и вътрешна прилика с портретуваната личност, но изразява и идейно-естетическите възгледи на твореца. Разбира се, това обяснява по-скоро причината за идейно-духовната наситеност на портрета като творба. Но когато той е бил изграждан като образ, притежаващ конкретно-непосредствена материалност, намесвали са се не само тези идеални фактори, а и фактори с по-различен характер — природа на употребявания материал, оня пригоден тъкмо към потребностите на изкуството материал, който предопределя руслото на възможните художествени изяви. Тоя материал не е и н д и ф е р е н т е н към сътворяваните художествени ценности, а причастен към тях. Разбира се, той не е нито единствен, нито пък главен фактор в процеса на тяхното сътворяване. Обаче той е годен да резонира на художествените инвенции на твореца. Отбелязваме това, понеже в изкуството може да бъде употребен и такъв материал (например при някои прояви на модернизма в живописа), който поне за сега не е показал такива възможности. Тъкмо затова графичният и живописният образи, дори и когато са създадени от един и същи творец, не притежават еднаква естетическа стойност — спецификата на материала не остава без определен резултат. Нещо повече, един и същи портрет, разработен в разни графични техники (от единството), дава известни различия относно постигнатите естетически ценности.

За да изгради портрета, художникът употребява съвсем друг материал от оня, който изгражда живата човешка личност. Скулпторът е извалял патр. Евтимий от бронз, а не от кости, сухожилия и плът. Достоевски е обрисувал княз Мишкин с думи; и т. н. Банален факт! И в тоя факт някои едва ли не съзират ограничеността на всеки вид изкуство, заставен да борави само с определен материал. Какво заблуждение се крие в това схващане за ролята на материала! Дори и да има възможността да претворява изобразените обекти с онова вещество, от което те са изградени, творецът пак не би се поблазил да извърши това. Поради две главни причини. Първата, художникът има съзнанието, че създава о б р а з на действителността и затова не иска да подвежда зрителя с илюзията, че творението му е неръкотворна действителност. Той не желае да измамва, че битието на художествения образ е обективно-реално, първично спрямо съзнанието битие. С това се докосваме до един крайно интересен въпрос, който ще ни занимава по-надолу, — въпросът за своеобразието на художественото битие.

Втората причина. Материалът, с който си служи всеки вид изкуство с присъщите за него изобразително-изразителни възможности, е приобщаван към сферата на художествените ценности в течение на векове, мъчително трудно и не винаги успешно, неговата съпротивителна физическа материалност е била превъзможвана чрез опита на много поколения, за да стане той гъвкав и мощен „език“ за творческите замисли и цели. Показателно е как противоречиво се овладяват новите материали в изкуството; най-напред това „овладяване“ почти винаги започва в несвойствени тям традиционни форми, изработени за материали от друго естество, напр. при архитектурата, скулптурата, графиката. Не всеки материал, познат ни в действителността, е годен да послужи за изковаване на художествени ценности — поради различни обстоятелства. Прословутите опити да се създаде изкуство на осезанието, на вкусовете и миризмите се оказаха безус-

пешни — поради естеството на материала и поради обвързаността на низшите сетива (осезание, вкус и обоняние) с физиологията. Но нима е успешен опитът на „информалното“ изкуство да въведе в живописта пясъка, стъклото, тенекията, автомобилните лакове, изрезките от чували и тъкани, от цигарени кутии и вестници. Нима може да се разчита на успех от страна на поп-арта, така широко употребил ежедневни битови предмети за сътворяване на художествени произведения! Не оспорваме, че тия опити се правят донякъде и с цел да се овладеят естетически нови материали, но при тях се натъкваме на субективистичен произвол, който игнорира възможностите на някои нови материали — например пластмаси, бетон, стъкло и др., — както по отношение на вида изкуство, в границите на който те биха могли да се осъществяват естетически пълноценно, така и по отношение на съдържателните и формални възможности и акценти, заложени в самите тях.

Различните възможности на всеки материал обясняват някои на пръв поглед странни факти: в Ренесанса живописът се поставя от Алберти и Леонардо да Винчи по-високо от поезията и наистина тя заема ръководно място спрямо останалите видове изкуства; при класицизма, напротив, поезията, трагедията и комедията разцъфтяват, а живописът остава някъде на заден план; символизмът като направление се изяви предимно в поезията и по-ограничено и слабо в живописа; импресионизмът се осъществи най-напред и почти изключително в живописа (отчасти в музиката), но възможен ли е той в литературата? Обяснението за разцвета на ренесансовата живопис и класицистичната литература трябва да се търси главно в естетическите потребности и идеали на епохата. На второ място обаче идва ролята на материала — различните видове изкуства, работещи с различен материал, се оказват нееднакво пригодни да отговарят на едни или други естетически търсения. Всеки вид проявява определен диапазон както относно съдържанието, така и относно формата, — предопределен от характеристиката на материала. Класицизмът с неговия рационалистичен естетически идеал, с изпъкващата склонност към нормативизъм, към умозрителна обобщеност и геометрична изкушеност може да се изяви тъкмо чрез изкуството на словото и много по-ограничено в живописа; поради материалния си строеж словесният образ допуска това, което е трудно осъществимо при живописния. Ренесансовото опиянение от сетивния свят и човешката натура могат да се изяви тъкмо чрез живописа. Затова твърдението на Алберти и Леонардо за първенството на живописа не е признак на слаба теоретическа мисъл, а израз на художественото световъзприемане и естетическите търсения на цяла една епоха.

Чисто гносеологичният подход към изкуството е ограничен, понеже не отчита сложната структура на художествения образ като органично единство от идеални и материални фактори. В края на краищата той е безсилен да обясни всестранно и правилно художествените явления.

2. ДВЕТЕ ФОРМИ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО БИТИЕ

«Много добре, приятелю, но нека сега се върнем към действителността, нека говорим за Евгения Гранде!»

Думите на Балзак, с които той посрещнал съобщението на Жюл Сандьо за тежко болната му сестра.

Че не един или двама творци са се вживявали дълбоко в създадените от самите тях художествени образи, за това говорят техните собствени признания. Те са преживявали съдбата на героите си като своя и са отреагирали със страдание, съчувствие, мъка и т. п. чувства, тъй както биха отреагирали спрямо житейската участ на близък за тях човек. Балзак плаче с героите си, Флобер изпитва вкуса на арсеника, когато Ема Бовари поглъща смъртоносна отрова, Пушкин в такава степен се е вживял в логиката на изобразяваните от него образи, че женитбата на Татьяна го изненадва; и т. н. Оказва се, че творецът е в състояние да се вживее така живо в създавания от него художествен свят — и то без всякаква преднамереност! — че реалността, в която се намира, сякаш загубва своята плътност и осезаемост, а светът на въображението се превръща в „по-реален“ от обективната, съществуващата вън от съзнанието действителност.

С не по-малка сила и неотразимост на чувството се подава на тази илюзия и естетически възприемащият субект. Той разтваря белетристична или драматична творба и още с първите страници се озовава в един или друг свят — това може да бъде светът на Софокъл или Аристофан, на Сервантес или Шекспир, на Брехт или Фолкнер. Все едно! Неусетно читателят потъва в него, озовава се в неговите дълбини и заживява с него. Заобикалящата го действителност, в която пребивава телом, остава на фона на възприятната дейност. Нерядко читателят напълно се абстрахира от нея и сякаш забравя за нейното съществуване в процеса на естетическото възприемане и преживяване. „Една книга не е била за мене никога нищо друго, освен способ да живея в някоя нова среда“¹, изповядва Флобер. За отбелязване е, че това вживяване в света на изкуството може да се окаже така силно, че читателят дни наред да пребивава в духовната атмосфера на творбата или пък да възприема реалния свят в онази емоционална и оценъчна гама, която е свойствена ней. Парадоксално е това съпреживяване на художествените образи: „Страданията на младия Вертер“ дори стават причина за самоубийства сред романтично настроени младежи. Така възприемането на изкуството се оказва причина за едно „раздвояване“ у естетически възприемащия субект — физически той продължава да пребивава в реалността, духовно — в света на художествените образи, извън чийто предели се оказва в невъзможност да излезе. И ако при Дон Кихот, чийто живот бива оцветен в една тоналност, съответстваща на описания свят на рицарските романи, се касае за патологичен случай, не така може да се прецени естетическото вживяване и съпреживяване на изкуството в редица други случаи, когато художественото творение облъхва човека (понякога и за цял живот) със своеобразната си и неповторима атмосфера.

Още по-знаменателно е това, че има хора (творци и читатели), които бягат от реалността, за да се отдадат доброволно и всецяло на света на изкуството. Причините за това бягство могат да бъдат различни — демократични или откровено реакционни (в зависимост от конкретни обще-

¹ Цит. по М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 202.

ствени причини), — но наличието на такова своеобразно бягство е неоспоримо. Застанали пред възникващите в Германия буржоазни социални отношения, които рушат традиционните форми на красотата и поетичното вдъхновение на занаятчийския труд, немските романтици (Новалис, Тик, Вакенродер и др.) избягаха в идеализираното от въображението им средновековие чрез изкуството. Поетичният мир на своето съзнание Новалис счита за не по-малко действителен от реалния; и мисли, че първият може да бъде разпространен върху втория — едно магическо сливане на поезия и действителност, равностойно на свещенодействие. Сливане, което трябва да погълне сивата реалност в света на творческото аз.

И малко ли са ония читатели, които са намирали в изкуството очарованието на това, което не са намерили в реалния живот! И затова умишлено са се вглъбявали в света на художествената творба, за да забравят реалността.

Каква сила има изкуството? Как то постига това въздействие? Въпреки че изкуството не дублира действителността, то създава свой собствен с вят, който се характеризира с такава виталност, многостранност и пълнота, та като че ли е в състояние на конкурира богатството на реалния живот. Чрез практическото действие на организиране на материала (думите като словесна материя, звуците като музикална „субстанция“ и пр.), творецът изгражда един сетивно-възприемаем, конкретен и непосредствено „даден“ свят, притежаващ не само свое същностно ядро (художественото обобщение-идея), но и своя материална осезаемост и едно огромно богатство от сетивни прояви и свойства. Свят, който не копира действителността, макар че в някои отношения сякаш ѝ съперничи, и е нещо много по-различно от нея. По-скоро той е условно „удвояване“ на обективната действителност, наистина в обобщен, съгъстен вид, но „удвояване“, което все пак си остава дело на въображението. Фолкелт го нарича „по-висша действителност“ спрямо реалната, поради това, че е освободен от случайното и ненужното и защото е концентриран около естетическия идеал на художника.

Художественият образ представлява илюзивна, а не истинска реалност. И въпреки че естетически възприемащият субект добре осъзнава илюзивния характер на художественото битие¹ и нигога не би го смесил с обективно-реалното, той го съпреживява и духовно му се отдава с интензивност на чувството, която е удивлявала мнозина. Една от немаловажните причини за тая психическа реакция е заложена в самата битийност на образа — в неговата сетивно-непосредствена, веществена или динамично-развиваща се материалност. Тук не се касае до безплътна идея, абстракция или неуловими субективни рефлексии и чувства. Художественият образ, богат и многостранен, единство от съществителни и сетивно-неповторими страни; той не е абстрактно-понятийна дисекция на човешката същност, а „улавяването“ на човешкото съдържание в неговата виталност и непосредственост. (Още Кант говори, че „естетическата идея“ е несводима до понятието, а Шелинг означава тая неизчерпаемост на образа като „безконечна безсъзнателност“.) И още, това богатство е постигнато в материално-битийна определеност, достъпна за сетивата и мисълта.

¹ К. Ланге в „Същност на изкуството“ (1091 и 1097 г.) допускаше, че тук се касае за непълна илюзия — възприемащият съзнава илюзорността на художественото битие, въпреки че го изживява като истинско; създаде ли се пълна илюзия, че художественото битие е истинско, естетическото възприятие се оказвало невъзможно.

Безспорно, образът е извлечен от действителността и е обвързан с нея чрез много нишки, не само по своя генезис, но и поради способността си да въздейства върху възприемащия, провокирайки мислите му и отношението му към живота. Казахме, образът „удвоява“ обективния свят в обобщен вид, но е нещо друго — със свой генезис, структура и форми на битие. Ако се изразим фигуративно, той наподобява на онова бисерно зърно, което се е образувало благодарение на това, че е изтръгнато от раковината, която го носи, жизнените ѝ сокове; то е образувано от нейната плът и съществува чрез нейния живот, то е своеобразен „екстракт“ на виталните ѝ сили, но все пак си остава нещо чуждо спрямо нея, инородно тяло, което ще продължи да съществува векове след смъртта на раковината. Така и художественият образ е „екстракт“ на живия живот, но бъде ли веднъж сътворен, той се отличава с присъща нему вътрешна организираност и цялостност, благодарение на които внушава впечатлението за един самостоятелно съществуващ „организъм“. И наистина образът е сложна, но едн^ина¹ и монолитна структурна организация, един динамичен комплекс, съставен от различни елементи — идеални и материални, които изпитват взаимни въздействия помежду си, взаимно се формират, коригират и отразяват в себе си диалектиката на цялото. Така той съществува като нещо цяло, „изтръгнато“ из обективната действителност, но все пак обособено спрямо нея поради характерната му структура, различна от тая на действителността, и вътрешната му определеност. В тая си цялостност художественият образ притежава не само структурна характерност, но и функционира подобно на живо творение, което противостои на обективно-реалния свят като нещо различно, суверенно спрямо него. Така тъкмо стои въпросът от онтологичен, а не от гносеологичен аспект.

Художественият образ се оказва едно целенасочено функциониращо цяло, чиито принцип на действие не се координира и направлява пряко от действителността, а от свойствената му структурна организация, особено от идеалната ѝ координата, — с нейната вътрешна определеност, с взаимодействието на съставлящите го елементи. В тоя смисъл битието на образа се отличава със закритост, затвореност в себе си (онтологически погледнато на въпроса).

Но има изкуства, за чиито художествени образи никак не важат направените дотук характеристики. На първо място това е архитектурата, която не създава илюзия за реалност, но самата е реалност и то не по-малко действителна от природната. Тя не „удвоява“ действителността, понеже е органична част от нея — материална среда, в която протича по-голяма част от човешкия живот, обективно-реално пространство, организирано съобразно социалните форми на човешкото битие. (Независимо от това, архитектът в повечето случаи не желае да внушава чрез сградите си илюзия за неръководна действителност — подобен подход се счита за нетворчески.)

Съпоставяйки художествените образи на „изящните изкуства“ (литература, живопис, скулптура и др.) и на архитектурата, ние установяваме, че от битието и гледна точка те са еднородни по генезис и структура, но различни по форма на съществуване, по онтологията им. Архитектурата също е продукт на съзнанието, структурно е поставена върху две координати — идеална и материална (чието значение поотделно и в общност е

¹ Проблемът за образа като единно цяло е един измежду най-старите в естетическата мисъл. Днес той отново се разисква във феноменологическата естетика във връзка с въпроса за вътрешната, самоизчерпваща се определеност на изкуството — мимо въздействията отвън.

по-друго от това на другите видове изкуства, но не е в разрез с общия характер на художествената структура); обаче по начин на съществуване архитектурата се характеризира с това, че не създава илюзивна реалност, а обективно-реална, понеже се намира в неразривен континуитет с живия живот и е негово „продължение“ — м а т е р и а л н о, а не само идеално, обективно реална материална среда за човешкия живот. Архитектурно-художественият образ не функционира като изчерпващо се в своите вътрешни измерения и затворено в себе си цяло, то ѝ е открит към социалната действителност, защото трябва да бъде не само идеално целесъобразен, но и м а т е р и а л н о целесъобразен фактор в съществуването на обществото. Поради това неговата „вътрешна“ организация е пряко определена от материалните потребности на обществото, неговият принцип на функциониране е само транслация на жизнени функции в социалния живот на човека. Понятно е тогава защо естетическите достойнства на архитектурния образ са съпричастни с утилираната му целенасоченост и целесъобразност.

И тъй съществуват две битийни форми за различните художествени образи. Чрез извършената дотук съпоставка по-добре ще бъде открито мястото на словесния художествен образ, към чиято своеобразна битийност се насочват нишките на нашето по-нататъшно изследване.

3. КОРЕЛАТИВНИЯТ ХАРАКТЕР НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ (НАЧИН НА СЪЩЕСТВУВАНЕ НА ОБРАЗА)

„Читателят е съставна част на изкуството“ — Алексей Толстой

Още от момента на своето зараждане художественият образ бива „адресиран“ към определен кръг (колектив) от естетически възприемащи и преценяващи индивиди. Затова по вътрешната си организираност и устроеност той е съобразен с особеностите и границите на естетико-възприятния акт, както и с художествената култура на възприемащия, за когото образът е предназначен. Дори и при най-ярките представители на естетския индивидуализъм и субективизъм, въпросът за комуникативността на собственото им изкуство е бил винаги животрептущ — художественото творение е било отпразно към крайно ограничен кръг от ценители, но все пак още в субективните намерения на художника е имало свой „потребител“. Тоя факт предопределя не само конкретните форми, в който ще бъде изградена материалността на образа — така че замисълът на твореца да стане достояние за „адресанта“, — но и корелативния му характер в цялост.

За да съществуват, обективно-реалните неща и явления не се нуждаят от нищо съзнание. Художественият образ обаче предполага естетическото съзнание на възприемащия (личност или общество) и е построен като материална система с оглед естетическия опит, психическите и прочие особености и възможности на това съзнание. Той е корелативна ценност — само естетическото съждение на възприемащото съзнание ще разкрие вложеното в него художествено богатство; нравственото съждение е безсилно още в по-голяма степен. А и студеното понятийно-логическо теоретизиране върху образа ще се окаже не съвсем подходящо средство за неговото естетическо преживяване, без което той не ще встъпи в разгърната комуникативна връзка с естетическото съзнание на възприемащия. По н а ч и н а на съществуване художественият образ е коренно различен от

обективно-реалното битие — той предполага възприятната дейност на естетически преценяващата (възприемаща и преживяваща) образа личност.

Но не влизаме ли в противоречие сами със себе си? Нали по-горе твърдахме, че със завършването на творческия акт образът започва да съществува във от съзнанието както на самия творец, така и на възприемащия субект! И това е така: творецът умира, създаденият от него образ продължава да съществува и остава достойни на много последващи поколения. В материалната му плът са „взидани“ художествени ценности — те притежават реалност и повече не са зависими от динамичните процеси, извършващи се постоянно в съзнанието, напротив, определено съдържание от това съзнание е развито, формирано, изразено и завинаги „закрепено“ посредством някакъв художествен материал. Благодарение на материалността си образът не зависи повече нито от творческото съзнание (освен ако творецът започне отново работа над образа), нито от възприемащия субект; това или онова съзнание не могат повече да влияят върху природата му и присъщите му ценности. Малко по-друг е въпросът, че всяко съзнание тълкува образа по своему (в една или друга степен) с оглед потребностите на епохата, т. е. актуализира го — разбира се, това не може да се извършва произволно, понеже историческата определеност на образа би била разрушена, а с това и своеобразието на естетическите му ценности. Но това е въпрос, отнасящ се до естетическото възприемане. Инак по начин на съществуване художествените ценности не могат да се проявят като такива сами по себе си, *an sich*, мимо възприемащото ги естетическо съзнание, защото формата, в която те са материално осъществени, е целесъобразно устроена и предназначена по начало за нечие естетическо възприятие и съждение. А нали тъкмо чрез нея творецът не само е изявил и развил определено идеално съдържание, но и може да го предаде на художествения „потребител“ (читател, зрител)! Очевидно тук няма никаква противоречивост: образът — от гледна точка на битието му — е обект, съществуващ във от съзнанието с определен вид идеален пълнеж; той се поддава на многократно възприемане, на обективно изследване и проучване от изкуствоведческите науки, но формите, в които съществува той, са такива, че тяхната съдържателност може да бъде разкрита само от субект със съответен естетически опит и култура. Инак художественото битие ще се окаже мъртво, идеалният му пълнеж — погребан. Художествената ценност е ценност само за естетико-възприемащото съзнание. В това е заложена и корелативността на образа.

Ето защо за хора с неразвит естетически вкус (пък и при други обстоятелства) художественият образ се възприема само като физическо-материална определеност. Той се оказва некомуникативен, понеже между естетическото съзнание на твореца, създал образа, и естетическото съзнание на възприемащия не може да се установи връзка, а тя трябва да се установи чрез посредничеството на образа. И понеже е корелативна ценност, още в замисъла, па и по начина на съществуване той се замисля и изгражда като комуникативен, т. е. като предназначен за определено естетическо съждение. Без тая комуникативност изкуство не може да съществува. Все едно дали това напълно се осъзнава или не; факт е, че всеки художествен образ се създава в такава условност и материалност, които предполагат конкретен в исторически смисъл „потребител“ — анонимен (в смисъл не поименно указан), но исторически конкретен.

Ето защо така тревожно Л. Толстой търси такава образност, която да бъде понятна за широките маси. Затова Блок възразява срещу общо-

достъпността на изкуството от страх пред опошляване, неразбиране и даже разрушаване на художествените ценности, създадени от човечеството в течение на векове.

*

Става очевидно, че битието на художествения образ не се изчерпва от неговата материалност; последната е само една необходима предпоставка за художествената битийност, а не нейн еквивалент. В противен случай между художествено и природно битие се заличава всякаква разлика, което е погрешно.

В вътрешната естетическа мисъл (особено в ГДР) се очертава схващането, според което битието на художествения образ, респ. на художествената творба се определя от комуникативната функция на същите¹. В указаните списания например четем следните мисли: „При реалността на художественото произведение не се касае нито за една духовна реалност, нито за една веществена. . . Реалността на художествената творба е в нейната комуникативна функция“². И тъй, указва се, че битието на художествения образ (творение) лежи в комуникативността му, а последната пък „... се реализира в едно множество от индивидуални действия и връзки, отношения и гледища, естетически възприятия и оценки“³.

Безспорно, въпросът за комуникативността на образа (а той винаги си остава корелативна ценност, намираща се в отношение към възприемащото съзнание) е изключително важен при охарактеризиране на художественото битие. Но достатъчен ли е тоя въпрос? Може ли той да обясни спецификата на художественото битие? Не! Още повече, че комуникативен характер притежават и всевъзможни знаци, лишени от художествена стойност. В изкуството обаче се касае за особена комуникативност — естетическа, понеже свързва естетическото съзнание на твореца и това на зрителя чрез посредничеството на художествения образ, обособен (в присъщия му духовен пълнеж) като материална реалност, като статична вещ или динамичен процес.

Корелативният характер на образа се предопределя от много обстоятелства. Тук ще се спрем на едно от тях.

Изкуството е условно по своята най-дълбока природа (имаме предвид само т. нар. „изящно изкуство“). По-горе отбелязахме, образът не съществува като нещо идеално само в творческото съзнание, но като своеобразна реалност, която е построена чрез материала, свойствен за вида изкуство. Ала употребяваният материал предвид художествените му възможности и своеобразие — не е пригоден за механично копиране и дублиране на действителността; неговото предназначение е друго — да служи на творческите домогвания на художника, а не да поражда илюзия за неръководността на битието на художествения образ. Пък и самият творец, ако съзнава същината и ролята на изкуството, не би се домогвал към това. Тъй че художественият образ — поради своята природа, поради характера на материала, поради дръзновенията и целите на твореца — не може да бъде друго, освен „удвоено“, обобщено възсъздаване на обективната дей-

¹ Вж. сп. Deutsche Zeitschrift für Philosophie; 1964, IX; същото списание — 1965, VIII и X; сп. NDL, 1965, X.

² Сп. Neue Deutsche Literatur, 1965, X. 103.

³ Там, S. 103.

ствителност; а поради това той неизбежно трябва да бъде сътворен в условни форми¹.

Като особена илюзивна реалност художественият образ може да съществува само чрез условността. Тя е необходим атрибут на изкуството (на „изящното изкуство“ — и само нему) и без нея неговото съществуване е немислимо. Разбира се, най-напред бие на очи, че характерът и особеностите на художествената условност са най-пряко свързани със своеобразието на материала и художествената техника, следователно и с основния начин на материално построяване на образа. Затова при различните видове изкуства е налице твърде различна условност. (Между другото тук се долавя още една от функциите на материала и въобще материалната компонента — да изгради своеобразната условност за вида изкуство!)

От друга страна, художествената условност има свой естетико-гносеологически смисъл и от тая гледна точка най-непосредно е обвързана с идеалната съдържателност на образа. Касае се за следното: ако творецът би могъл да изобрази обекта във физическата му пълнота от признаци, сигурно ще се окаже безпомощен да отдели същностното от маловажното. Условността обаче способствува тъкмо за това — да бъде открито значимото като ядро на образа спрямо всичко, което е случайно и маловажно. Може би графиката ни позволява най-добре да разберем гносеологическата функция на художествената условност: зад графичната условност — а графичното изображение се постига чрез две-три шрихи или петна и чрез белите полета на листа — искри мисълта; непосредствено и направо се „говори“ за изобразеното явление, сетивната пълнота се жертвува заради проникване в същественото. Голямата условност тук има за свой резултат изключителната проникателност на мисълта, пределната категоричност на обобщението, проникване в същината със „снайперска“ точност.

Макар че условността се създава чрез материалната компонента, тя служи за проявяването на идеалния пълнеж на образа.

Но което е по-важно с оглед нашите интереси! Тя бива построена с оглед комуникативността на художествения образ.

Китайската и индуска музика е малко понятна за нас, да не кажем непонятна! Пластиката на тихоокеанските народи, дървената негритянска скулптура, тая на североамериканските индианци, на маясите и т. н. не може да ни въздействува естетически. Най-много би ни подействувала експресивността на формите в негритянското изкуство, монументалността им в маяската каменна пластика, въображението на североамериканските индианци, но повече — нищо. И как да се обясни апотеозът на елинското изкуство от Винкелман до Хегел при упоритото премълчаване на художествените творби на древния Египет, на Месопотамия и Персия!

Художественият образ може да бъде комуникативен, ако успешно и правилно „дешифрираме“ собствената му условност. Инак той не ще ни въздействува естетически, вратите към неговите естетически ценности ще останат затворени. Условността на изкуството безусловно изисква от страна на възприемащия субект способността (придобита чрез наличен художествен опит и култура) да я разчете. Невъзможността да бъде сторено това се съпътства с неразбиране художествените достойнства на творбата.

¹ Тук и по-надолу ще говорим само за образите на „изящните изкуства“ (литература, живопис, скулптура и др.). За условност при архитектурата не би могло да се говори точно в тоя смисъл както при „изящните изкуства“, понеже тя не удвоява действителността, а самата е действителност.

Изкуството на първобитните народи, на древните източни държави и т. н. е създадено в една условност, която несъмнено е била понятна за съвременниците му. Днес обаче, когато са отминали векове, трябва тепърва да бъдат разучени и разчетени онези условни форми, в които то се е изявило, за да бъде намерен прелаз между нашето естетическо съзнание и естетическото съзнание на творците му. В противен случай то ще продължава да бъде мъртво за нас. Разширяването на художествения опит на нашето време означава разширяване способността за естетическо възприемане и преживяване на произведения, създадени от други народи и времена, в друга, непривична за нас условност. Но има известни граници, които не могат да бъдат прекрачени, понеже нашето естетическо съзнание много се е отдалечило от естетическото съзнание на първобитните народи, с това намаляват и допирните точки с него — предпоставка за естетическо преживяване на първобитното изкуство, създадено от това естетическо съзнание. Дори Аристотелевият катарзис за нас вече не е нищо друго, освен един „документ за едно естетическо преживяване, което в своята характерна цялост е вече невъзможно за нашия съвременник. Аристотелевият катарзис е мислим само за едно митологическо съзнание, което вярва в съществуването на съдбата — вселенската сила, създава порядък и хармония в света, възплъщение на разума и справедливостта. Тъкмо това съзнание може да посрещне страданията на Антигона, Прометей, Едип, Медея със с т р а х пред всемогъществото на съдбата и сетне да се очисти от страха и състраданието — два пасивни афекта, — когато се убеди в справедливостта на Мойра, наказала трагическия герой заради присъщата му т. нар. „трагическа вина“. Ако обаче съвременният зрител би могъл да присъствува в старогръцкия театър (едно въображаемо допускане), той сигурно би посрещнал участва на Антигона, Едип и Медея с активни афекти: протест, възмущение срещу отрицателните герои и никак не би се очистил от състраданието си към трагичните фигури на античността, както изисква катарктичното въздействие (според „Поетиката“). Днес сценичното представяне на „Едип“, „Антигона“, „Медея“ е актуализирано с оглед естетическите потребности и идеали на нашето време, но и при четене на тия творби, при което няма осъвременено тълкуване, ние все пак си ги възприемаме различно от описания Аристотелов катарзис. Дори желанието да ги изживеем в духа на Аристотел, ще се окаже по принцип невъзможно.

Битието на художествения образ за даден вид изкуство има един или други особени акценти. Тук ще се спрем само на някои страни от словесния образ — материален строеж и особена комуникативност, — които ще спомогнат по-добре да бъде охарактеризирана неговата битийност.

4. ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДУМАТА С ОГЛЕД МАТЕРИАЛНИЯ СТРОЕЖ НА СЛОВЕСНИЯ ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ

„Творческата мисъл на живописеца, ваятеля, музиканта е неизразима със слово и се извършва без него, макар че предполага значителна степен на развитие, която се постига само чрез езика“

А. А. Потебня

Трябва да се изходи от думата — материалът на словесния образ, за да бъде обяснена архитектурата, конструкцията на словесната образност, т. е. материалния ѝ строеж. Защото в думата вече са заложили онези

тенденции, които ще предопределят своеобразния начин на материално построяване на словесния образ.

*

Има два факта в историята на поезията, които трябва да се вземат предвид с оглед на нашите търсения — третирането на думата в поезията на футуризма и на символизма. Наглед тези две течения се домогват към една и съща цел, на дело те заемат две полюсно противни крайности в разбирането на художествената функция на думата — те абсолютизират само по една от действителните ѝ възможности.

Твърде отрано руските футуристи направиха един почти абсурден опит — домогват се към създаването на нов, измислен от тях език. А. Кручених предлага например лилията да бъде наречена с друго име — еуы. Защо? Не е ли това празен каприз на субективизма? Кручених така обяснява своя опит в „Декларация за словото като такова“: „Художникът видя света по новому и, както Адам, дава на всичко свои имена. Лилията е прекрасна, но безобразна е думата лилия, банална и „изнасилена“. Затова аз наричам лилията еуы — първоначалната чистота е възстановена“.¹

Тук се долавя нещо от същинския патос в търсенията на руските футуристи. Те установяват, че в употребяваните думи има несъответствие между смислово значение и звуковата форма и наивно вярват, че може да се преодолее това несъответствие — така че звукосъчетанието направо да отвежда към смисъла; те искат в звукосъчетанията да се отрази смисълът на думата. Възможно ли е това, след като се знае, че думата е знак на някакво понятийно съдържание! Не. (Изключение могат да правят само някои звукоподражателни думи.) Звуковата форма, различна в различните езици за една и съща дума, не отвежда направо към смисъла. Тук връзката не може да бъде връзка между причина и следствие. Но руските футуристи мечтаят за „слово самовито“ и създават изкуствен език — една проява на „... антиисторичния, варварски бунт на „съдържанието“ против тая материална структура, в която то е осъдено да се vyplътява по съдбоносен начин“ (Винокур²). Това е бунт срещу знаковия характер на думата, където съществува едно произволно, иероглифно отношение между сетивното (звуковото) въздействие и смисъла, криещ се зад последното. Това е търсене на по-друг материал за словесната образност, при който между сетивност и смисъл няма да има такова несъответствие и „произвол“. Материал, чиято звукова стойност непосредно ще указва на смисъла. Така той ще притежава това, което употребяваните думи не притежават в достатъчна степен — предметност, телесност. Това е рационалното в абсурдните експерименти на руските футуристи — желанието да се постигне или поне възстанови материалността на словото, пренебрегвана и почти унищожена от символистите. Оттук резкият протест срещу мъгливи, полуосъзнати образи, възхвалата на езика на ранния Маяковски, у когото словото е „слово-удар“, имащо плът и кръв. За футуристите измислените словосъчетания трябва да въздействуват като предмети; чрез тях може да бъде овладяна „... естетиката на вещта, недостъпна или почти недостъпна за старите поети“.³ Тая наивна вяра, че може да бъде намерено съот-

¹ Цит. по Г. Винокур, Маяковский — новатор языка, М., 1943, стр. 17.

² Цит. кн., стр. 18.

³ Н. Горлов, Футуризм и революция, М., 1924, стр. 41.

връзка между звукова форма и смисъл, довежда до хиперболизиране на звуковата страна на думата като главно средство в постигане предметното въздействие на поетичната творба. Хлебников въведе безсмислени думи като бобэоби, пизэо и др. Тук се търси преди всичко не смислово-съдържателно начало, а онази материалност на думата, която сякаш би ни позволила с достатъчна осезаемост да усетим словесните „изваяния“ на футуриста-поет.

Така изглежда въпросът поне в сферата на идеите и утопичните желания на футуристите. Защото поетичната им практика се стреми към такова акцентирание на звуковото начало, което външно поне напомня с нещо домогванията на символистите. И все пак при символистите се натъкваме на друг, противоположен процес, който на практика макар и да се допира с резултатите на футуристите, се осмисля теоретически от много по-различен аспект. Символистите искат да превърнат поезията в музика и чрез тонално-слуховия ефект да въздействуват пряко на душевността, тъй както би могла да въздействува музиката. Акцентирането върху звуковата страна в думата се извършва не за да се намери някакъв първичен смисъл, вложен в съответната дума, а за да бъде превърнато музикално-звуковото, ритмично-мелодичното начало в единствено средство за художествено въздействие. Словото се превръща в акустичен ефект, все повече и повече лишаван от логическата си съдържателност способен да пробуди трудно уловими от мисълта емоционални състояния, асоциации, душевни отсенки и намеци. Маларме открито пренебрегва ясения смисъл, за него думата е път към сложна, разлята, но богата асоциативност, стихът се превръща под неговата ръка в звукомелодична алхимия на рационално неуловимото и непредаваемото. Ст. Георге разруши смисъла заради асоциативно-емоционалната сюжестивност на звуково-мелодичното в поезията. Склонност към подобни опити не са чужди и за нашите поети-символисти.

Ако футуризмът иска да превърне думата в „дума-предмет“ с осезаема плът и кръв, способна да заговори за вещите, а не само за понятието, с което означаваме тия вещи, символизмът се домогва към противната крайност: да сроди поетичния език с музикалните звуци и да вложи в него, мимо всякакъв смисъл, ония асоциативни възможности и евокативна сила, свойствени за акустично-мелодичното; с една дума да освободи словото от точното значение (смисъл) заради намека, сюжестията, символа.

*

Че думата има по-друга функция в художественото мислене от функцията ѝ в абстрактно-понятийното разсъждение, е установявано нееднократно (особено през втората половина на XIX в. и през XX в.). Но не на тоя въпрос са посветени следните редове; задачата ни е по-ограничена — да изясним доколко думата предопределя материалната постройка на словесния художествен образ, спрямо който тя е единствен градивен материал.

Вярно е, че всеки художник мисли в материала, с който работи, при тежавайки понякога остро и тънко чувство за неговото очарование и емоционално-„колоритни“ нюанси. Обаче думата като материал е коренино разлечена от материала, с който боравят другите изкуства (нямаме предвид синтетичните, където участвува словото). Скулптурата, графиката, живописата, пък даже музиката и танцът си служат с материал, който няма пряка смислова определеност, в най-добрия случай притежава някакви изобразително-изразни потенции, някакъв все още непълно определен, вариращ в относително широк спектър емоционален „колорит“ или

сетивно-асоциативен ореол — материал, чрез който се постига и организира идейно-смысловото съдържание в образа. Безспорно думата има също сетивно-звукова, ритмо-мелодична страна, способна непосредно да въздейства на слуха, но в цялост тя притежава не толкова сетивно-конкретна, колкото понятийна природа. Като понятие-обобщение за предмета (група предмети), а не обозначение на сетивната ни представа за даден предмет, тя е напълно определена в смислово отношение — зад себе си тя има богатството на човешкия жизнен опит, чиято конкретност от проявления се губи в понятийното резюмиране на общото. От тая гледна точка думата като материал няма равна на себе си.

Дотук се очертават две от страните, с които думата участва в изграждането на словесния образ: 1) сетивно-звукова, ритмо-мелодична, чието въздействие е сетивно, слухово; 2) смислово-понятийна, която въздейства на мисълта и въображението. Отношението между тези две страни е напълно у с л о в н о. Звуковата форма е само знак, иероглифно обозначение на смисловото съдържание. Затова формите на естетическото възприятие при литературата, от една страна, и при живописата напр. (пък и при почти всички други изкуства), от друга, са твърде различни. При живописата естетико-възприятният акт започва с *с ъ з е р ц а н и е* на зрителната сетивност на образа и върви към смислово-емоционалната му наситеност. Чрез сетивно-възприемателната зрителна конкретност на изображението живописецът в н у ш а в а своите мисли, чувства и пр. Без тая с ю г ж е с т и в н о с т, посредством която зрителят надзира зад сетивната даденост в идейно-духовната съдържателност на картината, естетическото възприятие на картината е немислимо. Платното на Левитан „Над мъртвия покой!“ Намръщено огромно небе, ниско под него — споконятна сиво-метална шир на руска река, мълчаливо изразала къс суша, въз която се очертава силуетът на самотна църквица! Сетивно-зрителното впечатление от живописното изображение отвежда обаче към онова философско обобщение, в което се долавя и благоговейно преклонение пред величавата красота на руската земя, и тревожно, като че ли гнетящо размишление за нейната съдба. Отделното багрово петно, взето само по себе си, няма никакъв смисъл, отделният детайл — също, само изображението в цялост внушава, непосредно налага в съзнанието на зрителя определени чувства, настроения и размисли. Разбира се, тук е възможно да бъдат асоциирани представи от индивидуалния опит на зрителя, но те не са главен момент в естетико-възприятния акт, а са нещо странично. Изключения прави живописата с „литературна тема“ — с алегорични, митологични и др. сюжети, — но тя е лишена от живописна „чистота“.

При естетическото възприемане на словесния художествен образ сюжетността има твърде ограничено място, затова пък асоциативните процеси са изключително важни и те са, на които разчита и посредством които се осъществява естетическото възприятие. Огромната роля на асоциациите тук е лесно обяснима. Преди всичко думата не притежава тая огромна сила на непосредно сетивно въздействие, каквато е свойствена за живописата. И най-подробното словесно описание показва сетивна недостатъчност. (По този въпрос ще говорим обстойно по-долу.) При това думата няма достатъчна материалност, предметност, няма осезаемост, „плът“. Звукосъчетанията и ритмо-мелодичните ѝ акценти все още не ѝ дават телесност — поради знаковия характер на думата: звукосъчетанието е условно, произволно спрямо смисъла, закодиран зад него, но не способен за пряко отвеждане към смисловото начало, респ. и за пряко въздействие.

Тъкмо поради това словесното изображение се „извайва“ не с осезаем чрез сетивата материал (звукот и ритмо-мелодията са почти без значение за белетристиката и драмата, а в поезията имат все пак ограничено значение); словесното описание придобива плът и кръв тепърва във въображението на читателя. Защото думата афицира не сетивата, а въображението на читателя, който възпроизвежда словесното изображение с помощта на сродни, почерпени от собствения му минал опит представи (зрителни, слухови, обонятелни и т. п.). Без асоциативност тук не би имало естетическо възприятие; на сюжестивността обаче се пада сравнително по-ограничена роля. Важността на асоциативния фактор произтича от знаковия характер на думата, който се съхранява и при художественото мислене: звукосъчетанията сами по себе си нито създават з р и т е л н а нагледност и изобразителност (с каквито литературата широко борави, но които се постигат едва във въображението на възприемащия субект), нито пък е п р я к носител на смисъла, на значението.

Сега вече по-добре проличават абсурдите на символисти и футуристи. Преувеличаването звуковата страна в думата доведе символистите до пренебрегване смисловата ѝ определеност. Но и химерата на футуристите да внушат смисъла чрез звуковата форма е нелепа, понеже словото постига художественото си въздействие не толкова чрез сюжестивността, колкото чрез асоциативната дейност на възприемащото естетическо съзнание.

Подразбира се, че поради тая характеристика на думата като материал, литературната синестезия е право противоположна на всяка друга синестезия в изкуството. Ако при синтетичните изкуства като кино, театър, балет слухови и зрителни възприятия отвеждат към смисловото съдържание, тук процесът е обратен: смисловото ядро на думата асоциира сетивни представи из субективния опит на читателя; безплътното словесно описание се трансформира във възприемащото съзнание във визуални, слухови, вкусови, кожни, обонятелни и т. п. представи.

Природата на думата като материал дава основание на някои автори да говорят за съществуването на образ-съждение, образ-тропа, образ-наименование, дори отделна дума-образ,¹ които освен смислово-понятийната си определеност, притежават и асоциативно-емоционална характеристика, която ги сродява с художествените ценности на словесната образност. Това е сериозно допускане. Вътре в една лирическа творба като че ли наистина изпъкват отделни „микро-образи“, чието съдържание надхвърля границите на понятийното и е обвързано с асоциативност, в която се оглежда нещо от общата идейно-емоционална атмосфера на творбата. Тия „микрообрази“ могат да се изградят даже с една-две думи:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen...?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin!

Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn“ (Goethe)

Цъфнали лимони! Златни портокали! Тъмни листа! Тук би могло да се говори за думи-образи. Но как се постига тяхното художествено своеобразие и определеност? Образът, който е изграден от една или две думи, несъмнено не притежава сетивно-възприемаема пълнота. Една-две думи,

¹ Вж. В. Зарецкий, Вопросы литературы, 1963, II, стр. 79 сл.

² „Познаваш ли страната, където лимоните цъфтят, в тъмните листа пламтят златни портокали... Познаваш ли я добре? Натам натам, бих желала, мили, с тебе да отида.“ („Миньон“)

даже и метафорично употребени, никога не могат да дадат на читателя достатъчна информация за сетивния облик на обекта, пък и словото поради понятийната му природа не е в състояние „да извае“ сетивно-видим, зрителен образ (за разлика напр. от графиката, която и с два щриха може да даде сетивна характеристика на изобразявания предмет). Сетивно-възприемамата конкретност на обекта се постига едва в съзнанието на читателя чрез пробудени в паметта му асоциации. Ето защо думата-образ не може да не бъде наситена със субективен елемент, привнесен от възприемащия субект, който „достроява“ в своето съзнание образа съобразно силата на своето въображение, реактивността на процесите на възпроизвеждане на миналия опит, характера на емоционалната насоченост, темперамента, склонността към по-обективно или субективно възприемане и т. н. Тук могат да се наместят представи и емоционални съдържания, които не се гласуват с общия идейно-емоционален колорит на творбата. Разбира се, асоциациите се контролират и насочват въпреки всичко по един основен канал, който се определя от смисловото значение на думата.

Така думата-образ постига сетивна нагледност, която обаче не е неин обездатен атрибут. Защото думата се оказва по-пригодна да изяви определено идейно-оценъчно отношение към света, отколкото да даде точна сетивно-достоверна информация за обекта. Писмото на Татяна и произведенията от „лириката на мисълта“ са почти лишени от сетивно-възприемаема нагледност, но не и от израз на определени човешки психически състояния.

Асоциираните в главата на читателя представи въпреки всичко са субективни, лично негови, възпроизвеждане на личен опит. Изобразителността на думата-образ не може да бъде друга, понеже се формира по отделно за всеки възприемащ субект (читател) съобразно неговата индивидуалност и опит. Думата-образ обаче придобива признака художественост едва тогава, когато към информиращата ѝ за обекта, обобщително-познавателна функция се добави и друга — да бъде и з р а з на определено субективно, оценъчно-емоционално отношение към обекта. А словото е необикновено точно и силно средство за изразяване на душевния живот на човека. Обаянието и силата на метафорично употребените изрази не е толкова в асоциираните сетивни представи (а това понякога е и съвсем невъзможно, напр. при стиха „кървави топки от смут“), а в тяхната наситеност от субективно-оценъчното отношение на творческата личност. Поради това в лириката основният принцип на изграждане поетичния образ се основава върху изявената идейно-емоционална оценка към действителността, дори в прекия израз на чувства, мисли, душевни външения. За разлика от всеки друг материал, с който боравят останалите видове на изкуството, литературата си служи с материал — думата, — способен направо да изяви душевните процеси у художника. „Изразителността в изкуството на словото е пряка, изобразителността — косвена“.¹ Това съотношение между характера на изобразителността и изразителността предопределя материалната конструкция на словесния образ, но то е заложено още в думата като материал за словесната образност. Даже думата-образ да асоциира живи зрителни представи, нейната художествена ценност предполага оценъчно-емоционалното ѝ насищане. Думите-образи в стихотворението на Гьоте „Миньон“, макар и да будят свежи зрителни представи, са облъхнати от емоционалност, свойствена за всеки стих: едно-

¹ Н. Дмитриева, Изображение и слово, М., 1962, стр. 24.

мечтателно-баладично чувство, копнеж по далечна Елада, в който се дава нещо от оня култ към древна Гърция — страна, природа, материална култура, изкуство, на който Гьоте не е чужд.

5. СТРОЕЖ НА СЛОВЕСНИЯ ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ. НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ В ЕСТЕТИЧЕСКОТО ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ТОЯ ВИД ОБРАЗ

За да обясним материалната конструкция, скелета на словесния образ, ще го съпоставим с неговия антипод по строеж — живописния образ. Ще изходим от различията в естетическото възприемане на словесен и живописен образи — различия, които пряко произтичат от различната им материална организация, от различния им начин на построяване.

Различията в естетическото възприемане на тия два вида образи проличават най-ярко в нееднакия начин на тяхното „дострояване“ в съзнанието на възприемащия ги субект (читател или зрител). „Дострояването“ е съставка на всеки естетико-възприятен акт и се изразява в допълването на възприемаемия образ с едни или други черти, които не са изобразени от художника, но се подразбират и се налагат в съзнанието на възприемащия ги в съответствие с идейно-познавателното съдържание и пр. на образа. Въображението на читателя „достроява“ словесния образ не толкова откъм смислово-съдържателната, обобщително-идейната, колкото откъм сетивно-възприемаемата, зрителната му страна. (Ще бъде погрешно обаче да се мисли, че читателят в ни най-малка степен не „достроява“ образа и смислово; напротив, той го „достроява“ и смислово, но ударението пада върху зрително-сетивната му страна.) Причината е заложена в природата на словесния образ, който е достатъчно определен в смислово-съдържателно отношение (черти на характера, разсъждения, идеи, социална характеристика на поведението на героите и др.), но показва известна зрителна недостатъчност и изобщо сетивна непълнота. Силата на словесния образ (особено белетристичен и драматичен) е в широтата и дълбочината на постигнатите обобщения, в смислово-съдържателната, идейно-познавателната определеност, а не в зрителната му, сетивна конкретност и непосредственост. Тази зрителна недостатъчност се проявява главно при изобразяването на детайлите, които или въобще са пренебрегнати, или пък изпъкват с незадоволителна зрителна яснота и пълнота. А има и такива произведения, напр. т. нар. „интелектуална поезия“, които пораждат съвсем слаба или почти никаква зрителна нагледност. В тях се изразени преживяванията или размишленията на поета, но естетическото възприемане на творбата се съпътствува от много бледи и неоформени зрителни представи или въобще не се съпътствува от такива. Това важи и за белетристични образи. Наташа Ростова (от „Война и мир“) не е подробно и цялостно описана по външност, но това не прави образа умозрителен и неясен; напротив, той оставя у читателя впечатление за конкретност, въпреки отсъствието на достатъчно зрително възприемаеми данни за външния облик на героинята — конкретност, която се постига чрез осмисляне нейните действия и размишления. Литературният портрет може да бъде изграден дори при отсъствието на всякакви зрително възприемаеми описания; при живописния, сценичния, при кинообраза, дори при графичния портрет това изобщо е невъзможно.

Нещо повече, словесният образ не изисква обязательно ясни зрителни представи. Поради това драматизираният или екранизираният образи (по даден литературен текст — роман, повест и др.) се възприемат поня-

кога от нас като едно откровение или „избистряне“ на наши смътни, неформени представи за външния облик на героите, получени при прочит на литературната творба.

Наистина има писатели (напр. Балзак), които обръщат внимание на сетивно-изобразителната страна на творбите си. Те се стремят да постигнат зрителна пълнота в изображението чрез подробни описания на външността на героите, на интериора и т. п. При такива подробни описания у читателя като че ли се оформя една достатъчно пълна картина, едва ли не видена с очите. Тая зрителна „картина“ е достатъчно пълна (вследствие подробното изреждане свойствата на изображението обект), но при все това страда откъм яснота и живост. Защото зрителните представи, асоциирани от словото, винаги си остават по-бледи и по-неясни от самото зрително възприятие. Освен това асоциираната чрез думите зрителна „картина“ в съзнанието на читателя бива накърнена откъм своята едновременност и интегралност; това е неизбежно, тъй като описанието на детайлите следва едно след друго (въпрос, по който говори още Лесинг в „Лаокоон“).

Има обаче писатели (като Чехов), които се стремят да създадат зрителна определеност в изображението чрез набелязването на един или два характерни детайла. Описанието на малко на брой детайли е условие за едновременност в асоциирането на зрителните представи, предпоставка за достатъчна зрителна яснота и отчетливост в изображението в зрително отношение. Но зрителната яснота се компенсира със зрителна непълнота.

Ето защо читателят особено активно „достроява“ в своето съзнание словесния образ откъм сетивно-зрителната му страна, която винаги показва по-голяма или по-малка зрителна недостатъчност. Образът на Степан Трофимович Верховенски напр. („Бесове“ на Достоевски) е достатъчно определен в смислово-съдържателно отношение като обобщаващ образ-тип на цяла социална прослойка в следреформена Русия. Смислово-съдържателното начало тук, както и при всеки белетристичен образ, взема превес над зрително-изобразителното, сетивно-възприемаемото. Затова читателят възсъздава във въображението си конкретната обстановка, в която действа и живее Верховенски, внася зрителна определеност в изображението чрез асоциирането на представи от своя минал личен опит. Но зрителната конкретизация на образа чрез „дострояването“ му във възприемащото съзнание е различно за различни читатели, тъй като разчита на техни индивидуален опит и емоционален строй.

Като антипод на словесния образ е живописният, който е достатъчно определен в зрително-сетивно отношение. Поради това зрителят няма какво да „добави“ към зрително-конкретната му нагледност и удължава образа в смислово-съдържателната му страна. А тая страна понякога е трудно уловима и още по-трудно предаваема с думи, с понятия.

Не е трудно да се долови, че ако „дострояването“ на словесен и живописен образ протича в две коренно различни направления, това се дължи преди всичко на различния начин на построяване, на материално конструиране на тези два вида художествени образи. При литературата (главно при епоса и драмата) творческият процес протича така, че всички негови звена непосредствено отвеждат към смислово-съдържателното ядро на образа, те непосредствено служат за разкриване идейно-познавателния му пълнеж. Фигуративно казано, словесният образ като материално-динамична система е построен върху едно телескопическо насочване и концентриране на цялата многостранност на образа към смислово-съдържателното му начало. Това вече предопределя мястото и ролята на наглед-

ността и на смислово-съдържателната страна в словесния художествен образ.

Ролята на нагледността тук е сравнително по-различна от ролята ѝ при живописния образ — обяснението на този факт е пак в нееднакия принцип на материално построяване на тези два образа. Обикновено подхождаме към сетивно-възприемаема нагледност в изкуството само от една страна — схващаме я като страна от художествения образ, чрез която се разкрива същностното, типичното. Тоя подход е предимно гносеологически. Сетивно-възприемаемата нагледност на живописната творба по-конкретно не се изчерпва с тая функция, но има и друга: живописната нагледност има свое очарование, своя прелест, дори независимо от художествената идея. Юродивият от картината на Суриков „Болярката Морозова“ представява детайл от многоликия образ на тъпата, но какъв детайл! Дрипите на юродивия от груба и непрана, сигурно обезцветена тъкан са най-незначителното нещо, което в живота бихме отминали с пренебрежение. Ала под четката на Суриков те са се превърнали в изображение с неповторима живописна прелест. Те са възприети и претворени в цветово богатство, сякаш са изтъкани от цветови рефлексии, преливащи в хармонично звучение. Живописецът е превърнал тия дрипи в поетичен отломък, където околото се радва на неподозирания красота на един така незначителен къс от предметния свят. Почти същото може да се каже за облеклото на блудния син от едноименната картина на Рембранд. Така живописецът създава декоративно-цветови ценности, които могат да въздействуват естетически на околото, независимо от смислово-съдържателната страна на картината. При изграждането на живописния образ нагледността изпълнява две, намиращи се във връзка помежду си функции: а) естетико-познавателна; тук сетивността служи за осъществяване индивидуализацията на типичното; б) декоративна, която може да бъде разработвана — дори и при реализма — в относителна самостоятелност спрямо художественото съдържание; тук материалът (цветовете) започва да въздействува съобразно свойствената му, незаменяема с нищо друго красота, съобразно своите емоционални възможности.

При словесния образ не е така. Без смислово-съдържателната страна в образа, сетивно-възприемаемата нагледност се обезкървява. Не бъде ли оплодотворена от търсеща и значима мисъл, от някакво смислово-емоционално начало, нагледността, създавана от словото, се обезсмисля. Защо? Литературата създава сетивна нагледност, която в нейната цялост, завършен вид и същински очертания се проявява едва след като бъде „реконструирана“ и конкретизирана в съзнанието на възприемащия читател. А това „реконструиране“ предполага някакъв смислово-емоционален център, о който ще се залови въображението на читателя и ще започне да работи, та да конкретизира словесното описание в главата на читателя и да възпроизведе сетивната конкретност на образа съобразно индивидуалните представи, асоциативни възможности, богатство на личния спит за отделния читател. Не чрез околото, а чрез въображението и мисълта се постига словесната нагледност. Затова тя не може да не разчита на зрителната асоциативност на възприемащото съзнание и поради това няма художествена ценност сама по себе си. И тогава, когато нещо е описано с достатъчна предметна определеност (напр. „Спи езерото“ на П. П. Славейков), и тогава сетивно-възприемаемата нагледност е опосредована от съзнанието, но не разчита само на сетивен ефект; тя е обединена

в цялостен образ чрез насищането ѝ с определен мисловен и емоционален заряд.

Анализирайки в тоя раздел словесния образ като материално-динамична постройка, като система с определена материална структура, ние установяваме едно изненадващо сходство между дума и словесен образ (относно техния материален строеж): моделът на думата като материал е всъщност миниатюрен модел на словесния образ.¹ Тъкмо затова от отделната дума може да бъде създаден художествен образ — явление, нямащо аналог при другите видове изкуства. В своеобразието на думата като гравивен материал се оглеждат важни страни от природата на словесния образ като материална постройка: мястото на нагледността, която се постига чрез асоциирани у читателя представи (зрителни, после слухови, осезателни и др.); ролята на смислово-съдържателното начало като ядро, около което се концентрират асоциираните представи и емоционални съдържания; непосредственост в изявата на потока от преживявания и психични състояния.

*

Смислово-интелектуалната преработка на жизнения материал е свойствена и за живописца, както и за всяко друго изкуство, но при литературата (особено епос и драма) тя се проявява в съвсем очебийни форми. Словесният образ може да абсорбира в художествената си тъкан дори научни и публицистични истини, изказани в понятийна форма — една възможност, която неведнъж е била използвана особено от романистите на XIX в. Разбира се, изказаните от писателя абстрактно-понятийни мисли се поглъщат в цялостния образен строй на произведението, но чрез тях същността се разкрива все пак направо, в понятиен вид. Тая възможност, от която литературата се ползува, макар и нарядко, подсказва какво е значението на смислово-интелектуалната, обобщително-аналитичната преработка на жизнения материал при изграждането на словесния образ, поне за епическия и драматическия. Нищо учудващо в тоя факт: словесният образ е построен така, че цялото му богатство и многостранност са концентрирани към идейно-смисловата му страна — единствената доминанта, която предопределя мястото и функцията и на нагледността, и на емоционалната гама. Но ролята на смислово-идейното ядро като доминанта в организирането на словесния образ проличава не само по отношение характера на словесната изобразителност (асоциираните представи у читателя се направляват главно от смислово-идейното начало в образа), но и относно характера на словесната изразителност.

Читателят е склонен да възприеме словесното изображение (описание) като разказ, повествование за нещо — а тъкмо такова е то, — а не като жив, дишащ отломък от действителността. Читателят не вижда обекта, за който се говори, той прочита разказа на някакъв очевидец (писателя), който повествува за този обект. И въз основа на повествованието на писателя за една действителност, която писателят, а не читателят, е видял и преживял, читателят си създава някаква въображаема представа за нея. При естетическото възприемане на живописца обаче се поражда илюзия за нещо сякаш наистина видено с очите на възприемащия — илюзия за една действителност, сякаш възприета без посредничеството на друго

¹ Интересни изследвания по тоя въпрос е направил А. А. Потебня.

лице (художника), както това е при словесния образ, където такъв посредник е писателят.

Писателят повествува за даден обект — все едно как, в какъв маниер и стил. Но що значи да повествува? Това ще рече да се предаде впечатлението от обекта. А и писателят няма друга възможност: той нито може да представи самия обект пред читателя, нито пък може да му внуши илюзия за нещо непосредно видено с очите. Писателят може само да предаде впечатлението си от обекта на неговото изображение. Предавайки това впечатление, той е в състояние на право да говори за мислите и чувствата, които го вълнуват. Писателят може да претендира за безпристрастност и незаангажираност, но те са само относителни. Защото при всяко повествование, даже и най-безпристрастното, намира мисълта на творческия субект, която организира описанието съобразно получените от изображения обект индивидуални впечатления.

Тъй като при словесната образност художникът може само да предава впечатленията си от обекта, в това вече е заложена възможността от непосредствен, по пряк изказ на субективно-оценъчното отношение на твореца към изображения свят, обект. Повествованието, бъдейки преразказ за нещо, заедно с това манифестира и мисловно-емоционалния опит на писателя — опит, който съпътствува познаването на съответния обект.

Да, писателят (или поетът) може направо да говори за чувствата и мислите, които го вълнуват, дори и декларативно: „Сърцето ми ликува“, „Покрусен съм от скръб“ и др. Тогава естетическото въздействие на тази изповед не разчита на асоциирани представи, а на една своеобразна сюжестивност. Сюжестивност, много различна от тая при живописца. При картината сюжестивното въздействие произтича от зрительно-възприемателната нагледност и очевидност на изображението, то се основава на сетивните нагледни, получени посредством зрението, и едва тогава раздвижва сърцето и мисълта. При литературата не се касае за сюжестивност от този род. Тук сюжестивността е интелектуално опосредована, осъществява се мимо сетивните данни; тя пробужда определена емоционална реакция и внушава психическото състояние на твореца едва след като бъде интелектуално осмислена. (Понякога това осмисляне предполага активна мисловна работа, напр. при поезията на Брехт, на Маяковски и др.)

*

Догматично-гносеологизаторската естетика обясняваше спецификата на изкуството изключително с познавателни фактори: правда, идейност, класовост. Тя пренебрегваше една немаловажна страна в художествения образ — неговия строеж като материална система със своя плът и кръв, със своя особена предметност, посредством която се осъществява комуникативната функция на изкуството; с други думи, тя пренебрегваше въпроса за битието на художествения образ — неговия сложен генезис, неговата структура (като двуединство от идеални и материални фактори), формите на проявление и начина на съществуването му (като корелативна ценност). А да се проучат задоволително тия проблеми, това ще позволи по-дълбоко да се проникне в природата на художествения образ, по-цялостно да бъде обхваната неговата специфика.