

УЧАСТИЕТО НА АСОЦИАЦИИТЕ В ПРОЦЕСА НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО ВЪЗПРИЕМАНЕ

Валентин Ангелов

За асоциациите е писано много, особено в психологическата естетика от края на XIX и началото на XX в. Прехвърляйки онова, което вече е издадено, човек би останал с впечатлението, че нищо повече не би могло да се каже. А всъщност има една проблема, непосредно отнасяща се до асоциациите, която е съвсем съвременна, при това и неразработена: да се изследва асоциативният поток — неговите „пластове“ и характер — но с оглед на някои промени в структурата на художествения образ. Защото дори такива крупни естетици като Т. Липс и Й. Фолкелт разсъждават изобщо за асоциациите, без да отчитат, че те — по своеобразие и вид — твърде много зависят от известни промени, настъпващи в изкуството. Такава зависимост съществува и някои творци (повече или по-малко съзнателно) я долавят, като се стремят да се възползват от нея с оглед на това да постигнат определено естетическо въздействие.

По-надолу, разбира се, ще се занимаваме тъкмо с тая зависимост между асоциациите и художествения образ, но още тук трябва да предпазим от възможното допускане, че всяка творба е асоциативно-потенциална, т. е., че е пригодна да асоциира у възприемащия субект едни или други представи, чувства и т. п. субективни състояния. Напротив, такива състояния изобщо могат да не възникнат. Причините за това могат да бъдат от различен характер: с у б е к т и в н и, коренящи се в ниската художествена култура на възприемащия, в невъзможността му да „дешифрира“ условния „език“, с който е сътворен образът, и пр.; о б е к т и в н и, заложен в самата художествена творба.

Нека накратко се спрем върху втория вид причини! Добре известно е, че днес в живописа и скулптурата се създават творби, при които художникът цели да постигне само определено визуално въздействие, например при редица авангардни групи, създаващи „кинетично изкуство“, „светлинна живопис“, оп-арт и др. Заради „оптичния“ ефект, те изключват всеки опит да се въздействува върху мисълта, чувствата или волята. Че при такива произведения, които нарочно са ограничени само в сферата на сетивно-формалните търсения, не може да се говори за асоциативен поток, това се подразбира. Но тия примери спадат към изключенията; иначе в по-голямата си част изкуството притежава свой асоциативен потенциал, реализиращ се посредством възприемащата личност.

Когато става дума за асоциации, мнозина — и не без основание — имат предвид представите, породени в главата на читателя (зрителя), които излизат извън рамките на художественото изображение. Разбира се, асоциациите винаги предполагат определено представно съдържание, емоционално обогатено и смислово нюансирано. Но има и такива, при които представното съдържание е разлато, неизбистрено и неоформено; касае се за смътни, бледи, недостатъчно активизирани представи, които понякога служат като неопределен фон, върху който се възприема образът. Възможно е някои от тях да се натрапят в нашето съзнание по-скоро с емоционалния си заряд и дори да подчинят цялото естетическо възприятие под своя „колорит“. Няма да бъде преислено, ако се добави, че асоциациите от този род често пъти имат превес над достатъчно ясните, ярките по образността си асоциирани представи.

РЕКОНСТРУИРАНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ В СЪЗНАНИЕТО НА ВЪЗПРИЕМАЩИЯ СУБЕКТ

Пред мен лежи рисунката на Пикасо „Бягащите“. Няколко свободни шриха загатват за устремното движение на група от четирима души. Условността на изображението е очевидна: изобразени са само две, простряни в противоположни посоки ръце, телата едва са загатнати, крайниците са шест, при това съвсем свободно разположени върху 3/4 част от листа. Графичният „език“ въобще е много условен, но тук тая условност изпъква още по-силно поради разпокъсания, несвързващ отделните части на телата шрих.

Естетическото възприемане на тази рисунка предполага на първо място „дешифрирането“ на условните графични знаци (тук линии, другаде и петна), благодарение на което става възможно реконструирането на художествения образ в моето съзнание. А реконструирането е процес, при който възприеманият образ бива индивидуално възсъздаден в съзнанието на зрителя (читателя) съобразно наличното художествено изображение и неговия личен опит.

То се осъществява в две главни насоки: аз възсъздавам в моето въображение сцената на физическото действие — четирите устремно бягащи фигури; мислено съпоставям накъсаните линии и от тях конструирам във въображението си човешките тела; второ, аз мога да говоря не само за физическия портрет на бягащите, но и за психичното им състояние; и още повече, за настроението на художника, вложено в това произведение.

Какво се извършва в моето, респ. на възприемачия субект съзнание? Пред мен има само няколко условни знака, чрез които са зафиксирани определени състояния. Благодарение на моите познания, психологически наблюдения, запас от представи, въображение и пр. аз съм в състояние да възсъздам една достатъчно пълна и витална картина на онова, което художникът е обозначил с няколко накъсани линии. Така — чрез моята активност в естетическото възприемане — образите от листа хартия сякаш оживяват, получават плът и кръв, своя физическа и душевна характеристика. Тия безплътни линии вече означават обеми, тия криви, намекаващи за лицето на хора, указват за някакво преживяване. Художественият образ е вече реконструиран, т. е. пренесен в моето съзнание. Подразбира се, че тоя процес не е напълно произволен, понеже се опира и регулира от изображението, но това не отрича известна (по-голяма или по-малка) свобода за възприемачия. Та нали при заангажиране на духовните сили на последния, образът, който творецът е „зашифровал“ в условни

знаци, може да получи жизненост, конкретност и непосредственост във възприемащото съзнание.

Въпросът, който възниква, е: какво е значението на представите от миналия опит на възприемащия при реконструирането на образа? Да започнем с един пример! Когато английски пътешественик поднася на новозеландския туземец вожда от края на XVIII в. Тупай-Купа рисунка, изобразяваща реалистично лицето на вожда, последният възкликва „Това не съм аз!“ В отговор той изобразява себе си плоскостно-декоративно, обозначавайки само очите и устата, но предаващ с изключително внимание татуировката на лицето си. И това се отнася до един реалистично нарисован портрет, за чието възприемане сякаш не е потребна никаква школовка на око. Колко по-усложнен е въпросът за естетическото възприемане на други, нереалистични художествени образи, използващи съвсем условни системи на изобразяване.

Нали една от причините за непризнаването на френските импресионисти от страна на видни художествени критици във Франция от края на XIX в. е тъкмо тази — новата изобразителна система (светъл колорит, силно нахъсване на оцветените плоскости и пр.) се натъква на остра реакция от страна на тия, които са си изработили други представи за добрата живопис. Така че представите от наличния художествен и жизнен опит на възприемащия не само могат да улеснят правилното естетическо възприемане, но и обратно, могат да го осуетят. Без тях обаче не може да се мине. Естетико-възприятният процес на дадена творба е и едно съпричастие с наличния фонд от представи, знания, преживявания у зрителя (читателя). С други думи, самото реконструиране на художествения образ се базира на редица представи, а к т и в и з и р а н и в паметта и привлечени при този процес. Жизнената убедителност, емоционалната интензивност, яснотата на образа до голяма степен зависи от тях, а не от многословни описания в белетристиката, не от дълги монолози или пищни фрази в драмата, не от натуралистичната изобразителност в живописа. Понякога един-два удачно намерени детайла са достатъчна предпоставка за това, че образът да заживее в съзнанието на читателя (зрителя), тъй като чрез тях бива възпламенен богат запас от съхранени в паметта представи. Сигурно тук е най-важната причина, поради която едно натуралистично описание ще си остане безжизнено, мъртво, докато един образ-символ може да има неотразимо въздействие върху нас.

Строго погледнато, представите, участващи в реконструирането на образа, н я м а т асоциативен характер; защото тяхното активизиране се дължи на изобразението и не излиза извън неговите рамки; то се осъществява в акта на „дешифриране“ на условния „език“, който е използвал художникът. Свободните линии от рисунката на Пикасо налагат представата за стремително движение, внушено и чрез пластиката на телата, и чрез нахъсването на линиите, и чрез разполагането на крайниците в по-голяма част от платното.

Много по-красноречива е ролята на тия представи при възприемането на литературна творба. Прочитам примерно „Двойник“ на Достоевски. Заедно с героя, Голядкин, аз бродя из улиците на Петербург, пребивавам в неговата квартира, присъствам на ужасяващата сцена между него и двойника му; и т. н. Аз възпроизвеждам във въображението си картината на един живот и то с такава конкретност, пълнота и неотразимост на преживяванията, та се подавам на илюзията, че съм навлязъл в болната душа на Голядкин, в неговия странен, нереален свят. Чрез тия представи образът бива реконструиран в моето съзнание — сетивно непосредствен и толкова витален, че жизнената участ на героя аз изживявам едва ли не като моя. Но това не са асоциирани представи, а внушени от изобразението. Тяхната функция се изчерпва с това: 1) да възсъздадат сетивната конкретност, материалната непосредственост на образа;

2) да накарат идейно-социалният патос на същия да откликне у възприемащия не като понятийна ценност, но като животрептущ „нерв“, чиито клетки са съставени от активизирани представни съдържания.

Впрочем без участието на последните е немислимо самото естетическо възприемане; защото то предполага: зрителят да проникне в образа, но не с помощта на дискурсивно-абстрактната мисъл, а тъкмо чрез тия активизирани и емоционално-смыслово нюансирани представи. За разлика от научното мислене, което е опосредовано и заради това опиращо се на едни или други силогизми, естетическото възприемане е непосредствено; то носи очарованието на едно спонтанно навлизане в света на творбата. Трябва да се подчертае (в противовес на гносеологизаторската тенденция от миналото), че понятийните размишления и характеристики на художествената творба започват едва след като тя е възприета непосредствено-спонтанно, т. е. след като въображението на читателя (зрителя) е реконструирало света на творбата чрез активизирани от личния опит представи, а не обратно.

Друг въпрос е, че ако застанем с лице към едно или друго изкуство, към тия общи констатации трябва да се добавят и други, съответстващи на спецификата на вида изкуство.

*

Не бива да се мисли, че реконструирането на художествения образ (творба) в съзнанието на възприемащия е някакъв чист, непримесен с други елементи процес; напротив, асоциациите нахлуват в него дори само поради обстоятелството, че се касае до един подчертано индивидуален процес, който се опира изключително на фонд от представи, почерпени от личния минал опит на възприемащия субект. Тъй че асоциативният поток напирал още в него. Та нали е съвсем погрешно да се допусне даже, че най-напред образът бива реконструиран в индивидуалното възприемащо съзнание, пък едва тогава започва асоциативният поток!

*

Процесите на реконструиране и зараждане на асоциациите са едновременно. Тук — и това е напълно допустимо при едно теоретическо изложение — правим своего рода дисекция на естетическото възприемане, чрез която констатираме, че в него участвуват представи от неасоциативен характер (благодарение на които се реконструира образът) и други, които имат асоциативна природа. Върху последните ще говорим оттук надолу.

Ала преди това трябваше да се спрем на въпроса за реконструирането на образа (творбата), понеже и днес мнозина заявяват, че изкуството е необятна област на асоциациите, следователно всяка представа, породена в процеса на естетическото възприемане, може да се счита като асоциативна по природа. Подобни емпирични и недообмислени твърдения са неверни, тъй както е невярно и сродното тям твърдение, че без асоциации изобщо не било възможно естетическото възприемане. Напротив, асоциациите се пораждат в процеса на активизирането на онези представи, чрез които се реконструира художественият образ (произведение) в главата на възприемащата личност.

Ако естетическото възприемане на изкуства като литература (особено пък белетристика), театър, кино, живопис (най-вече тая с „повествувателен“ елемент) и др. се съпътства от богат асоциативен поток, възникващ във възприемащото съзнание, причината за това не е само у читателя (зрителя), но също така и в специфичната структура на присъщия за тях изкуства художествен образ. Иначе казано, асоциативният поток не се дължи само на въображението на възприемащия субект, както все още мислят мнозина. Разбира се, тук не е допустимо никакво омаловажаване на художествената школовка и познания, обща култура и лични качества на възприемащия; та нали асоциациите — по своята интензивност, „колоритност“, емоционална сила, яснота на представите и пр. — зависят от личния опит, индивидуални качества и т. п.! И все пак, независимо от тях субективни фактори, има и обективни, лежащи в самия художествен образ. Сферата на асоциациите не е сфера на индивидуален произвол и субективистична недетерминираност; въпреки субективния ѝ ореол, трябва да се подчертае, че самият художествен образ притежава определен (по характер, насоченост, начин на проявяване) асоциативен потенциал, който ще бъде разгърнат и проявен в процес на естетическото възприемане. С други думи, зад произвола съществува закономерност. Това, което ни изглежда зависящо само от субекта, в края на краища също е детерминирано — от структурата на художествения образ.

Това обстоятелство ни дава под ръка достатъчно сигурен критерий, чрез който ще можем да разграничим отделни „пластове“ в общия асоциативен поток. Такова разграничаване е мислимо само при едно теоретическо изследване. Личността, която възприема художествената творба, не винаги, а и най-често не осъзнава различния характер на асоциациите, най-вече поради това, че възприемащият не се самонаблюдава.

Макар че говорим за определена зависимост между характера на асоциациите и структурата на художествения образ, тя не бива да се абсолютизира. Инак не бихме могли да обясним защо един образ (имащ строго установима структура) събужда асоциативни съдържания, преливащи от един „пласт“ в друг. Зависимост съществува, но тя не скочава възникналите асоциации само в един „пласт“, а им дава известен (но не безграничен) простор.

Но да започнем с първия „пласт“!

Още при създаването на художествения образ, творецът (съзнателно, а понякога и без да съзнава това) го организира така, че при естетическото му възприемане от читателя (зрителя), образът да породи у последния определени асоциации. Касае се до такива асоциации, които се побират в границите на авторския замисъл и инвенции и съвпадат с основния патос на творбата — с идейно-смисловата и емоционалната ѝ насоченост. Иначе казано, те изкрystalлизират в съзнанието на възприемащия, но са предопределени от наличните художествени дадености (художественото изображение). Те не са инороден елемент спрямо образната тъкан на творбата, а са ѝ с ъ п р и ч а с т н и — своего рода разгъване и дообогатяване на образа в главата на читателя. Впрочем по представно и емоционално-смислово съдържание те са тясно, органично свързани с него (образа) — нали те просто го доразвиват във възприемащото съзнание!

Това доразвиване на образа ще наречем „дострояване“. Един термин, който е подходящ, понеже възприемащият прибавя нови представни моменти към образа — към наличните художествени дадености, но тези добавени представи напълно хармонират с даденото от твореца.

Тия асоциации могат да се предвидят от художника и той като че ли нарочно оставя място за тях, за да заангажира активността на читателя при естетическото възприемане. Основателно е да се каже дори, че първият довършва творбата си не чрез художественото изображение-даденост, но в съзнанието на възприемащия, възпламенено под въздействието на онава, което вече е възприето.

Да си припомним образа на Альона Ивановна, богатата стара лихварка, която никога не се отказва и от най-дребния залог (от „Престъпление и наказание“ на Достоевски)! При първата среща с Разколников, тя, дребничката суха бабичка, с „остри и зли очички“, внимателно оглежда през полуоткрехнатата врата поредната си жертва, проучва я с недоверчив поглед и едва след като е сигурна, че ще попадне в лихварската ѝ мрежа, пристъпва към сделката. При прочитането на съответните страници от романа у мен неволно се заражда смътна, неформена още представа за нещо паяковидно в тоя образ — по-скоро като емоционално отреагиране, отколкото като достатъчно определена представа. Някакво усещане за хищно, нечовешки-уродливо същество с тънка чувствителност спрямо жертвите си, предпазливо „описващо“ ги, преди да се впише в тях. Това е асоциация, органично обвързана с образа — една разгърнатата негова „проекция“ в моето съзнание. Строго погледнато, тя не принадлежи на образа, не е включена в художествената му плът, но напълно резонира с неговата съдържателна и емоционално-представна насоченост. Склонен съм да твърдя, че Достоевски съзнателно се е стремил към образ, способен да извика такъв асоциативен оттенък у читателя. В желанието си да покаже извращаването на човешката природа, той ще сравни някои свои герои (например Газин от „Записки от мъртвия дом“) с „огромен исполински паяк, голям колкото човек“. Впрочем неведнъж той ще намекне за паяковидното у човека: да се впиеш в жертвата си и да смучеш от нея до пресищане. Затова твърдим, че паяковидно-хищническото у Альона Ивановна е съзнателно търсено от Достоевски, макар че не е включено описателно в художественото изображение, а се постига чрез асоциацията на читателя. Тая асоциация е моя и затова, колкото и тясно да е обвързана с образа, де факто (с оглед на художествено-изобразеното) не му принадлежи; тя обаче му принадлежи потенциално — с оглед на въздействието му върху съзнанието на читателя. Добре известно е, че Достоевски не показва никакво влечение към гротескова образност и поради това никой от своите герои той не ще трансформира в образ-паяк или образ-хищник (както би могъл да постъпи например един Салтиков-Шчедрин). Най-много то той ще сравнява и съпоставя извратената, чудовищно-уродливата страна у човека с паяка (както е охарактеризиран Газин). Но въпреки че не изобразява човека-хищник в гротесков план, Достоевски сигурно е разчитал на същото въздействие — чрез асоциативната реакция на читателя. Така писателят поражда представата за паяковидното у Альона Ивановна не посредством самата художествена даденост (художественото описание, изображение), но в асоциацията, която тя ще извика в съзнанието на възприемащия.

Тогава не ще ли бъде резонно, ако се заключи, че тази асоциация, макар и да е възникнала във възприемащото съзнание, по право „принадлежи“ на творбата. Това наистина звучи като парадокс, но тя, щом е целена от писателя изнапред, е иманентна на образа — с оглед на асоциативните му потенци.

Струва ми се дори, че тая асоциация съставлява ядрото на естетическото отреагиране на образа. Толкова пряко е свързана тя с него, така органично принадлежи тя на художественото въздействие от него!

Ако трябва да се говори за причините, поради които тая асоциация неминуемо нахлува в моето съзнание, то редно е да се разбере функцията на художественото обобщение при образа. Но нека поставим проблемата на по-широка основа!

Критическите реалисти от XIX и началото на XX в., общо взето, полагат акцента върху логическото начало в образа. Те се домогват към образност, недопускаща двусмисленост, смътни намеци и трудно разбираема символика. Те искат да въздействуват върху мисълта, върху разсъдъка на читателя, а не върху емоционално-подсъзнателната сфера от човешката психика. Може би Флобер и Зола, сравняващи работата на художника с изследователско-аналитичната работа на учения, дават най-красноречив теоретичен израз на тоя феномен в изкуството. Впрочем той не отсъствува и в наши дни; днес с него свързваме големи имена в романа, театъра, киното. Например интелектуалната линия в съвременния роман свидетелствува за такъв превес на логично-рефлексивното начало над емоционално-неизразимото и асоциативно-не регулируемото.

Тук художественото обобщение като сърцевина на идейно-смисловата и познавателната значимост на образа е стожерът, около който той е структуриран. Всеки детайл от образа е здраво споен с художественото обобщение, понеже идейно-смисловият патос на последното радира и прониква във всяка клетка от образа, предопределяйки неговото място и значение в цялостната художествена постройка. Да се върнем към Альона Ивановна. Художественото обобщение в тоя образ се състои в хищническо-паяковидната природа на лихварката. Писателят е потърсил отражението на тая природа във всичките ѝ детайли, дори и във външния ѝ облик и ситуацията — малки, зли очички, светкащи в полумрака; съсухрена бабичка, острожно наблюдаваща през леко отворената врата новодошлия клиент; и т. н. Художественото обобщение пулсира във всеки детайл и детайлът получава жизнена убедителност и емоционална сила, доколкото читателят е в състояние да го осмисли в идейно-емоционалната атмосфера, която първото (обобщението) разстила над целия образ.

Какво обаче се извършва при естетическото възприемане? Преди да отговорим на тоя въпрос, трябва да зададем друг: кога започва естетико-възприятният процес? Най-общо казано, от оня момент, когато между естетическото съзнание на читателя и образа се установи комуникативна връзка, т. е. когато читателят проникне в художническите концепции, идеи, замисъл и оценки, възплътени в образа и им откликне мисловно и емоционално. Но именно тук изпъква ролята на художественото обобщение, което трасира основния комуникативен „канал“: читателят трябва да прозре хищническо-паяковидната природа у Альона Ивановна, за да протече правилно естетико-възприятният процес. А разбирането на тая природа, макар че не е чисто логически процес, все пак е свързано с логическата мисъл и се опира на нея; при това то е фундаментът, върху който най-вече се поражда асоциациите от образа; то определя и основното течение, по което те ще протекат.

По-горе бе изтъкнато каква асоциация поражда у мен образът на Альона Ивановна — неопределената представа за нещо паяковидно, дебнещо из полумрака, емоционално обагрено от отвращение и противене. . . Изтъкнахме, че тая асоциация се опосредова от художественото обобщение в образа.

Да, но тя все пак си остава мое субективно състояние, опираща се на моя личен опит; тя е проява на моето съзнание. Представното ѝ съдържание — това за паяковидното — не е задължително за всеки субект (при друго пък може да изпъкне и с по-голяма яснота, отколкото при мен); но смислово-емоционалният ореол на нещо хищническо е задължителен за всеки читател при правилното възприемане на образа. Тук проличава доколко тая асоциация е отглас на образа, доколко тя се направлява (смислово и емоционално) от присъщото нему художествено обобщение.

Всяка друга асоциация, нехармонираща с обобщението, би била странична, случайна, трудно побираща се или въобще непобираща се в рамките на допустимото естетическо въздействие от образа. Понеже художественото обобщение радира върху целия образ, интегрирайки го в обща смислова и емоционална гама, именно то предопределя с м и с л о в о - е м о ц и о н а л н и я „к а н а л“, по който ще се отрици асоциативният поток.

Обаче възникналите в съзнанието на читателя асоциации никога не могат да бъдат редуцирани до ч и с т и емоции или абстрактно-понятийни мисли; такива мисли могат да бъдат породени от творбата, но прякото естетическо въздействие от нея не се изчерпва с тях; обратно, асоциациите произтичат безусловно от едно съвсем непосредно естетическо въздействие. Те носят, макар и в зачатъчен вид, някакво представно съдържание — та нека това да бъдат най-смътни и неформени представи. Чрез тях се извършва „дострояването“ на образа — чрез привключване на нови представи към художествената му тъкан. С това те внасят една индивидуална аранжировка в унисон със съществуващата идейно-емоционална определеност на образа.

Асоциациите, за които говорихме дотук, ще наречем асоциации от п ъ р в и я „п л а с т“ на цялостния асоциативен поток.

*

Нека сега още направим няколко предварителни бележки към един въпрос, към който пак ще се връщаме по-надолу.

Досега в нашата естетика доволно много се е писало или споменавало за въздействието, което изкуството упражнява върху обществото или отделни негови слоеве, но повече от това нищо не е направено. Досега ние сме го проучвали като идейно и познавателно явление, изследваме го като особен вид структура, но сякаш забравяме, че то е и ф у н к ц и о н а л н а ц е н н о с т. А то би могло да бъде обхванато в цялостните му измерения, ако бъде изследвано и в отношение към естетически възприемащия го субект. Защото констатацията, че то е способно да въздейства върху общественото съзнание, е направена преди повече от 24 века (Платон, Аристотел). Въпросът обаче е да се достигне до съответни теоретически изводи.

Приемем ли изкуството за функционална ценност (каквато то е), тогава не ще бъде резонно да се ограничаваме само с художествените дадености; ще трябва да включим към образната му плът (поне за сега) и първия асоциативен „пласт“, който доразгъва образа във възприемащото съзнание. Субективната оцветеност на асоциациите (а тя е присъща за всеки вид асоциации), не прикрива обективната закономерност: асоциациите от този „пласт“ х а р м о н и р а т по смислова и емоционална насоченост с художественото обобщение; представното им съдържание, макар че е индивидуално доразвита „проекция“ на образа, се налага не от случайния детайл, а от това обобщение, от патоса на творбата. С други думи, касае се до асоциации, които в сърцевината си, в основното си звучение са отзвук на образа, негово завършване в индивидуалното съзнание на възприемащия, разбира се, завършване, осъществено с наличните от индивидуалния опит представи, емоционална нагласа, темперамент и пр.

Наистина тук се отстоява идеята за едно разширяване на образа, доколкото в неговия обем мислим не само наличните художествени дадености, но и асоциираните представи от първия „пласт“. Но то не е безотговорно. Творецът понякога дори нарочно структурира образа така, че да постигне определено въздействие, разчитайки тъкмо на асоциативния поток. А силата на това въздействие е критерий за достойнствата на художественото произведение.

Както бе посочено, асоциациите от първия „пласт“ не излизат извън пределите на изкуството, макар че „дострояват“ художествения образ. Тези от втория „пласт“ обаче безусловно прескачат синура на изкуството, за да отведат към житейската реалност с нейните проблеми, прояви и събития.

Това не означава, че първите са отделени от вторите с непроходима межда. Напротив, асоциациите от първия „пласт“ могат да прелеят в тези от втория, както и обратното.

Има художници, които съзнателно се домогват към това: чрез творчеството си да пробудят у читателя (зрителя) представи, мисли, чувства, които да бъдат отправени към явленията на реалната действителност. Дори понякога те имат за принцип точно определено събитие, личност или група от хора; затова изграждат художествения образ така, че той със задължителност да извика определени по смисъл, оценка и емоционален „колорит“ асоциации. По такъв начин изкуството се явява изходната точка на една дейност, разпростираща се извън пределите му; то въоръжава възприемащата личност с дадени оценки, които тя ще съотнесе към действителността, която я заобикаля, към реалните явления, асоциирали се с художественото изображение в хода на естетическото възприемане на творбата.

Безсъмнено Берт. Брехт е един твърде характерен в това отношение творец и все пак един измежду многото други. Нека споменем само за „Удържимия възход на Артуро Хи“ — творба, чрез която се цели пораждането у зрителя на точно „адресирани“ асоциации и оценки. При естетическото ѝ възприемане е изключено асоциативният поток да остане само върху плоскостта на художествено претвореното; още с първите реплики той отвежда към политическите събития в Германия отпреди 1933 г. Творбата има такъв характер, че налага отреагиране от страна на зрителя с достатъчно точни асоциативни връзки — определени по смислово-оценъчна насоченост, по емоционален „колорит“ и представно съдържание. В края на краищата асоциативният потенциал на Брехтовата творба обуславя както социално-политическата ѝ сила на въздействие, така и естетическата ѝ значимост.

Естетическата функция на асоциациите от този „пласт“ се изразява тъкмо в това: те отправят читателя (зрителя) към едни или други жизнени явления, но с едно естетическо съзнание, което вече е „моделирано“ чрез идейно-оценъчната позиция на автора, изявена в художественото произведение.

Да допуснем, че поради различни причини у читателя (зрителя) се асоциират само престави, които не излизат извън художествената творба (т. нар. асоциации от първи „пласт“), т. е., че у него не се породят асоциации, отвеждащи го към реалността (каквито е целял творецът). Тогава може ли да се говори за правилно, пълноценно естетическо възприемане на творбата? Сигурно не! Защото тази творба притежава асоциативен потенциал, който налага на възприемащия субект да напусне нейните предели (посредством породените в съзнанието му асоциативни връзки) и да разпростре естетическото си отношение (оценки, емоции, мисли), формирано благодарение на изкуството, върху ония жизнени явления, които художникът е имал предвид в процеса на художественото изобразяване. Та нали сатирата на Джонатан Суифт „Пътешествията на Гъливер“ би се превърнала в леко и забавно четиво, без социална целеустременост и проблеми, ако в главата на читателя не възникват асоциативни връзки между изобразеното и Англия от онова време. Липсата на такива връзки означава съвсем повърхностно възприемане на Суифтовата сатира; и не ще бъде пресилено, ако се добави, че това би било своеобразно извращаване на творбата от страна на читателя.

Изкуството е функционална величина, но не само в смисъла, изяснен в първата част (да бъде „достроен“ художественият образ в съзнанието на възприемачия), но и в смисъл, че образът предполага асоциативни връзки с определен кръг от жизнени явления. И тая своя характерна черта то проявява днес при различни по художествен метод явления (реализъм, но също експресионизъм, екзистенциализъм, сюрреализъм и т. н.)

Като се има предвид това, ще изпъкне изключително важната роля на асоциациите изобщо, но особено на тия от втория „пласт“ — за актуализирането на възприеманата творба. А актуализирането се осъществява не само чрез едно н о в о, о с ъ в р е м е н е н о интерпретиране на театрална, словесна, музикална и пр. творба, но и чрез асоциативния диапазон, благодарение на който тя би могла да се свърже в съзнанието на читателя (зрителя) със съвсем съвременни жизнени явления. Това е възможно както при произведения на живописца и скулптурата, така и при тези на белетристиката. Тъй че ако „изпълнителските изкуства“ (театър, музика, танц) постигат актуализирането чрез нова интерпретация, „неизпълнителските“ постигат същия резултат с а м о чрез асоциациите. Г. Успенски разказва за селския учител, зътнал в ежедневието на малко глухо селце, който се обновява под впечатленията, получени от статуята на Венера Милоска. За него това не е само далечен митологичен образ или „съсд“ на отшумял идеал за женска красота, а образ, който поражда преживявания и импулси, пряко отношение с настоящето, образ, който внася светлина и смисъл в неговото съществуване. Благодарение на асоциираните психични състояния образът (макар и далечен по време на сътворяване, при това обременен с митологичен елемент) бива проециран върху настоящето, превръща се в носител на свършенството — нравствено, духовно. Прочее в изкуството може да има стари по давност художествени ценности, но едва ли със сигурност трябва да се твърди, че те са остарели с оглед на естетическото си въздействие. Нали Пикасо, Брак и др. се вдъхновяват от африканските тотемни маски и статуетки и, заплени от експресивната сила на формите им, търсят нови изразни системи в изкуството, попили деформациите на негритянската пластика. Трудно е да се обясни какъв е асоциативният мост, лежащ между естетическата контемплация на тези маски и съвременната художествена образност, към която се домогват тия художници. Но той съществува, инак едва ли може да се свържат някои прояви на Пикасо и др. с една прастара примитивна култура.

За отбелязване е, че в изкуството са разработени художествени прийоми — между тях алегорията, гротеската, сатирата — които безрезервно разчитат на естетическо въздействие, при което ще бъдат изградени асоциативни връзки с реалния живот. „Ефектът на отчуждаването“ у Брехт в края на краищата има същото значение. Иначе казано, не само някога, но и днес въпросът за асоциациите от втория „пласт“ си остава актуален.

Асоциациите, за които говорим тук, могат да бъдат породени и от художествени образи, при които творецът изобщо не си е поставял за цел да отвежда, насочва зрителя (читателя) към едно или друго жизнено явление. Но доколкото в един образ откриваме типични, същностни черти за цяла група предмети, хора, явления, дотолкова той се оказва пригоден да прескочи собствените си граници. Тогава в процеса на естетическото възприемане у читателя се пораждат асоциации по сходство (подобие) или близост (асоциации, които много пъти са

обременени от напирещи неспокойни размисли), чрез които се хвърля мост между художествено изобразеното и подобните, сродните нему реални явления. Тези асоциативни връзки, въпреки че не са предвидени от твореца, могат да възникнат благодарение на генерализиращата способност у възприемащия, който е в състояние да съотнесе художествените дадености към едни или други страни на живота.

Ако творецът, създавайки образа като носител на типичното за дадена социална група или епоха, поставя някакви граници на генерализиращо-обобщителния момент в него (обобщителното начало в образа е исторически и социално определено, все едно дали се касае до Хлестаков, Евгения Гранде, Дюроа на Мопасан или Холдън на Селинджър), читателят многократно е прекрачвал и тази граница. За читателя образите на Софоклевата Антигона, Шекспировите Ромео и Жулиета и пр. могат да прозвучат съвсем съвременно — като отговор на вълнуващи го въпроси, като естетическо удовлетворение от напирещи в него чувства, представи, стремежи. Те ще продължат да въздействуват и на следните поколения, внасяйки все нови и нови нюанси в асоциираните представи.

Трудно е да се поставят синури в асоциативния диапазон на някои художествени произведения-шедьоври. Всяка следваща епоха като че ли все повече разширява този диапазон; защото образите в тях, респ. темите, проблемите, идеите прехвърлят ограничения исторически смисъл и получават всечовешко значение. Тук възниква въпросът за неизчерпаемостта на образа (творбата). За същата говори още Новалис; сетне Кант — „естетическата идея“ е необхватна; Шелинг пък пише за „безконечността на безсъзнателността“, сиреч образът е толкова богат и многосъставен, че дори самото творческо съзнание не може да осмисли неговата вътрешна неизчерпаемост, не може да обгръне всяка негова страна. Та нали веднаж създаден образът сякаш заживява свой собствен живот!

Тъй че асоциативният му потенциал не може да бъде определен с достатъчна категоричност. Ако това все пак е мислимо за дадена епоха, за следната е проблематично. Защото възприемащият субект, даже и когато съхранява историческата и художествената достоверност на творбата, показва с к л о н о с т да види и преживее в нея онова, което резонира на стоящите пред него проблеми.

Неизчерпаемостта на изкуството за сетен път доказва, че то е функционална ценност. Инак проблемата за неизчерпаемостта на образа отпада от само себе си.

Третият „пласт“ от асоциативния поток обгръща свободни, без здрава връзка помежду си асоциации; накъсани, необусловени пряко от художественото обобщение, те имат характер на нещо съвсем произволно. Най-широк простор те намираха при символистичната поезия и експресионистичната живопис.

На гаснещия ден прощалните зари/ и аромат от рози,
покъсани без жал;/ на лебед песента, все болен от зори —/
душата ми самотна и нейната печал. . .

(П. Яворов, «Вълзшилка»)

Позоваваме се на първия попаднал пред очите ни поетичен пример, разчитащ изключително на такива асоциации.

Ако художественият образ при критико-реалистичната белетристика, театър, живопис от XIX в. бе здраво структуриран около художественото обобщение и поради това бе „промислен“, логически-„компактен“, тук вече се натъкваме на друга по характер образност. „Компактността“ е разрушена, образната тъкан се състои от накъсани представи, смътни намеци-символи, които целят да настроят емоционално читателя в една меланхолична гама; при нея

започва да се губи логично-смысловата връзка. Ядрото на творбата не се представлява от едно логично-промислено художествено обобщение, а от емоционалната концентрация. При други случаи обаче открито се подчертава алогичният елемент.

Естетическата функция на тези асоциации е: те уплътняват емоционално образа, създават една атмосфера на настроения и светопреживявания, постигната чрез конгломерата на твърде различни, но единни в емоционалната си тоналност представи.

Понятно е, че тия асоциации са обусловени от характера на художествения образ (творба), те произтичат от асоциативния му потенциал. Но те не го „дострояват“ (доразвиват, дообогатяват), най-често те не внасят нищо ново (от познавателна, идейна, смысловa гледна точка) към него, но само кондензират емоционалната енергия, с която той е зареден. Те напомнят на пъстроцветна мозайка, всеки детайл от която има свое представно съдържание и дори съсй емоционален нюанс, но всичко това получава общо звучение при целия асоциативен „пласт“.

Някои съвременни представители на критическия реализъм широко използват тоя асоциативен „пласт“, например Уилям Фокнър. Фокнър не е чужд на художествени обобщения, които възникват върху идейно-аналитичното промисляне на множество факти; но наред с това в романите му прозвучават и нови акорди: последователността се накъсва, мисълта отстъпва място на чувствата, идват намекът и сложната, трудно разбираема символика. Започва да се разчита на асоциации, които вече не разгъват художествения образ върху плоскостта, на която е построено обобщението; пряката връзка между тях и него се загубва и подменя от съвсем опосредовани зависимости. Те не обогатяват творбата откъм смыслово-образното й съдържание, но създават канавата, върху която се изграждат образите, или пък по твърде непряк начин встъпва в контакт с тях.

Но нека се позволим на един пример от Фокнър („Селцето“). „Никой не отговори. Седяха на стъпалата, облегнаги гръб на стълбовете на верандата или на самия парапет. Само Ретлиф и Куик седяха на столове, така че за тях другите изглеждаха като черни силуети, очертани в мекото сияние на лунната светлина отвъд верандата. Оттатък през пътя вейките и клончетата на крушата, цяла заскрежена от цвят, не стърчаха навън от стълбото, а се изправяха неподвижни и отвесни над хоризонталните клони, подобни на плуващи нагоре, разделени на кичури коси на удавена жена, спяща в най-горния пласт на безветрено, безприливно море.“

Разказва и за групата мъже, които утре ще закупят конете на Флем Сноупс — тези диви животни — като хората добре съзнават, че ще бъдат измамани, ако сторят това. И все пак ще го сторят. Вместо да извърши психологическия „разрез“ на събраните хора описателно-аналитично, тъй както би постъпил един реалист от XIX в., Фокнър прибегва към съвсем друг прием — свободната, нерегулируема от художествените обобщения в романа асоциативност. Съзнанието на читателя бива завладяно от асоциации, които са подчертано субективни, те тръгват по пътищата на паметта твърде произволно. Тук възприемащото съзнание проявява една свобода, каквато не е мислима при асоциациите от другите два „пласта“. На мен този призрачен пейзаж у Фокнър ми напомня — кой знае защо! — за „осветената от луната вълшебна нощ“ на немските романтици, където реалността свлича материалните си одежди и става безплътна, измамливо-невеществена; той има очарованието на едно възлешбесто или на съновидението. Това е вече друг свят, в който не владее физическата каузалност; свят, в който дори разсъдъкът се оттегля безпомощен. При едно по-внимателно проучване на мястото на цитирания пасаж в романа,

ще се установи, че моята асоциация не съпада напълно с основния патос на изображението; тя се оказва прекалено субективна; индивидуално-личният елемент така е избуял, че заплашва да я превърне в напълно непричастна към изображението. И въпреки това една почти неуловима нишка я свързва с него, така че в края на краищата тя допринася за това читателят да проникне в психологическото състояние на групата мъже. Призрачност, недействителност, несъизмеримост с реалното — такава е представната и емоционална подплата на моята асоциация. Но тази призрачност, където материалните величини и зависимости сякаш са отстранени по нечий магически знак, резонира с нази почти хипнотична, невероятна, непознаваща като че ли пречки власт на Сноупс, пред която аргументите на разума млъкват, и хората, подобно на замаяни, ще ѝ се отдадат доброволно. Тая вечер те долавят, че утре ще бъдат измамени, че сами ще отидат в капана, който той им е подготвил.

Моята асоциация не е внесла нищо ново към образа на Сноупс и отношението му към селяните (изяснени отпреди с множество рационално поднесени данни); тя само засилва усещането на нещо фатално-непресодолимо, абсурдно, но по-реално от самата реалност, призрачно-невероятно. Вместо с разума и логиката, читателят прониква в изображението с чувство, с усещането — спонтанно-емоционално, без помощта на разсъжденията. Очевидно е, че съществува връзка между тая асоциация и смислово-съдържателния пълнеж на изображението, но тя е почти неуловима, по-скоро касае се до загатване или намек.

Бихме могли да се запитаем: къде е границата, от която асоциациите от третия „пласт“ напускат пределите на асоциативния потенциал на образа и се превръщат в нещо, непричастно към него? Че те принадлежат към асоциативните възможности на творбата, върху това едва ли трябва да се спори, след като дори реалисти днес съзнателно разчитат на тях. Ала границата, за която става дума, е неустановима. Много лесно е призрачният пейзаж у Фокнър (от цитата) при пълна луна, когато светът се превръща в измамлива и безплътна „материя“, да породи у нас противоположно на творческия замисъл емоционално състояние — едно романтично чувство и упоение от псезията на нощта. Оттук нататък нишката им със смислово-емоционалния патос на творбата може да бъде напълно прекъсната.

*

Асоциациите от този „пласт“ обикновено не надскачат границите на творбата (примера, почерпан от Фокнър), но не винаги е така. Те дори могат да се свържат с асоциации от втория „пласт“ и тогава, прехвърляйки рамките на художественото произведение, да отведат към живота. Последната особеност характеризира творчеството и на реалисти, и на нереалисти. При нереалистични творби въпросът значително се усложнява, поради използването понякога на алогични елементи като стимулатори на тоя вид асоциации. Да вземем за пример „Селски лекар“ на Кафка. Фабулата на разказа е следната: извикан през нощта, когато снежната фъртуна беснее, селският лекар трябва да посети болно момче. От вчера конят му е мъртъв, а от пациента го делят 10 мили. Неочаквано из свинарника се измъкват два коня с енергични извивки на телата и прибрани към туловищата крака. Непознатият коняр отпраща впряга с лекаря, а сам остава да се гаври с прислужницата. Болният е анемично момче, нищо повече. Скупчено, семейството на момчето чака присъдата на лекаря, докато конете, отворили прозорците с провирени през тях глави, гледат болния. А той е много зле: голяма рана зее на хълбока му, по нея червеи — „розови, опръскани с кръв“. Момчето ще умре. Но какво може

да направи лекарят с нежните си хирургически ръце; защото оня, който може — свещеникът, — поради неверието на хората, разнища църковните си одежди. Идват учениците и учителя, събличат лекаря и го поставят гол до болния: нека той му даде последна утеха. Утехата на лекаря е: има хора, които дори не видят раните си. После гол се качва на колата, шубата се влачи, полуразпрегнатите коне едва вървят. Той никога не ще стигне дома, измамен от лъжливо повикване, сам сред снежната пустиня.

Прочитането на разказа поражда в моето съзнание редица представи, посредством които бива реконструирана конкретната физическа страна на изобразената случка: старият селски лекар, пожертвувал нощната си почивка и върната си прислужница, отива да изпълни хуманния си дълг; болно момче, чиято рана не се лекува чрез лекарска намеса; близките на момчето, внимателно наблюдаващи всеки жест на лекаря; и т. н. Не остава скрит и смисъла (подтекста) на изобразеното: човешкият живот не прилича ли на безбрежна мразовита пустиня, в която бродим с измамлива вяра в доброто, загубвайки всичко, което ни е близко и свое, за да се отзовем пред края — разбити, огорчени и измамени в най-светлите си чувства, помисли и дела.

С това реконструирането на творбата е завършено. (При някои читатели естетическото възприемане може да се ограничи само с него, т. е. у тях не ще бъдат породени асоциации.)

Обаче асоциациите са възможни и, струва ми се, писателят е разчитал твърде много на тях; алогичните моменти в разказа не са случайни (у Кафка има и произведения, при които те напълно отсъствуват), но са предназначени да послужат като стимулатори за асоциациите от третия „п л а с т“. Разказът разкрива пред очите ми един свят на абсурдно-нелогичното, акаузалното, случайно-причудливото, което твори една странна атмосфера, подобна на съновидение: коне, измъкващи се из свинарника и то по коремите си, или пък надничачи като самото провидение през дупките на прозорците; тайнствен, но вулгарен коняр, който веднага се нахвърля върху прислужницата, оставяйки върху бузата ѝ кървава ивица от зъбите си; отворена още от раждане рана с червеи, протягащи „белите си главици и безчислените си краченца“; и пр. Ала тъкмо този свят на хаотично-недетерминирания, невероятно-нелепото, неизмеримото с аргументите на логиката открива една пролука в моето съзнание, през която нахълтват асоциирани психологически състояния с определена емоционална насоченост, но представно съвсем неопределени, безформени. Грубо, понятиенно охарактеризирани, те обозначават: невъзможност да се намери нещо устойчиво и трайно на този свят; тленност на доброто, в което всеуе вярва селският лекар; живота като нелеп низ от случайности, сам той абсурден до сетната си фибра; безцелно, полуинстинктивно лутане на човека посред някаква убийствена пустиня или мразовита пустош, безцелно, дори човек да има цел, безполезно, защото всичко свършва с нищото. Строго погледнато, тия асоциации не са чисти емоции или само смътни представи, те снемат в себе си (разбира се, с оглед на природата си) нещо от светоусещането, светопредставите на Кафка.

Ролята им е такава: те д у б л и р а т — най-вече емоционално — реконструираните в моето съзнание образи, случки, действия. Те не внасят към тях нови смислови моменти, даже не ги обогатяват с нови представи, понеже представното им съдържание е много разлато, но безусловно съгъстват емоционалната атмосфера. Поради това читателят неочаквано и спонтанно се озовава в едно разядено от неверие и страхове художническо съзнание; не чрез интелекта, а чрез чувствата бива отведен той, за да се вживее в тоя свят на тревожни предчувствия и загубване на всяка опора. И макар с разсъдъка си да се противопоставя на Кафка — на тая философия и светоглед, емоцио-

нално-подсъзнателната страна на неговата психика изпитва върху себе си отровата на една обезвредена душевност, заставаща пред нищото.

Горният анализ показва как асоциациите от третия „пласт“ кореспондират или пък преливат в асоциациите от втория „пласт“, поставящи читателя с проблеми от жизнен характер.

С това обаче не се изчерпва тяхната характеристика; при тях има и елементи на пряко внушение, сюжестия, които подсказват колко сложен феномен са те.

Асоциациите от четвъртия „пласт“ могат да бъдат породени направо от художественото изображение или пък от възникналите вече асоциативни съдържания. Ако асоциациите от първите три „пласта“ са обвързани с асоциативния потенциал на образа (творбата) и дори съзнателно се търсят от художника, тия от четвъртия „пласт“ са напълно произволни и непредвидени. Те са в такава лабилна връзка с творбата, че най-често отвеждат настрана от нея, към обстоятелства или случки, нямщи отношение към художественото изображение и проблемите, които то поставя. Някои от тях напомнят на асоциативния поток при бленуването.

Причините за тях не бива да се търсят толкова в образа (творбата), колкото в личността на възприемащия, в психичното и физическо състояние, в което той се намира, в подготовката му за акта на възприемането и т. п. Във всеки случай касае се до асоциации, които не се намират в никакво отношение към асоциативния потенциал на творбата; поради това обстоятелство те нямат естетическа ценност. Нещо повече, някои от тях пречат или отклоняват от нормалното протичане на естетическото възприемане. Тук творбата е само читател (зрител) с висока естетическа култура и понякога мощно завладяват неговото съзнание.

И все пак не бива да се мисли, че за тяхното пораждане не са „виновни“ донякъде и самите художествени творби. Прелистваме например албума на средновековната графика на еротични теми, албума на женската красота през вековете (живописно претворена) и т. п. При високохудожествените постижения е очевиден стремежът да се предаде пластиката на женското тяло, психологията на любовта и пр., но достатъчно е сюжетът да стане прицел на самостоятелно разглеждане, за да бъде завладян зрителят от извънестетични асоциации.

Да представим схематично „пластовете“ на асоциативния поток:

асоциации, които имат естетическа ценност (естетическа функция) и са обусловени от асоциативния потенциал на образа (творбата)	I „пласт“: асоциации, произтичащи от художественото обобщение, „дострояващи“ го с нови представни елементи. III „пласт“: асоциации, които само емоционално уплътняват образа. II „пласт“: асоциации, посредством които възприеманият встъпва в контакт с реалната действителност чрез едно „моделирано“ от художествената творба естетическо съзнание; много от тях са производни, т. е. следват след асоциациите от I-ия и III-ия „пластове“. IV „пласт“: свободни асоциации с подчертано субективен характер, необусловени от асоциативните възможности на творбата.	асоциации, които остават обвързани с художественния образ и не прескачат граници на изкуството
--	--	--

Асоциациите от първия „пласт“ възникват при естетическото възприемане на образи, здраво структурирани около художественото обобщение. Тези от третия „пласт“, въздействащи на емоционално-подсъзнателната страна на психиката, се явяват несъвместими донякъде с асоциациите от първия „пласт“:

но при автори като Фокнър добре си съжителствуват. За отбелязване е, че асоциациите от втория „пласт“ съпровождат естетическото възприемане на образи с твърде различна структура — и такива на реализма, и такива на експресионизма, екзистенциализма и пр.; и там, където художественото обобщение е стожер на образа, и там, където образът е изграден от символи, неясни намеци и пр. И тук, и там те са способни да отведат читателя (зрителя) към действителността с нейните проблеми (реални или фиктивни, социално-действени или спекулативно-метафизични).

И все пак с оглед на съпричастието с действителността (живота) има образи с различна организация. Средновековната икона например е построена така, че да отведе зрителя към един откъден, религиозен свят, не към реалния. При нея пораждаването на асоциации от втори „пласт“ е въпрос, несъвместим с асоциативните ѝ потенции. С други думи, и асоциациите от тоя „пласт“ имат известна връзка с някои страни от организацията на образа, т. е. те не са продукт на възприемащия субект, а са обусловени от организацията, съответно асоциативния потенциал на образа.

Като разделяме асоциативния поток на четири „пласта“, ние извършваме едно огрубяване: има асоциации, за които е трудно да се каже, че принадлежат към един или друг „пласт“. Но чрез извършеното тук огрубяване става възможно по-отблизо да надникнем в природата на асоциациите.

Впрочем защо говорим за асоциативен поток с четири „пласта“, а не за четири типа асоциации? Въпреки че са в зависимост от структурни признаци в образа (творбата), асоциациите все пак притежават една свобода и вътрешна подвижност: във възприемащото съзнание те се смесват, преливат, взаимно се обогатяват; синурите между тях се стопяват — дори и по вина на субекта — и те ни изглеждат като прояви на един общ поток — асоциативния.

Разглеждахме въпроса за асоциативните „пластове“ само от един аспект — с оглед на заложения в самия художествен образ асоциативен потенциал. Изчерпателното обгръщане на въпроса налага и друг аспект: да се изследва асоциативният поток с оглед промените, които историческите епохи и социалните условия нанасят върху естетическото съзнание на възприемащия субект. До него обаче нарочно не се докосваме; това вече е друга тема.