

МЕТАФОРАТА : ЛИТЕРАТУРНОСТ И НЕЛИТЕРАТУРНОСТ НА ИЗКУСТВОТО

Енчо Мутафов

В наше време наличието на две полярни гледища върху проблема за синтеза на изкуствата говорят за напразните усилия на романтическата още мечта. Едното гледище е взаимното проникване на изкуствата в модерна, другото — за пълното им автономизиране и обособяване. Един от големите изкуствоведи на века Ханс Зедлмаир нарече една от основните черти на модерното изкуство движение към чистота на родове и жанрове, счита, че музиката и пластическите изкуства са все по-малко литературни и че литературата е все повече изразителна и по-малко изобразителна.¹

Не се спори, че изкуството от края на миналия и в нашия век се отделя чувствително, някъде и тотално, от предмета на изображение и че изобразителността му се свежда до минимум. Това решително надделяване на изразителността над изобразителността е „усвояване на опита на словесното изкуство“². В тази формулировка на Нина Дмитриева има нещо парадоксално, почти абсурдно от всекидневно гледище за новите настроения в изкуството. Та нали живописците и музикантите се пазят най-много от упрека в литературност? Нали и в театъра и киното, така плътно обвързани с литературата, а в по-широк смисъл със словото, имаше, има и сега периоди на патетизирани усилия да се отделят от наративната литературност, от нейната обстоятелственост и разказност?

Тогава в какъв смисъл усвояването на опита на словесното изкуство е линия, по която изкуствата се доближават? В какви периоди се осъществява това и защо? Тези въпроси няма да ни съпровождат в цялата работа, но те ще рамкират нейния смисъл.

Наглед обща, та безопасна, формулировката „усвояване опита на словесното изкуство“ е извънредно точна за културни епохи като нашата, стига под опит на словесното изкуство да се разбират неговите специфични механизми, особеното положение спрямо другите изкуства, неговият градивен материал, езика, който участва във възприемане на всички изкуства. Това усвояване схващаме като повишаване степента на обобщение, която отделя образа от натурата. В литературата това отделяне е неизбежно, защото образът е постигнат с посредник, а не директно.

От заглавието е видно, че проблемът ни е сведен до нещо по-частно. Казано без уговорки още преди защита на тезата, той е метафората като водораздел на словесното и несловесното художествено действие; метафората като

¹ Hans Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlt, 1955.

² Нина Дмитриева. Изображение и слово. М., 1962, с. 13.

вид и най-усложнен художествен пренос, възможен единствено в словесното изкуство. От явление частно (макар и главен вид иносказание) метафората в нашите представи приема по-универсални черти. Тя сменя призматично отликите на двата вида изкуства.

1. Синтактика и семантика на метафорическия знак

Учудва ме обстоятелството, че сред безбройните мнения и определения на метафората може да се намери един неин аспект, който е слабо акцентуван, а е може би от най-съществено значение за разбиране на нейната специфика.

От античността е известно, че метафората е съкратено сравнение (Квинтилиан), вид тропа по сходство. При съкращаване на сравнението отпада „като“. Логически видяно, сравнението се превръща в метафора, когато предикатът на мисълта стане субект на мисълта. Морето е като музика → музиката на морето. В първия случай двата елемента стоят на различни равнища и се съпоставят по признак, който съпоставящият усеща. Във втория случай двата елемента са съвместени на едно равнище. *Двучленът на сравнението става едночлен на метафората.*

Ето пред кое обикновено спират определенията за метафората и кое най-много ме учудва. Изпусне ли се този така характерен за тропа като метафората механизъм, тя главоломно пропада и границите ѝ се размиват с останали тропи — ту със сравнението, ту с метонимията, ту с алегорията и най-често със символа. От проучванията си установих, че във всички случаи, дори и при някои големи учени, грешката идва от един безотказен механизъм: от това схващане за метафорическия пренос само като операция по сходство.

Та първото, което искам да акцентувам, е превръщането на двусъставното сравнение в едносъставна метафора. То е главното при метафорическото образуване.

Второто произтича от първото и е свързано с някои тънкости. Сравнението, както и символът запазват нагледността на участващите съставки: „устните ѝ приличат на корал“, „сред самотните жита се извисява снагата на могъщ дъб“ — и при сравнението, и при символа са видими двете съставки, чувствуваме техния първичен смисъл. Метафората заличава тази видимост, този първичен наглед на предметите и явленията. Тя активизира вторичните значения, изнася ги на преден план. Борис Томашевски, един от големите авторитети в теорията на тропите, пише, че „метафорическото слово винаги стои в контекст, чиито значения препятствуват възникването на отчетлива представа в реда на първичните значения на словото.“³ Волфганг Кайзер, друг авторитет в тази област, твърди: „При метафората възниква връзка, която елиминира автономията на елементите и прави от тях нещо ново, трето“⁴ (eine Verbindung entsteht, die die Autonomie der Elemente aufhebt und aus ihnen ein Neues, Drittes macht).

В. Станфорд с достатъчна категоричност подчертава тази особеност на метафорическия процес. Двете понятия (предмети) А и Б в порядъчни различия помежду си — синтезирани в трето Х, което означава тяхното сливане, третото. Метафората според американския учен не е самото производно понятие Х, нито А, нито Б, а *процесът, резултатът* (Metaphor is the process and results of using a term X).⁵ При семантичните вижданията на този процес са особено задълбочени. Според А. Фьодоров при сравнението се съпоставят две или няколко явления (предмети), които съхраняват своята самостоятелност, не се сливат в

³ Борис Томашевский. Теория литературы. Л.—М., 1930, с. 37.

⁴ W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Berlin, 1948, S. 119.

⁵ Цит. по: Poetry, Drama, Fiktion. An introduction to Literature. Ed. by E. Volpe etc. Random Haus, New York, S. 362.

едно впечатление. Затова семантиката на сравняваните думи, словосъчетания и изречения не се мени. При метафората върху прякото значение се наслоява добавъчно, което в художествените произведения доминира. Прякото значение губи своята роля, то е само ориентир за авторовите асоциации. В резултат на това метафорическото е едно „нерасчлененное представление“. В него се синтезират различни семантични редове.⁶

Метафорическите операции са видимо много сложни. Те преобразуват предметите и явленията до неузнаваемост. Тяхната процесуалност, в която зрее сложен асоциативен подтекст, тече не само в пространството (два предмета от две различни пространствени равнища), но и във времето (два мига стават един миг). Ще видим по-нататък какво значение има това „едномоментно ново и трето“ в метафорическия процес. Тази амалгама на активизирани вторични значения, споени в нещо ново, вероятно дава повод на мнозина автори, настроени по-патетично или по-мистично, да боготворят метафората, да говорят за нея почти заклинателно. Тя ни отделя не само от простата видимост, тя ни отдалечава от физическата реалност и ни въвежда в нови надфизически сфери, там, където природата, натурата не може да създаде своите образувания. В този смисъл метафората е една метафизация на познанието. „Голямата метафора на чувството — пише настойчивият изследовател на образността в поезията Х. Понгс — имъ зад себе си мита, в нейното преживяване има нещо космично, защото така се реализира връзката на най-вътрешния ни свят с вселената.“⁷ В. Уимзът и М. Фос я считат не само проблем на езика, но и „пулсиращото сърце на цялото познание и реалност“ (throbbing heart of all knowledge and reality).⁸ В тези настроенния разбираме проникновеността на бележитата мисъл на Джамбатиста Вико, че зад всяка метафора стои един малък мит.

След казаното мога да формулирам по-директно своя тезис. Като чисто словесно действие метафората е възможна единствено в литературата (по-широко в езиковата практика): синтактическата и семантическата страна на метафорическия знак (т. е. първите му две равнища, които са обективни, в тях още не участва субект) се осъществяват единствено в литературата. Вън от словесното действие метафората не е възможна. В нейните възможности в несловесните изкуства ще се убедим единствено чрез призмата на прагматиката (третото равнище) на езика — което значи той осъществен пак чрез посредничеството на езика.⁹

При сполучливо доказателство ще стане ясно как в отношенията между литературата и останалите изкуства действа двойствен процес: метафората като словесно действие намалява шансовете за сближение, същевременно в определени културни епохи и при активност на определен художествен модел изкуствата се стремят да усвоят опита на литературата, в смисъл проявяват „амбиция“ към метафоризация. Докъде стига тази амбиция и как се осъществява, ще видим после.

⁶ А. И. Федоров. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск, 1969, с. 13—22. Вж. и Б. Ларин. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, който нарича метафората „двезначимост — одновременное представление двух значений“ (с. 66).

⁷ Herman Pongs. Das Bild in der Dichtung, II N. G. Elwert Verlag, Marburg, 1939, S. 56—57.

⁸ W. K. Wimsatt. The verbal Icon. (Studies in the meaning of Poetry). The noonday Press, New York, 1954; M. Foss. Symbol and Metaphor in human Eksperens. Prinseton, 1949, p. 42.

⁹ Подтик на тази работа ми даде една мисъл на Пазолини, че в киното няма метафора. След като кинокритиката всекидневно говори за метафори във филмовото изкуство, за мене тази мисъл беше твърде неочаквана, малко „стряскаща“. Внезапно тя потвърди едно мое още студентско съмнение за същината на метафората и нейните възможности в различните изкуства. В интервю ли беше казана, в нарочна статия ли тази идея на Пазолини (един автор, когото ценя не само като голям режисьор и поет, но и като голям критик) — не можах да установя. Въпреки положените усилия за съжаление не мога да документирам това, което най-много бих желал в тази статия.

Та коя е главната причина за възможността на литературата да метафоризира и обратната възможност на несловесните изкуства? Причината е в знаковата система на словесното изкуство. Литературата си служи с материал, с градиво, което по начало е една моделираща система — това е езикът. Останалите изкуства са моделиращи системи, служещи си с природа — цвят, линия, камък, звук, тяло, самата реалност. Оттук идват спецификациите, дали повод на проникновения Пазолини директно да отрече метафорическия шанс за едно от изкуствата.

В литературата знакът никога не съвпада и не може да съвпадне с означеното. В несловесното изкуство той съвпада — предметът и неговото отражение си „приличат“. (Нарисуваният прилича на позирация, дори в най-абстрактните портрети има някаква сходна черта. В музиката тази прилика е най-далечна, тя се базира на по-далечни сходства — една плавна мелодия напомня за люлеене на жита или спокойно море; първата тема на Петата симфония на Бетховен е наречена тема на съдбата заради своята настойчивост и неотменност. Знакът в музиката се родее най-отвлечено с означеното и разчита на най-дълбоките психични процеси на човека. Затова философите единодушно наричат музиката „кралица на изкуствата“ — заради нейната всепроникновеност и абстрактност, а Чайковски твърди, че музиката започва, като свършат думите.) В литературното изображение думата човек няма абсолютно нищо общо с реалния човек, те никак не си приличат: думата е съставена от пет звука, които, както да се произнесат, няма да наподобят човек. И ако предизвикват тези пет звука представата за човека, то е защото предварително обществото се е обусловило с тях да означава човек. Ще рече, аналог на литературния знак е не действителният факт, а езиковият факт. Несловесното изкуство направо означава реалния факт (с висока или с малка степен на отдалечаване от него, е друг въпрос), литературата първо означава означаващия знак. Тук ми се ще да спра вниманието върху една виртуозна постановка на Ролан Барт, посветена на фини семиотически отграничения на видовете знаковост.

„Субстанция“ (да употребим термин на лингвистиката) на фигуративната живопис са линиите, цветовете, отношения, които не са значещи сами по себе си (или са природа, както по-горе ги нарекохме — Е. М.) — обратно на езиковата субстанция, която винаги служи само за означаване. Ако от даден диалог на роман вземем едно изречение, и нищо а priori не може да го оразличи от някой откъс от обикновения говор, т. е. от действителността, която му служи за модел. А колкото и да търсим най-веристичната подробност на най-реалистичното платно, винаги ще имаме работа с равна намазана повърхнина, не с материята на представения предмет; между модела и неговото копие си остава субстанциална дистанция. Оттук идваме до една любопитна смяна на пропорциите — във фигуративната живопис има сходство между съставките на знака (означаващо и означено) и разлика между субстанцията на предмета и субстанцията на неговото копие. В литературата, обратно, има сходство на двете субстанции (в двата случая те са език) и разлика между действителността и нейната литературна версия: връзката тук не се осъществява чрез сходството на формите, а чрез кода на езика.¹⁰

В живописата съвпадат знаците, но се разминават субстанциите (предметите в знака); в литературата съвпадат субстанциите и се разминават знаците. От този по-съкратен извод може, така да се каже, онтологически, с оглед на битието на двете знакови системи, да обясним метафоричността и неметафоричността на всяка от тях. Двата различни предмета (достатъчно е да имат макар само едно сходство) винаги може да се *сблизят езиково*: словото е всепроникновено и

¹⁰ Roland Barthes. Mit i znak. PIW, Warszawa, 295—296.

всесъчетаемо. При съвпадане на езиковите субстанции метафората става възможна дори в крайни варианти, в съчетаване и образуване на едночлен от предмети (явления) от свършено далечни логически реда. При живописца и останалите изкуства субстанциите (предметите) не може да съвпадна — те може само да се съпоставят, съхранявайки при тази по-опростена асоциация своя наглед и първо значение. (Тази великолепна постановка на видния френски семиотик го води и към рискования извод, че литературата има ирационален характер — тя може да мечтае само за език, защото неин посредник е едно институционално средство, а не природа. Живописца винаги мечтае пряко за натурата, защото между нейния знак и обекта им съществуват субстанционални различия.)

Тази усложнена оперативност на „третичната моделираща система“ на литературата усложнява и нейния така специфичен пренос — метафорическия. В какъвто да е аспект, ще заслужава винаги внимание смелата хипотеза на И. А. Ричардс, който определя метафората като „вездесъщ принцип на езика“ (*omnipresent principle of language*)¹¹ и на Роман Якобсон, за когото поетическата функция е проекция на оста по сходство (съпоставителната) върху оста по съседство (метонимическата), „надстроявайки се върху оста по съседство, сходството внася в поезията пронизваща я символическа полисемантичност“¹². (Между впрочем тази интересна концепция не предпази големия учен от едно заблуждение: то дойде именно когато той сведе метафорическото познание до твърде широката симиляритетна (съпоставителна, по сходство) операция. В една от известните си студии — за двойствения характер на езика — той говори за метонимически и метафорически път на познанието, за контигуитетна и симиляритетна функция на езика. Метонимическото познание точно се включва в контигуитетната функция и я изчерпва (операцията по съседство е равна само на метонимия и частния ѝ случай синекдоха), метафорическото познание не се изчерпва със симиляритетната функция (операцията по сходство не е равна на метафора, тя е част от нея, подготовка за нея.) Това покриване на симиляритет и метафората води Якобсон към категоричния неверен извод: „Наличието на един от тези два пропеса не се ограничава в никакъв случай само във вербалното изкуство (*ist keineswegs auf die verbale Kunst beschränkt*). То се проявява и в неезиковите знакови системи.“¹³ И тук киномонтажът се оказва пробен камък на концепцията. Картините на монтажа с тяхното преливане (*Überblendung*) е според автора метафорически път на познание, а след малко е наречен филмова алегория. Една очевидна симиляритетна операция с най-ярката ѝ проява във всички изкуства — киномонтажа — е приравнена с метафорическата операция. Ще видим след малко, че това е масова грешка и сред киноспециалистите с изключение на двама-трима.

Сега да стъпим на по-конкретна почва.

Мисля, че вече е ясно защо не може да се нарисува „дървото се разплака“ или защо не може да се покаже на кино. Плачът (определен примерно в съзвучие) и дървото не може да се нарисуват в означение на *едно*. Може да се нарисува омърлушено дърво и до него човек, който страда или направо плаче. Но това не е нито повече, нито по-малко сравнение, двучлен със съхранени първи значения на двете съставки. Различните субстанции не могат да се споят в едно трето и сходствата на знаковете ги държат в асоциация на съответните им равнища. (Получава се: човекът е тъжен като това омърлушено дърво или обратното:

¹¹ I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, New York, p. 92.

¹² R. Jakobson. *Poetyka w swietle językoznawstwa*. Pamiętnyk literacki, 2/1960, 460 s.; *Lingvistika i poetika*, Nolit, s. 313.

¹³ R. Jakobson. *Der Doppelcharakter der Sprache. Polarität zwischen Metaphorik und Metonimik*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnissen und Perspektiven*. B. I. Ars Poetica Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1971, S. 329.

това омърлушено дърво прилича на страдащия до него или показан преди него човек.)

Някакво състояние на метафора (стига този термин да е удачен), така да се каже, на наченки на метафоричност има в изображенията с повишена степен на условност и декоративност (т. е. на намалена изобразителност). Такива са много жанрове на примитивите, на народното изкуство, детската рисунка, приложната графика (афиш, художествена опаковка, плакат), художествен текстил, илюстрация, малка пластика. Едно дете би могло да нарисува „дървото се разплака“ — ще уподоби вероятно дървото на човешко лице, от което капят сълзи. Същото може да се постигне в илюстрацията (особено на детска литература), в художествен текстил, в афиш. Детското съзнание (едно прекалено условно творческо съзнание) руши естествените граници, пространствените планове и съотношения на предметите. При всички случаи говорим определено, пряко или непряко, за противонатурност: в субстанцията (в натурата) нещо се е разрушило, те са изгубили чувствително или почти напълно своите първични форми, своя автентичен вид и наглед. Субстанциите вече са по-подвижни. А това са сред условията за метафоризация. В тях заляга словесен принцип.

Детето може да нарисува къщата видяна отвън, но нищо не му пречи едновременно с това да надникне и вътре, да покаже какво има вътре. Ще дам два примера и от практиката на нашата приложна графика. В един плакат за Девети септември числото 9 е израз на датата, но е показано едновременно и като слънце. Крайната условност и декоративност решително ни доближава до метафората „Девети септември е слънце“. В един афиш за театрален спектакъл Електра е рисувана като жена, която е и меч. В образа има съпоставка: ръцете като дръжки на меч, тялото се извива като острието. Общото в съпоставката (едновременно и в един план) е главата. „Електра в меч“. Но и в двата случая изображенията може да бъдат и сравнения: „Девети септември е като слънце“, „Електра е като меч“. *Несловесното изображение дори в тези случаи не ни задължава с метафорично познание.* Метафоричността лесно може да се разпадне на съставящите я части. Нещо, което в словесната метафора изисква втора и специална операция.

Мисля, че само в този контекст може реално да прозвучат думите на Дмитриева от цитираната книга: „Областта, която съставя най-силни прерогативи на словесното изкуство и която е достъпна за изобразителното изкуство „только в очень строгой и ограниченной мере — это область метафор“ (с. 65). Казвам в този контекст, защото контекстът на Дмитриева е различен от нашия. Аз умишлено не се сприях на невъзможността да се създаде метафора в живописата и графиката, защото сметнах за излишно — след като в декоративните и условните жанрове е невъзможна, в тези жанрове всеки опит да се метафоризира би разрушил границите на живописата. (За по-крайните форми на модерна ще стане въпрос после, когато говорим за буквализирането, реализацията на метафората). Представете си Електра от афиша в живописно платно. . . Контекст на Дмитриева е анализът ѝ на графиката, където сложната асоциативност е в по-висока степен усвояване опита на литературата. За авторката метафората не е повече от обикновено иносказание, „аналогия на преживяното“, уподобяване по сходство. Светът на графиката за нея е „по своему метафоричен“ (с. 280). Предохранителната забележка „това, разбира се, е метафора, по-различна от литературната“, не е достатъчна за едно научно тълкуване.

По-малка е вероятността за метафора в киното — най-близкото до натурата изкуство. Нея снима то, за да означаи своето съдържание. Каквото и да е това съдържание, колкото фантазно да е, колкото „субективистично“ да е — киното е изкуство на движещи се фотоси. „Илюзията в кинематографа — пише Андре Базен, — е основана не на мълчаливо приети от зрителя условности като в театъра, а обратното — на непоклатим реализъм на показваното. В киното „трико-

вете“ трябва да бъдат материално безупречни: „човекът-невидимка“ трябва да носи пижама и да пуши цигара“¹⁴. И тук, както в живопис, графика, скулптура и театър, съвместяването на различни съставки в едно трето би прескочило жанровите граници, би закрещяло поради неестествения си резултат. Особено в киното: Електра на афиша тук е абсолютно невъзможна, докато в живописата би била много измислена и декоративизирана.

В един филм на Айзенщайн („Стачка“) се редуват сцена, в която царската армия стреля срещу работници, и сцена в скотобойна, където колят добитък. Типичен пример от Айзенщайнов монтаж: едното се уподобява на другото, чисто сравнение (при това не дотам прецизно за звуковото кино). В литературата тази двусъставност се елиминира, като отпадне сравняването „като“, „прилича на“ и двупрострънствената и двувременната операция протекат в един процес („Работниците срещу пушките на царската армия са добитък от кланица“). Именно това неотчитане на знаковата природа на филмовия пренос изпълва множеството книги, статии и рецензии с недомислици за поетичните иносказания: най-често те се наричат „красиво“ метафори. Книгата на Е. Добин „Поетика на киноизкуството“ е посветена според подзаглавието на „повествование и метафора“. Нарочно искам да се спра върху нея, защото е специален труд и е един от малкото преведени на български — от многобройната и често качествена литература за седмото изкуство. В него между другото така и не разбрах какво се изследва — поетиката или поетичността на киното (в оригинала „Поетика киноискусства“) — две понятия с огромна разлика, както трябва да се знае. Този специален труд е крайно характеристичен с пълното объркване на термини, понятия и художествени системи. Метафората тук е видяна като двуплановост, в която „образът“ (единичното) и „неговото значение“ (общото) се възприемат едновременно в тяхното *единство* и в тяхната *отделност*. Обобщението сякаш застава редом с единичното, като при това излиза на преден план (курс. на Добин).¹⁵ Интуитивно авторът доловил, че „в паралелизмите аналогията непременно трябва да оперира с втори член“, но, както е често, интуицията се оказва беден роднина на познанието. В ред случаи авторът елиминира втория член, а в почти всички случаи бърка метафора, сравнение и символ. (За да няма съмнение, ето една теоретизация: „В метафората отликата между двата плана е най-очевидна“ — сякаш авторът е обладан от отчайващото намерение да доказва обратното на елементарните истини!)

Не по-различен (само в това отношение) е Марсел Мартен. И тук е видна откровената размяна на различни тропи, най-често на сравнение с метафора.¹⁶ Бела Балаш, друг виден авторитет в кинотеорията, също е склонен да замени символическата изразна сила на предметите в един филм на Грифит (ротационните печатни машини, изхвърляните като лавина вестници, една жена, видяна като отрязана сред тези машини и ужасена от тяхната стихия, едва ли не погълната в отчаянието си от тях) с метафора.¹⁷ Той прави и друга грешка — заменя чист символ със сравнение. Кадрите с тичащите печатарски машини срещу зрителя му приличат на танк (а успоредно съпоставяне на двата елемента в монтажа няма, показан е само първият предмет); ротационните машини изхвърлят вестниците като курушуми от картчаница (и тук съпоставителният втори елемент на евентуалното сравнение липсва). В двата случая една символическа операция е заменена със симиляритетна (а на разликите на двете така важни функции в изкуството ще се спрем след малко).

¹⁴ Андре Базен. Что такое кино? М., 1972, с. 178—180.

¹⁵ Е. Добин. Поетика на киноизкуството, превод от руски. 1966, с. 111.

¹⁶ М. Мартен. Езикът на киното, превод от френски, 1962, с. 36 и сл.

¹⁷ B. Balazs. Der Film. 3 Auflage. Globus Verlag, Wien, S. 110.

Примерите са достатъчни. Всеки случай към тях искам да добавя само това, че най-авторитетният изследовател на теорията за монтажа и сигурно неговият най-задълбочен практик Айзенщайн никъде в своите многобройни трудове не говори за метафора, а само за съпоставяне. . .

Виктор Шкловски с невероятната си теоретическа прозорливост поставя разликата между киното и литературата върху основата „постоянство и непостоянство на отношението предмет—кадър“. В киното отношението между снеманите предмети и кадъра засега е постоянно. В литературата не е постоянно. Вътре в кинокадъра отсъствуват *разностных отношений с предметом*. Кинокадърът е лишен от условността на словото, той е първичен“ (курс. Е. М.).¹⁸ Процесът на художествения пренос тук е изведен от предмета в кадъра и стоящите зад него значения (символика) и от предмета и значенията, съпоставени (паралелизирани) в близък или далечен композиционен (монтажен) план с други предмети и значения. В този смисъл киноизображението е една манифестираща предметност, а киното е изкуство с безкрайни възможности на символиката и паралелизмите на тази предметност.

Разбира се, вариантите на киноизображението са далеч повече и по-гъвкави, ние търсим тук само принципната им постановка във връзка с темата ни. Невинаги например се съпоставя предмет (явление, човек) с предмет. Интерес предизвиква съпоставката на предмет и отражението на друг предмет върху него — интерес, защото сме пред въпроса, не е ли това наслагване на две и постигане на трето в един миг и пространство. На времето изключително силно впечатление сред киносредите направил един кадър на Чарли Чаплин във филма „Парижанката“. Върху лицето на девойката, закъсняла за влака, се плъзгат правоъгълни отражения на осветените прозорци на тръгналия влак, който не се вижда. Функцията на тръгналия влак метонимично е поета от светлинните му отражения. В случая не е интересна самата метонимия, в киното тя се постига безкрайно лесно. Важно е, че чрез нея е прехвърлен един изобразителен предмет върху друг и е избягната омазана все пак статична съпоставителност на монтажа в нямото кино. Движешите се светлини върху лицето на жената се превръщат в крайна сметка в символ на нейното закъснение, даже на нещо по-частно и по-ефективно; на изплъзващата се като светлина възможност за жената. Но въпреки наслагването на едното върху другото, въпреки отсъствието на двукратния паралелизъм, въпреки опосредствуването на цялостния образ чрез едно иносказание като метонимията кадърът е пак първичен, в него двусъставките (и при физическото им дори наслагване) са видни — жена и светлини. Силогизмът на кадъра е — „светлинните отражения върху лицето показват, означават, символизируют, че жената е закъсняла (че щастието ѝ, шансът ѝ се изплъзва). Словесните възможности на „палавото“, „всепроникващото“, „всеопериращото“ слово са: „светлинните плъзгащи се отражения на нейното закъснение“.

Забележете как в този случай (а има и много по-изразителни от него) двучленът се споява с предлога „на“. Спояващият предлог „на“ може да се нарече рефлекс на метафоризацията (Шумът на морето приличаше на музика — музиката на морето: устните ѝ приличаха на корал — коралът на нейните устни). Чрез предлога се осъществява много често превръщането на предиката в субект, което едносъставя двата елемента от различно пространство и време (т. е. от различен логически ред.). М. Фос, чиято концепция е споделена от Уимзът, ефектно нарича процеса в символа „символическа редукция“, която дели субект от предикат, и метафорическия процес — процес с основополагаща и обединяваща енергия на предлога (underlying and unifying energy of the propositions).¹⁹

¹⁸ В. Шкловский. За сорок лет. Статии о кино. М., 1965, с. 47—49.

¹⁹ W. K. Wimsatt. The verbal Icon, p. 120.

Съществена нужда има нашата тема от отграничение на метафора и символ. Не искам да прибавям усилията си към разсейване на бъркотията около тропите и символите, това е сложна задача. Само ще отбележа, че символът не е тропа, не е езикова, а художествена фигура. Това го изважда от сферата на на частностите и го поставя в общата категория на естетиката. Тропите от категорията на художествения пренос са опосредствувани чрез езика. Затова символът е всеобщо художествено явление, осъществим е във всички изкуства безотказно. Пред него не стои пречката на езика. Той вае своите образувания по начин, порядъчно сложен и труден за описание, но затова пък видим. Значенията на символа са повече, отколкото самият предмет, символът е смислов модел на предмета. Той го конструира и, така да се каже, размножава го в безкрайно число частности и единичности. Главна черта на символа според един от авторитетните му изследователи — Лосев, е „модельное и закономерное, системное разложение той или иной обобщенной функции действительности в бесконечный ряд частных и единичностей“²⁰. Предметът тук не е даден, а е зададен. Неговото отражение в символа не е проста функция, а функция, разложима в безкраен ред, той е една „безкрайна смысловая перспектива“, той е мит, но изваден от тъждеството със себе си, осъзнат в несъвпадение със собствения си смисъл.²¹ (Това несъвпадение на предмета със себе си и разложимостта на неговата функция подтиква неколцина учени, сред които Лосев, да нарекат символа генеративен модел: една плодотворна концепция, привлекателна за разработване.)

Съпоставката на метафора и символ ни доведе до категоричен извод: първото е категория на словото, второто е категория на естетиката. „Символът ни насочва към неизвестни за нас предмети, макар да дава всички шансове за необходимия извод, за да ни стане предметът известен. Метафората не ни насочва към никакъв страничен предмет. Тя сама по себе си е предмет *самодовлеющий* и достатъчно дълбок, за да го разглеждаме и дълго да се замисляме над него, без да преминаваме към други предмети“ (Лосев, пос. съч., с. 156). Този отграничителен възглед е построен върху явната основа, че в метафората предметът не се сравнява с друг, а е двусъставка, постигната в „своеобразен рефлексивен акт“.

И за да приключим с този въпрос, ще прибавя кратка схема на основните видове пренос:

Пренос	Операция	Признаци
Сравнение	А като Б	Два равностойни предмета, които просветват един чрез друг при съхранен наглед; единият е субект, другият е предикат
Метафора	А е Б Б на А	двучленът става едночлен; предикатът Б — става субект или субектен акт; нагледът е замъглен; активизирани вторични значения; метафора е процесът — едновременността на два мига и еднопространствеността на две пространства
Символ	А отразява Б	не даденост, а зададеност на предмета; несъвпадение на предмета със себе си; отразен в смысловая функция, която е разложима в безкрайна перспектива на смысловые единичности

Синтактиката или семантиката на метафорическото познание ни дава възможност да прокараме видима граница между литературността и нелитературността на изкуството. Тази видимост лежи в гравияния път на метафората.

Но любопитен е и обратният път: той е не по-малко категоричен в утвърждаване на набелязаната от нас граница между изкуствата. Той може да се нарече

²⁰ А. Ф. Лосев, Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 15.

²¹ С. С. Аверинцев. Символ художественный. Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, с. 826—831.

деметафоризация, но понятието е твърде общо. Рядко находчив термин предложи Борис Томашевски — реализация на метафората. Досега терминът върши работа на учени в различни области и на стилистиката, и на поетиката, а, както виждаме, и на естетиката. (У нас опити за негово прилагане направиха Любомира Парпулова във фолклора и Огнян Сапарев в теория на научната фантастика.)

Реализацията на метафората е буквализиране, разпадане на метафората:

1. От словесно гледище — вярата, че казаното е нагледна (а не условна, в болшинството случаи художествена) истина. Да повярваме, че „нежните струни на дъжда“ не е едно поетическо състояние, постигнато чрез всички механизми на метафората, а истина: капките на дъжда в своето отвесно и бързо движение надолу образуват струни на музикален инструмент, които, аха, да ги дръпнем и ще засвирят.

За илюстрация: сравнението може да се разпадне без комичен ефект. В „Капките на дъжда приличат на струни“ са съхранени двата нагледа и от тях ще останат двете съставлящи капки и струни.

2. От несловесно гледище: опитът да се изобрази метафората (да се нарисува, да се покаже в кинокадри, театър). Този опит безотказно води към разпадане на метафората до сравнение и може да бъде само крайно изкуствен и комичен. Несъответен е на живопис, графика, скулптура, съответен е донякъде на условните жанрове.

Реализацията на метафората предизвиква усмивка само в определени случаи, невинаги. Може би във фолклорните представи и в игрите на децата, но видяни от днешно съзнание. Твърде често тя е източник на ефекти в изкуството, включително на фантастиката и гротеската. Тогава металогиичният смисъл на метафората става автологичен. Интересен пример разглежда Бела Балаш в книгата си за киното, на която се спряхме (без да го подвежда под нашата рубрика, разбира се). Той нарича случая киноилустрация на една литературна метафора, превод на конструираното литературно изображение в зримо.²² Става въпрос за един филм на Айзенщайн, където двама селяни делят наследена къшурка, като я режат на две с трион. Глупавото им деяние следи с тъга една от жените. Бързо сменящите се gros-планове показват ту големия трион, ту жената. Литературната метафора „трионът на това деяние пробужда тъжната жена в сърцето“ тук е реализирана. Едночленът се е разпаднал на двата си плана, които последователно във времето се редуват и монтажно съставят съответната илюстрация.

Твърде интересна реализация на метафората предлагат разновидности на изкуството с висока степен на опосредствуваност и условност, които са една голяма игра на въображението: фантазмагоричните видения на (северни по тип) художници като Бош, Брьогел, Дюрер, средновековните театрални мистерии, немският експресионизъм в киното, съвременният сюрреализъм в живописа и киното, Шагал и Пикасо (казвам само по-характерни явления). Общото в тези така различни и така отделени във времето явления е, че изобразението е пределно деконкретизирано, изведено от привичните му нагледи и непосредственост. Творческият път е усложнен (в някои случаи и крайно произволен), видима е ролята на готови словесни формули и типове, склонността към метафоризация на крайни видения, довели до чудовищност на съчетанията. Попизкуството предлага обилие на такива фантазмагории. Например сцената „от небето ваят хора“. Едно реалистично платно не може да понесе подобно изображение, то му е противоположно. Попизкуството и подобните на него направления разчитат на тази противоположност и противоестественост. В случая авторът е целил ефекта на жестокост и го постига чрез буквализиране на една по начало твърде книжна (литературна) метафора. Същия ефект има и друга картина на попизкуството, на-

²² Б. Балаш. Филм. Становление и същност на новото изкуство. М., 1968, с. 138.

рисувана ябълка колкото една стая. В други случаи ефектът от буквализацията може да бъде и фантастично-поетичен: влюбената двойка в известната картина на Марк Шагал „Червеното слънце“ кръжи пред слънцето като опашата звезда. При повече усилия може да се установят словесни формули, залегнали като ико-нологически типове. Но за тази задача са потребни методологически настроени умове като Ервин Панофски и неговата школа.

Двата типа реализация на метафората — да се повярва, че е така, и да се изобрази така — изглеждат невъзможни като едновременен акт. Много хора може да повярват на една реализирана метафора, от този род умствени занимания са окултните, вярата в чудеса, превръщения, прераждания — все с метафорически процес на създаване на нещо трето от съпоставка на реалното, познатото и мечтаното, измисленото, фантастичното: фантастичното е приведено до нещо реално, за да му се повярва, а реалното е фантастизирано, за да се обогати с онова, което реалността не предлага, а човекът копнее. Що се отнася до реализация на метафората чрез изобразяването ѝ, най-чест пример е връщането на художника към детската представа, към архитипните формули на колективното битие (Шагал например), кошмарите на една цивилизация, на едно напрегнато индивидуално въображение (сюрреализмът).

Но пример за буквализиране на общозначими за една цивилизация метафори в двойствения аспект — да се повярва и да се изобрази, дава само религиозното съзнание и особено християнството. Такива метафори предлага в голямо количество Старият завет, но главен източник за християнското религиозно съзнание са евангелските и апостолическите текстове. Няколко техни метафори се превърнаха в изключително устойчиви формули, неподлежащи на никакво разколебаване, докато е валидно религиозното съзнание. Може да са рисувани по различен начин, по различен начин си ги представял и обикновеният човек, но формулата на вярата в тях (че наистина било така) и на живописното (графично, релефно, скулптурно) изображение е неизменна. Става дума за Благовещение, Непорочно зачатие, Възкресение, слизание в Ада, Възнесение, Страшния съд. Две хилядолетия християнството буквализира метафорите от житията на Христос, апостолите и мъчениците. Хиляда и петстотин години то буквализира чрез изобразение тези метафори с небивало упование и ярки художествени резултати върху стена, дъска, платно, ръкопис, метална обковка, релеф на камък и багра върху стъкло.

II. Прагматика на метафорическия знак

Ако синтактиката и семантиката на метафорическия знак е видима граница между словесните и несловесните изкуства, прагматиката (знакът в отношение към средата: към субекта, който създава, и субекта, който възприема) тушира тази граница.

Ако останем на първото и второто равнище от семиозиса на метафорическия знак, той се разкрива частично. Дотук се занимавахме само с „иманентното“ състояние на метафорическия пренос и установихме, че като синтактика и семантика (като текстова структура, биха казали структуралистите) метафората е едно чисто словесно действие, изградено върху висока степен на условност и съчетаемост. Анализът ни се водеше в съгласие с обективността на художественото иносказание, т. е. като вътрешноприсъща потребност и същност на изкуството, взето като текст без средата, в която то се заражда и функционира.

Погледната прагматически, с оглед на тази среда, в съгласие със субективното битие на художествения пренос — нещата стават далеч по-сложни. Но все пак са обозрими и може да се поставят на реалната им основа.

Причината за бъркотията на символика и тропи, на метафора и сравнение (сега вече може да доуточним) идва не само и не толкова от неотчетена специфика на съответното иносказание. Причината е, че явлението е видяно като възприето (или замислено при създаване). А възприето (замислено) дадено несловесно изображение, означава да е ословесено, вербализирано. Дали пряко ще опишем чрез словото нашето възприятие на художествения факт или непряко, потенциално, но пак с шанс за словесна операция — това не е главното. Прагматическият етап на знака обогатява целия семиотичен процес неимоверно много, приготвя го да наруши стриктните семантични и синтактични граници, иманентната независимост на явленията едно от друго.

Идеята за тези „перипетии“ на вида иносказание залежна от момента, когато лингвистиката от частна наука за езика стана част от общата наука за знаците, семиотиката. Това ново и повратно равнище на езикознанието, положено с „Курс по общо езикознание“ на Фердинанд дьо Сосюр, претърпя също значими промени. Може да се каже — дори трусове. От този разред е концепцията на Ролан Барт в „Елементи на семиологията“, която в детайлна разработка би довела семиотиката (и хуманистиката) към втори хоризонт. „Сега трябва да разберем, пише Барт, възможността един ден Сосюровото положение да се обърне: лингвистиката не е част, даже не е особена част от общата наука за знаците, а семиотиката е част от лингвистиката.“²³ Според видния семиотик „Предметите, изображенията, жестовете могат да означават, и вършат това обилно, но никога самостоятелно; всяка семиотическа система се преплита с езика (разр. м., Е. М.) (. . .). Макар в началото да се занимава с нелингвистическа субстанция, на семиотика му предстои рано или късно да пристъпи към езика (пос. съч., с. 318) — към езика като фактор, като посредник. Обстоятелството, че без език не може да се осъществи семиотическа система, прави от него, езика, едно дълбоко социално явление, което функционира (като конкретен език или метаезик) на всички равнища на обществената комуникация.

Този втори хоризонт пред езикознанието води към постановка, чиято дълбочина е много съществена за нашата теза. „Изглежда, сега трудно може да си представим система от образи или предмети, чиито значения може да се осъществят вън от езика: да разберем какво ни казва една субстанция означава неизбежно да прибегнем към езиково разлагане: съществува само именован смисъл, а светът на значенията е свят на езика“ (с. 318, разр. м., Е. М.).

Да слезем сега от високото равнище на семиотиката и да си представим по-нагледно ситуацията. Филмът „Модерни времена“ на Чаплин започва с увертюра от два съпоставени плана: стадо овце в полето и тълпа, която излиза от метрото. Смисълът е съвсем прозрачен. Провокирано от една натрапчива съпоставка, нашето съзнание именува смисъла. Именуването може да не е съзнателен езиков акт (т. е. непременно „да си кажем нещо като извод“), но при всички случаи то е именуване, пряко или непряко значението на възприетото ще се вербализира, ословеси. Вероятната вербална реакция на възприетото е „Хората в модерните времена (тук се привлича вече и другата, готовата словесна формула на заглавието, което във възприятието на знака има регулиращо значение) се обезличиха като овцете“. Но по-вероятно е този смисъл да протече още по-съкратено: „Хората са овце“. Именуването на смисъла при възприятието не търпи натрупаната постройка, то е мигновено и два самостоятелни плана на словесни отношения бързо се метафоризират, стига между тях да прескочи сходство. Именуваият смисъл стремително търси обобщението, двойно и тройно наложения образ, сложния възел от отношения (в това отношение, повтарям, е активна семиотическата роля на заглавието).

²³ Rolan Bart. Knjzevnost, mitologija, semiologija. Nolit, 318—319.

В постановката на Асен Шопов на „Коварство и любов“ сценографията е изключително семпла, няма и следа от претрупания бит и отношения на дребните и напомпани германски князчета. Сценографията и целият спектакъл изобщо не илюстрира техният бит, а нещо съвсем далечно от тях — съвременната позиция на осъждане на всяко политическо и нравствено насилие, рецидивизиращо и в съвременния свят. Системата на огледалата в мизансцена, охладените пространствени отношения, преливането на героите на сцената от едно условно пространство в друго, освободените от преграда вътрешни диалози, осъществени между два самостоятелни монолога, говорят за амбицията на спектакъла да демаскира тази уродливост на отношенията, потискаща всяко чисто човешко чувство и откровено поведение и мисъл. А защо да се демаскират? В крайна сметка — за да почувствуваме дълбочината на символичната сцена със Страшния съд, която опасва от трите страни театралното пространство и време, а четвъртата, вече въвн от условността, сме ние. Вие също ли сте Страшен съд? — пита режисьорът. „Светът на князчетата се нуждае от Страшен съд“ — това е вербализираното суждение, обобщението, именованият смисъл. Но той видимо идва от една сложна система от пространствени и временни съпоставки и символи. *Метафора става той в нашето словесно обобщение.*

След казаното съм съгласен, че метафората може да съществува в несловесните изкуства, но само *в именования смисъл на тяхната знакова система*. Готов съм рязко да възразя обаче, ако в обективното битие на знака сам за себе си и в отношение към предмета (синтактично и семантично) търсим метафорически процес въвн от словесното действо.

III. Хипотактичен и паратактичен модел в плана на художествения пренос

Преди да пристъпим към така важния проблем, който ще ни покаже мащаба на метафорическото познание и на цялата система на иносказанията, ще спрем вниманието си върху самите модели. С тях се занимах по специален повод²⁴ и това облекчава сегашната задача. За нея ще преведа една по-широка систематизация от принципи, някои от които не са разработени в цитираната студия.

Двата модела стават активни и действени в културните формации, след като творецът излиза от своята анонимност, а творческата му мисъл се дистанцира от отразявания свят. Или, както С. Аверинцев в една чудесна студия нарече това излизане преход от мышление-в-мире в мышление-о-мире.²⁵ Този преход се осъществи в античния свят. В малко по-широк аспект може да се каже, че предпоставка за прехода е създаването на класово общество. Има я още в египетския и библейския свят. Но ако в тях се усложняват елементите на хипотактичен модел, все пак не се създава паратактичен. Паратаксистът в историята на културите идва от момента, когато мисълта се обособява от ситуацията, когато се появява човекът в смисъл на индивидуалност, която се самоопределя — т. е. обособява се от потока на жизнените явления и прокарва предел между себе си и не себе си.

Изкуството на докласовото общество, примитивните култури, пред вид на тяхната практическа функция и неотделимост от житейската среда, нямат естетическата гъвкавост и приспособимост към нововъведение. В тях владее единен културен принцип (код), който не се заплашва от друг. Той се гради изцяло върху

²⁴ Е. Мугафов. Принципи на художественото развитие и динамика на литературните жанрове. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1.

²⁵ С. С. Аверинцев. Греческая литература и ближневосточная „словесность“ (противостояние и встреча двух творческих принципов). — Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971, с. 210.

признаци, част от които са признаци на хипотаксиса — условност, множественост на гледните точки, акцент върху времето. Техен аналог във времената на двойствено напрегнати културни системи е само народното изкуство, примитивите. Не е техен аналог в новите времена дори средновековното изкуство, наглед характеризиращо се със застиналоост на художествените формули. Въпреки че основополагащ принцип на средновековното изкуство е култът към зададената формула, то има отчетливите си етапи на развитие. Палеологовският стил е твърде различен от комненовския и още повече от раннохристиянския. Готиката е различна от романеск и още повече от каролингското и отоновското изкуство. Сред някои учени дори готика и романеск не съдържат единен (хипотактичен според нас) средновековен принцип.

Особеностите на хипотаксис и паратаксис се диктуват, най-огрубено казано, от това, каква епоха, какъв човешки дух отразяват. Паратактичният художествен модел доминира в сравнително равновесни, некризисни епохи, сетивно или разумно близки до природата (античност, ренесанс, класицизъм, просветителски период, част от реалистическия деветнадесети век). Хипотактичният модел характеризира кризисните епохи или епохи, които, без да са кризисни, бележат интензивни вътрешни напрежения на културата, грозящи противоречия и решително отделяне на изображението от натурата, повишена метафизичност.

За нагледно противопоставяне на главните особености на двата модела ще си послужим с една схема.

Паратаксис	Хипотаксис
1. Тектоничност; равностойност на елементите, равновесие 2. Единна гледна точка 3. Несимултантност на изображенията 4. Онова, което се вижда 5. Естественост (близост на натурата) 6. Затвореност — завършеност 7. Пространство 8. Хоризонтала 9. Самодостатъчност на изображението 10. Пространствизиране на времето 11. Статика — светлина — зрение	- Атектоничност, неравностойност (подчинителност) и неравновесие - Множественост на гледните точки - Симултантност на изображението - Онова, което се знае (мисли) - Условност, отдалечаване от натурата - Отвореност — незавършеност - Време - Вертикала - Несамодостатъчност - Темпорализиране на пространството - Динамика — сянка — интелект

В съвременното изкуствознание и културознание се намножиха концепциите, които разглеждат историята на изкуството като напрегната диалектическа смяна на двойка стилове. Моето схващане донейде им е близко, но са повече различията. С понятието стил и съответно двойка стилове много трудно се обособяват епохите, особено модерните (следсредновековните): колкото повече идваме към нашите времена, толкова повече стиловете се размножават, вътре в дадена епоха има множество съперничаещи стилове, а след активността на личността от ренесансово време насам колективният език на изкуството, характерно за докласовите култури, изобщо изчезва.

Предпочитам понятието модел, без да се страхувам от риска, че мога да попадна в средата на модношлагерната употреба (под път и над път) на това понятие. Водят ме чисто научните съображения. То е далеч по-широкото понятие от стил, защото е семиотическо понятие, термин на моделиращите системи. То сменя в себе си цялостната културна моделираща система на една епоха независимо от противоречията на стиловете. Второ, като семиотическо понятие

„модел“ обхваща трите степени на семиозиса, в който се отразява един цялостен художествен код.

Може да си обясним без допълнителни усилия, защо многото възгледи за двойствено напрегнатия характер на развоя на изкуството или даже на едно изкуство (най-често на литературата и живописа) трудно издържаха или изобщо рухнаха под ударите на времето или на критиките. Такива двойки се наплодиха особено много след удивителната книга на Хайнрих Вьолфлин „Основни понятия на история на изкуството“ (1918), която има основния недостатък, че погледна на историята на изкуството немоделно, а само стилово, при това определено формално.

В разреда на несполучливата стилова двуделност на художествената история спада и теорията на Курциус, според която всички стилове се снемат в две категории — класицистичен и маниеристичен, и на Чижевски — класицистичен и романтичен.²⁶ Такава съдба имат всички теории за затворените цикли, сменящи се с отчайваща механична монотонност в историята на културата. Не е беда само страшното — неисторичността на тези сменящи се като махало стилове. Бедата е в самото понятие стил, което е непригодно да изчерпи и характеризира културен код.

Вторият недостатък особено отчетливо се проявява в теорията на Дм. Лихачов за първичните и вторичните стилове.²⁷ Тя няма недостатъка на „стиловете като махало“, т. е. неисторичността — първичните и вторичните стилове имат сходства, върху тях се гради вертикалата на постройката, но не са неизменно класицистични и неизменно романтични, да речем. В тях се отразяват три (според автора) съществени черти в развоя на изкуството: намаляване на условността; ускорение на темпа на стиловата смяна („романското изкуство заема полухилядолетие — от VI до XII в. Готиката господства три века — от края на XII до XIV в. Ренесансът — два века, XV и XVI, барокът — приблизително век и половина с център през XVII в., класицизмът — малко повече от век, романтизмът — половин век“); намаляване на необходимостта от единичност и всеобхватност на един стил в дадена епоха. Стиловете започват да се ограничават в отделно изкуство, появяват се много стилове, много индивидуални различия с нарастващото хуманистично начало.

Първата черта не е съвсем точна. Успоредно с намаляване на условността (в реализма например) върви и съществено повишаване степеня на условност. В модерни времена тя не е условност с общозначим знак (както е в Средновековието), а с индивидуален знак. (Не е случайно, че Лихачов изобщо не говори за модерните времена в изкуството.) Подробно цитирах и другите две черти, защото в тях се вижда къде се пропуква теорията на Лихачов. На познатото място: понятието стил не може да сподели общозначим код на културата. Колкото повече идва насам, толкова по-трудно е за Лихачов да обособи първичен и вторичен стил и накрая той откровено спира до реализма. Преди това, до ренесанса, теорията му изглежда безупречна.

Първичният стил в представите на големия учен е ясен, прост стил, наложил се след скок в естетическото развитие и станал нов „велик стил“ в историята на изкуството. Вторичният стил е усложнение на първичния стил, бавно и прогресивно натрупване, преобразуване на първичния до неговото изтощаване. Към първичните стилове Лихачов включва античност, романеск, ренесанс, класицизъм, реализъм. Към вторичните — елинизъм, готика, барок, романтизъм. Смяната на двата стила се извършва различно — бавно от простия към сложния

²⁶ E. Kurtius. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter Dm. Chizevsky. Outline of Comparative Slavic Literatures (вж. бел. 27 в посочената книга на Лихачов, с. 373).

²⁷ Дм. Лихачов. Големият свят на руската литература, превод от руски. С., 1977.

и рязко от сложния към простия. Вторичният стил поради усложнеността притежава относително по-голяма самостоятелност и това го прави по-гъвкав спрямо противоречиви светогледни системи. Той е по-декоративен, със сравнително по-абстрактни форми, предназначени за „избраници“ (с. 372). Като систематика на художественото развитие всичко това е чудесно видяно, но е лошо приложено (а тъкмо това мисля, че е неизбежно!) към отделните епохи. Първо, колкото да е усложнение на един стил, вторичният стил според автора е в неговата система, той не е друг стил. Тогава определението на барока като вторичен стил на ренесанса е най-уязвимата точка от теорията на Лихачов. Това са два противоположни стила — по този въпрос след многобройните изследвания, включително след доказателствата в книгата на Вьолфлин (наречена от Лихачов знаменита!), няма никакъв спор. По начало ренесансът и барокът са най-ярките образци на противоположни двойки, тяхната смяна се оказва „прототипна“ за бинарността на културата в новите времена. Неслучайно опозиционните двойки на Вьолфлин станаха „моделни“ за многобройни изследвания независимо от това, дали се повтарят или се създават нови.

Та вторичният стил на Ренесанса (ако трябва да се придържам към схемата на Лихачов) е маниеризмът, който „подготвя почвата“ на барока (руши равновесието на ренесансовия стил, създава неустойчивост на композициите, въвежда диагоналите, изискваните до болезненост състояния, включително и лишената от особен смисъл виртуозност на изпълненията). Да, но ако авторът признае барока като първичен стил, това ще обърка неговата схема. Барокът видимо има много черти на „усложнен стил“. Усложнение — но на кой стил? А неговият вторичен стил? По същия начин навярно е и съотношението като първичен и вторичен стил на класицизма и романтизма. Нека добавя, че маниеризмът, барокът и класицизмът почти съвпадат по време: очевидно намален шанс на стила да стане единична и кодова характеристика, та оттук тръгва разстройването на анализираната схема. А другият ми въпрос е — кой е вторичният стил на реализма? Според Лихачов двата стила стигат до реализма, който авторът нарича „саморазвиващо се направление в изкуството“ („это саморазвивающееся направление в искусстве“, се казва в оригинала на статията). „Сам реализмът изцяло не може да бъде определен само като стил или като стилове. Поради това той не развива нови и единични вторични стилове. Появата на реализма закономерно завършва движението към смяна на великите стилове“ (с. 378). Подчертаният от мене израз е признание под натиска на принудата, аз мисля, че той е валиден за всички епохи, но наложителността му става ясна в епохи, където стилът изобщо не може да претендира за код. Мисля, че именно по тази причина Лихачов обрича историята на изкуството занаят на блуждаене на безкрайно количество индивидуални стилове. По понятна причина днес изкуството е наистина едно невъобразимо множество от индивидуални стилове, от стремително сменящи се естетически постулати. С конфликтната двойка, основана върху стил, явно не може да обхванем устойчиви „кодови“ закономерности на историята на изкуството. С моделните постановки, основани върху хипотаксис и паратаксис, модерният (в частност) намира своите напрегнати съотношения не само с изкуството на миналия век примерно, но и с цялата история на изкуството: той е просто най-характерният, най-усложненият представител на хипотактичен модел, който има своите основополагания в примитивните култури (случаен ли е днес интересът на творците, колекционерите и зрителите към примитивите от различен род, епоха и география?) и към средновековното изкуство (случайна ли е възбудата на съвременния човек в отношението му към иконата и култовия храм, след като отношението му не е продиктувано от религиозни подбуди?), и към барока.

Тук искам да внеса едно уточнение и в собствената си работа за хипотаксиса и паратаксиса. Хипотактичният модел там бе определен като среща на идващите от вековете множественост на гледните точки и атектоничност и нарастващото индивидуално начало в изкуството. Това определение важи за най-модерната проява на хипотаксис — тогава, когато един художествен принцип от равностоен на останалите се превръща в доминиращ, диктаторно наложен в творбата (в цялата система) и ѝ създава множество от сложни подчинителни (хипотактизирани) връзки. Именно с тази трансформация в хипотактичния модел исторически може да се проследи възникването на модерното изкуство. Обяснението на неговия произход от други кризисни художествени системи (например наложеното напоследък след Арнолд Хайзер извеждане на модерна от маниеризма или от романтизма, или от „изкуство за изкуството“) е вярно само частично — доколкото ситуира модерна типологически в един от вариантите на хипотаксиса. Казвам частично, защото неотчитането на спецификата на този хипотактичен вариант би го обезличила. Хипотактичният модел на едно готическо произведение не е равностоен на съответния и сходен нему модел на модерно произведение: моделът е един, а обособяващите черти са много. Не искам, първо, да допусна грешката на много изследователи, които видяха механична смяна на стилове и направления, и, второ, да дам незадоволително обяснение на това наистина чудовищно за типологизиране явление, каквото е модерният.

Това пространно въведение в плана на хипотаксис и паратаксис ми беше нужно, за да почувствуваме приоритетните възможности на типове иносказания в единия и другия модел и оттук различните съотношения на изкуствата.

В духа на рискованата хипотеза искам да кажа нещо, което има и провокиращ, но и напълно реален смисъл: *хипотактичният модел е един метафоризиращ модел, а паратактичният — символизиращ*. В хипотактичните епохи преобладават метафорическите построения, в паратактичните — символическите.

Тези два различни модуса, които са пак вариация на конфликтно напрегната двойка в системата на културата, занимават не от вчера учените. Видяхме, че при Якобсон метафорическото и метонимическото познание са поляритетно построени и осъществяват двойствения характер на езика. „Едно от двете полета преобладава. В руската лирика например владеят метафорическите конструкции, докато в героическия епос преобладават метонимическите (. . .) В литературата има различни мотиви, които определят избора между двете възможности. Приматът на метафорическия процес в литературата на романтизма е многократно сочен. Недостатъчно е сочена обаче определящата роля (tonangebende Role) на метонимията върху т. нар. реалистическо направление, което посреднички и съпоставя завършващия романтизъм и възникващия символизъм. Следвайки принципа на контигуитетните отношения, реалистическият автор върви по правилата на метонимията от действието към подтекста (von der Handlung zum Hintergrund) и от персонажа към пространствените и временните представи. Той охотно поставя частта вместо цялото“ (бел. 13, с. 329). Две полярни полета при Ролан Барт са парадигматически и синтагматически отношения. „Метонимическото и синтагматическото поле — пише съчувствено настроената към тези концепции Патриция Тобин — имат работа с думи, които са прибавени към други думи в изречението (as it is added to other words), тяхната уместност зависи от това, какво следва и какво е преди тях. Думата между тях е *несимултантна* с другите думи (курс. Е. М.) и е в линейна необратимост (the word is then non-simultaneous with other words and is situated within a linear irreversibility). Метафората и парадигмата представят такива средства на лингвистическата структура, при която думата трябва да бъде избрана измежду сходни резерви и поставена

между тях. От тази гледна точка думата е симултантна и обратима спрямо другите думи и има извънременно значение независимо от самото изречение.²⁸

Метафорическото поле съдържа в себе си основните характеристики на хипотактичния модел. Тя е едносъставка, съчетава в себе си вторичните значения на предишните две съставки от различен логически ред: тя е симултантна представа с двойственост (множественост) на гледните точки. Тази представа е динамично незавършена. Ние чувствуваме и процеса, и неговата безкрайност и незавършеност, но и неговата обратимост — това е процес, разигран във времето. (При сравнението например процесът е завършен и окончателен.) Метафората е усложнение на преноса, оттам и на мисълта, тя е повишена степен на неопределеност и метафизичност. Тя е понятната човешка амбиция да се обхванат максимално много явления, идеи, мисли, настроения — максимален човешки живот! — в един миг. По ефектното твърдение на един от първомайсторите и в литературата Борис Пастернак тя е „естествено следствие на недълговечността на човека“²⁹.

Същевременно в метафората се виждат най-силно влеченията към декоративизиране и почти безсмислена неопределеност. В схемата на Лихачов тя би обслужила великолепно усложнените стилове — преди модерна няма по-метафоричка поезия от тази на alexandрийците, маниеристите, романтиците и символистите. При останалите преносни знаци (бил той метонимически, символически, алегорически, няма значение) надделяват паратактичността — неедновременно и линейна постъпателност на изграждането на представите, една гледна точка (това в най-голяма степен важи за символа, където разложимата функция в безкрайни единичности не се получава от „обединените две“, а от намереното в символическия знак „едно“). Характер на символическа форма в историята на изкуството — „питаделата“ на паратактичната постройка — е ренесансовата перспектива.³⁰ Тя е възможността един свят да се символизира, да се изгради в оптичното подобие (включително в пространствената му дълбочина и обеми върху двуизмерното платно на живописата) — да се изгради, ще рече, като зададен свят.

Пространствовизирането на времето по начало следва да се сметне за източник на символика. Тук преобладава изобразителният принцип с наподобен наглед, едно царство на първични форми, на натурата. Обратно, темпорализирането на пространството (тази така важна черта на хипотаксиса) следва да се сметне за източник на метафорика. В нея преобладава изразителният принцип, пренесените и споени вторични значения, условността, нелинейното, едновременно изграждане.

Когато говоря за метафорика във всички изкуства, имам пред вид естествено възприетия, наименования смисъл (прагматическият му вариант). Ако трябва да прецизираме нещата в тяхната обективна същина (без участието на създаващия или възприемащия субект, т. е. синтактически) — ще повторя, че хипотактическият модел винаги тежнее към метафоризация. В словесното изкуство той я постига, в несловесното създава всички предпоставки за нея, създава пред-метафора. Имам пред вид усложнените форми, неочакваните съседства на далечни представи в условни съчетания (така богати на тях са средновековното,

²⁸ Patricia Tobin. The Time of Myth and History in „Absalom, Absalom“. In — American Literature, 1973, 2, p. 254.

²⁹ Б. Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий. — В: Литературная Москва (Худ. литература), 1956, с. 795.

³⁰ Giancarlo Majorino. Linear Perspective and Symbolic Form. Humanistic Theory and Practice in the Work of L. Alberti. In — The Journal of Esthetics and Art Criticism, Summer, 1976; Erwin Panofsky. Die Perspektive als symbolische Form. — Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964.

бароковото, романтичното и модерното изкуство, особено интересни са те в примитивите); декоративизма в някои по-крайни форми. Тук пътят на символизацията често се пресича от неочакваното сближение на далечни редове, значениата се пренасят върху други равнища, симиларитетната ос я пренася върху контигуйтетната.

При това призматизиране на проблема на литературността и нелитературността на изкуството (веднъж ги отграничихме чрез метафората, втория път чрез двата модела), той, този проблем, добива по-гъвкави очертания. Обикновено музиката и живописът се отделят от третото класическо изкуство, поезията, по външния признак сюжетност. Повишената сюжетност (разказвателност, описателност) е равна на повишена литературност. Това несъмнено е така, но има по-дълбока основа и по-сериозно обяснение. Най-сюжетно е изкуството в паратактичните епохи: живописът и скулптурата в античност, ренесанс, класицизъм, академически и реалистически направления, виенската и руската класика в музиката. Тук често се използват литературни, митологически и библиейски представи — все готови словесни формули. В модерна изкуството изоставя сюжетността, активизира принципите на предишните хипотактични епохи с тяхното чуждеене от сюжетността. И тъкмо тук е интересуваният ме парадокс: именно в епохите, когато изкуствата се делят от литературата (т. е. изоставят наподобителността на натурата чрез сюжета и готовите словесни формули) — тогава те най-силно „усвояват опита на словесното изкуство“, активизират тенденцията към метафоричност. По повод на средновековната миниатюра английският изкуствовед А. Гомбрич твърди, че изкуството се отделя от литературата, когато няма нужда да изобрази натурата: тогава то опростява илюзията за пространството или драматичното действие (сюжета) и прибегва към усложнените форми на композиция, към идеята за надприродното.³¹

Отдалечаването от литературния сюжет доближава изкуствата до същинската литературност — метафоричността, усложнените и условни форми на съпоставяния, тежнеши към предметафора.

В хипотактичните епохи на метафоризация изкуствата показват и тенденция към сближаване, към синтез. Изкуствата функционират едно чрез друго. Средновековният храм е истински комплекс от неавтономни изкуства. Едно чрез друго „просветват“ пластиката със своите обеми, сенки и линии, живописът по стени, дъски и стълко, музиката на органа и хора, словото на проповедника, ритуалният спектакъл на службата. Романтичните творци мечтаеха за синтез на изкуствата, Вагнер теоретически и практически се стремеше не към опера, а към музикална драма. Една от тенденциите на модерна, счита се, е размиването на жанровите граници, дифузията на изкуствата.

Обратно, паратактичните епохи с малки шансове за метафоризация бележат тенденция към обособяване и почти пълно автономизиране на изкуствата. В Ренесанса творбата се създава не да служи на ритуал, а да се съзерцава. Нейното битие се отличава от предходното битие на средновековната творба. Ренесансовото художествено произведение е разчленено като функция от общия комплекс от изкуства: то съществува като функция за себе си, автономизирано, предназначено само за естетическо съзерцание, далеч от ритуалната и практическата функция. Затова ренесансовата творба се поставя в рамка, на пиедестал, на височина на очите,³² описва частния живот за лично съзерцание, а не образцовия живот на

³¹ E. A. Gombrich. The Story of Art. Phaidon, London, p. 130.

³² М. Аппатов. Художественные проблемы итальянского возрождения. М., 1976, с. 143 и сл.

светеца за колективно възприемане. Прототипът на съвременния музей се създава именно в ренесансовата епоха в XV в. Би било абсурдно една примитивна маска да се отдели от ритуалното ѝ предназначение и да се покаже на племето за естетическо съзерцание — това правим ние днес, защото изменихме функцията ѝ. Същото може да кажем и за иконата, и за култовата музика. Ренесансовото изкуство печели от музея в съвременното му разбиране — то е създадено, за да се отдели от всичко и естетически да се съзерцае — да тежи заради себе си, да не се споява с друго. В средновековния храм творбата би загубила много от това (както днес губи иконата или музиката на Кукузел от изтръгването им от привычната обстановка, след като възприемащият е вече друг). Тя иска да се слее, да просветне чрез нещо друго, създадено е с тази „метафоризираща“ цел.