

ИЗКУСТВОТО: ЗНАКОВА СТРУКТУРА ИЛИ НЕПОВТОРИМА ОБРАЗНОСТ

Александър Атанасов

Бихме искали да изтъкнем още в началото, че нямаме никакво намерение да отричаме ползата, която принася например структурната лингвистика и вероятно биха могли да принесат теорията на информацията, теорията на моделирането, семиотиката и всякакви други клонове на специалното извънхуманитарно знание и на техниката като чисто спомагателни средства за проникване в сложния свят на изкуството. Известно е, че представителите на руската „формална школа“, както и някои от „новите критици“, особено американски, като П. Лебок, имат ценни частни постижения в изследването на формалните особености на някои литературни жанрове. Известно е, че компютърът е помогнал чрез изчисляване на някои елементи на езика и стила да се уточни авторството на „Илиадата“, и т. н. Навярно и т. нар. „контент-анализ“ ще се окаже не само средство за извличане на ценна преди всичко за социолозите информация от произведенията на изкуството, но ще подпомогне нещо и собствено естетическия анализ. И все пак не друг, а самите физици и кибернетици трябваше да бранят спецификата на изкуството от някои... естетици, напомняйки (Нилс Бор), че предимството на изкуството е в това, да ни дава хармонии, които са недостъпни за системен анализ... Не може да се оспори също така, че първият систематизатор на семиотиката Чарлз Морис бе верен на логиката, когато постави знака в основата на цялото човешко поведение и на всяка човешка дейност, предпоставяйки по този начин провъзгласяването на знаковия анализ за предмет на всички науки. „Пансемиотизмът“ е неизбежен, щом се приеме неговото широко известно твърдение, че и художествената творба „може да се разглежда като знак, имащ специфичен характер“. Защото ако признаем, че художественото произведение е знак, тогава на какво основание няма да признаем, че всички продукти на човешката практика и цялото човешко поведение имат знаков характер, доколкото в тях се проявява „определена човешка психология“ (Маркс)? За щастие днес съзнателни, теоретизиращи привърженици на „естетическата семиотика“ и на „иманентния“ структурен анализ на изкуството у нас са само отделни естетици и литературоведи, както впрочем и някои логици, които са далеч от изкуството. Що се отнася до опитните марксистки естетици и критици и до логиците, които разбират от изкуство, те веднага съзряха принципната несъвместимост на пансемиотизма и на структурализма с ленинската теория на отражението и с особената същност на изкуството и посочиха незащитимостта на глобалните естетически претенции на семиотиката.

И така, какво е гносеологическото отношение между действителността, от една страна, и знака и образа — от друга, т. е. каква е в същност природата на знака и образа? Това е главният въпрос. Каква е после приликата и разликата между знак, образ и художествен образ? Има ли разлика също така между нехудожествена и художествена символика и каква е тя? И накрая — какво ще спечелим и какво ще загубим, ако прекръстим художествения образ на „естетически знак“?

Още Хегел казваше, че знакът — това е нещо като египетска пирамида, в която се крие нечия чужда на самата нея душа.¹ Анализирайки произхода, същността и функциите на паричните знаци, Маркс стигна до извода, че в сферата на обръщението „функционалното битие на парите поглъща, така да се каже, тяхното материално битие“². Особено важно значение има следната констатация на Маркс: „В металическите парични знаци техният чисто символически характер е още до известна степен скрит. В книжните пари той се проявява съвсем нагледно.“³ Оттук можем да заключим, че обектите са толкова повече знаци, колкото повече тяхната физическа природа е безотносителна и безразлична към носената от тях информация.

В. И. Ленин, както е известно, отделя в „Материализъм и емпириокритицизъм“ специално внимание на гносеологията на знака и образа, взети като „факт на съзнанието“. Той посочва, че теорията на символите (знаците, йероглифите) може да се гради както върху идеалистическа, така и върху материалистическа основа, но в последния случай ще имаме полуматериализъм, неточен и непоследователен материализъм.⁴ Още в началото на своята полемика с емпириокритиците той забелязва, че трябва да се говори за образи или „отображения“ на предметите в съзнанието, а не за „символи“, че „последователният материализъм трябва да слага тук „образ“, картина или отображение вместо „символ“.⁵ Критikuвайки символната теория на Хелмхолц, Ленин отбелязва: „Безспорно е, че изображението никога не може напълно да се изравни (сравнятья) с модела (тук — в смисъл на обекта — А. А.), но едно нещо е изображението, друго нещо е символът, *условният* знак. Изображението необходимо и неизбежно предполага обективната реалност на онова, което се „отобразява“.“⁶ „Условен знак“, символ, йероглиф са понятия, които внасят съвсем ненужен елемент на агностицизъм.“ Това е така, защото по думите на самия Хелмхолц, цитирани с одобрение от Ленин, „от изображението се изисква известна прилика (сходство) с изображавания предмет. . . От знака пък не се изисква никаква прилика (сходство) с онова, на което е знак.“⁷

Вярно е, че в случая става дума само за образа и знака (символа) като идеално отражение на материалния свят, а не и за овеществяването, за материалното възплащаване на идеалните образи, което може да става по различни начини и с разнообразни средства — както иконични, така и напълно условни. Тези начини и средствата не интересуват специално общата гносеология, но те представляват особен интерес за естетическата гносеология, за теорията на естетическото познание — оттук започва *differentia specifica* между познавателния образ изобщо и художествения познавателен образ, който не може да се осъществи без

¹ Гегелъ. Соч. Т. 3. М., 1956, с. 265.

² К. Маркс и Ф. Енгелсъ. Соч. Т. 23, с. 140.

³ Капиталът. Т. I, с. 137.

⁴ Вж. Соч. Т. 14. 1947, с. 29.

⁵ Пак там, с. 30.

⁶ Пак там, с. 223.

⁷ Пак там, с. 222.

известна външна прилика с реалността, без опорни точки за въображението и за асоциативното мислене на възприемащия, взети непосредствено от самата действителност. Ако в общата теория на познанието разглеждането на отражението като символ и знак може да мине още за материализъм, макар и непоследователен, то в теорията на естетическото познание тълкуването на образа като условен знак, чието материално битие е безразлично към неговото функционално битие (Маркс), което не прилича по нищо на онова, на което е знак (Хелмхолц — Ленин), се оказва съдбоносно за изкуството.

Редица марксистки автори възприемат без резерви дефиницията на знака, дадена от Морис: „Обект, чрез който се извършва опосредено възприемане на нещо от някого.“ Именно от тази дефиниция започват според нас недоразуменията. Защото тя е толкова широка, че отваря спокойно вратите за пансемиотизма, който нашите автори иначе отхвърлят. Работата е там, че този обект-посредник може да има както знаков, така и незначков характер, т. е. може да бъде и *непосредствен информант*, който се намира с обекта в отношение на *отражение*, а не на условно означаване. Науката обективира своите идеални образи (понятия, истини) чрез материални, веществени *знаци*, които могат да бъдат образни или напълно условни. Практиката си служи с условни знаци като чисто технически посредници, които нямат никаква самостоятелна познавателна или естетическа стойност. Изкуството обективира своите идеални образи (типове, характери, преживявания) чрез материални, веществени *образи*. (Специален случай е художествената литература, която възплъщава своите обобщения и идеи чрез изграждане на възбуждаеми сетивни образи с помощта на естествения език, който има не само семантична, но и знакова природа.) С други думи, понятието *образ* е *двузначно*, докато понятието *знак* е *еднозначно*. Образът бива както идеален, духовен, абстрактен, така и сетивен (веществен или възбуждаем), докато знакът може да бъде само сетивен (веществен или възбуждаем). Някои марксистки автори с право предупреждават, че е опасно да се приписват знакови характеристики на познавателния образ. Значението „не е свойство на знака (а значи не е и негова страна), а е свойство на това, което знакът замества в информационно отношение. . . Макар в семиотическата литература и да се използва широко изразът „значението на знака“, „значението фактически е нещо външно и чуждо спрямо знака“⁸. И още: „Дори ако е вярно, че в известен смисъл всички знаци са заместници, съвсем не е вярно, че всички заместници са знаци.“⁹

Каква е приликата и каква е разликата между знак и художествен образ?

Няма спор, че и знакът, и художественият образ са сетивно възприемаемо условно средство (посредник) за предаване на информация. (Нека оставим сега настрана дискусиите върху съдържанието на понятието информация и да вземем това понятие условно и в най-широк смисъл.) Тук е общото между знака и художествения образ, което дава основание и на Чарлз Морис, и на нашите семиотици да провъзгласят тяхната „идентичност“. Но въпросът, който те забравят да си зададат, е: дали това общо е същностно-специфично или производно, външно, второстепенно? Защото отгук нататък започват различия, които са така качествено дълбоки, че отъждествяването на знака с художествения образ започва да изглежда почти курioзно.

Както вече отбелязахме, знакът е чисто технически посредник, който няма нито собствено гносеологическо значение, нито собствена естетическа ценност. Знакът обслужва чисто практически цели: чисто практическото общуване между хората и чисто практически — тяхното духовно общуване. Художественият образ, напротив, дори в своя сетивен еквивалент има собствено гносеологическо

⁸ Проблеми на марксистско-ленинската гносеология. С., 1975, с. 157.

⁹ Д. Спасов и Н. Мерджанов. Символна логика. С., 1978, с. 258.

значение, и то не само като овеществено подобие на предметите, но и като възплътена форма на съдържанието, а освен това и в двата тези аспекта той има собствена естетическа ценност. Знакът е абсолютно условен, той е абсолютно безразличен към информацията, която носи, тя е вън от него, той носи „отчуждена“ информация. Той е пощальон, който отнася писмото на определен адрес, без да има каквото и да било понятие за неговото съдържание. Художественият образ, напротив, е само относително условен, той съдържа иманентно информацията, той е съобщение, което изхожда от самия пощальон. Но когато пощальонът сам ни говори, той вече не е пощальон, а информатор със собствено име, който се намесва лично в нашия живот и носи лична отговорност за думите си. Знакът има само веществено битие — идеалното битие, което пренася, е толкова свързано с него, колкото например пътникът е свързан с трамвая. Впрочем и вещественото му битие е относително отчуждено от него, доколкото той като вещь може да бъде изменян непрекъснато и винаги да бъде захвърлян, стига онези, които си служат с него, да пожелаят и да се уговорят за това. Дали знакът ще бъде направен, наричан или изписан грубо, изкривено, неясно, нетрайно или пък красиво, технично, педантично, или пък предвзето, екстравагантно, причудливо — това няма никакво значение за комуникацията, стига да можем да го идентифицираме. Вещността на знака е безразлична към неговата функция както изобщо, така и конкретно. Вещността на художествения образ, напротив, е индиферентна към интимната му образност само в абстрактен вид, но не и конкретно. Художественият образ има собствено веществено битие, и то такова, което никой не може да нахърни безнаказано, без да пострадат уникалността, естетическата пълноценност, а оттук — и съдържанието на творбата. Тук се касае за финеса на изработката, за онова „чуть-чуть“, както казват русите, в което се крие „магията“ на таланта. Неслучайно дори манипулирането с такова изкуство, което използва зная като литературата, когато се касае за превод от един език на друг, поражда множество проблеми и в същност преводът никога не се осъществява напълно адекватно. Знакът е неутрален и само технически посредник между две или повече човешки съзнания, художественият образ е също посредник, но той е овеществено съзнание, „инобитие“ на самия автор: творецът ни говори не *чрез* творбата, а *свс* самата творба, той е „вътре“ в нея, тя е неговият „собствен“ глас, неговата мисъл, неговата страст, неговото световиждане и светоусещане, материализирани в неповторими сетивни форми, в уникален веществен образ. Знакът прилича на ключа, с който си отключваме, за да влезем в едно жилище с цел да вземем оттам, каквото ни трябва, или да свършим някаква работа, без да се интересуваме специално от вида на ключа. Художественият образ може да се сравни със самото жилище, чиято врата е широко отворена за всички. Стопанинът може и да отсъства, и да не е жив, но неговото присъствие се вижда навсякъде, във всеки предмет и в цялата подредба. Ние влизаме тук не по работа и не за да вземем нещо, а само да разгледаме, да съзерцаваме и да си отидем, без да изпитваме особена потребност да се срещнем лично със стопанина, макар да сме го опознали и да сме му признателни, ако ни е обогатил духовно. Художникът няма какво да ни каже повече — всичко е в произведението. Човекът, който ни говори чрез знака, напротив, има какво да ни каже повече, неговата мисъл е вън от знака, преди знака или след знака, тя е само временно и външно свързана със знака, ние ще я знаем предварително, ако знакът е разбираем за нас, или ще я научим допълнително, ако знакът е неразбираем за нас. Художественият образ като предмет има и условна страна, доколкото той само наподобява, имитира своя модел (тук говорим за модел в онзи смисъл, който влага в това понятие Ленин и който влагат в него скулпторите — обект от реалната действителност, натура), но той има и безусловна страна, доколкото носи в себе си исти-

на, художествена правда за действителността и доколкото изразява гражданската и нравствена позиция на своя създател. Знакът е *средство*, и то чисто утилитарно, художественият образ е *цел*, а доколкото е също и *средство*, той е от съвсем друг, висш разред, той е средство преди всичко за не принудиено облагодоряване на чувствата. Творбата на изкуството се създава само за да бъде съзерпавана, възприемана и да ни доставя духовна наслада, знакът — само за да упътва, да съобщава или да представлява нещо съвсем различно от него. Ние чакаме на пресечката зелената светлина на светофара не за да ѝ се любиме, а за да преминем по-бързо. Никому от чакащите сигнала за атака няма да хрумне да се наслаждава на светенето на ракетата. Пътните знаци интересуват шофьора съвсем не за да ги съзерпават. Обаче онзи, който реши да премине през Лувъра, хвърляйки само по един бегъл поглед на всяка картина, рискува да стане за смях...

Някои марксистки автори, като отхвърлят основателно схващането, че художественото произведение като цялостен феномен има знакова природа, приемат, че в него има само „знаков слой“: „Ще се откъснем временно от реалната сложност на художествения предмет — пише С. Х. Рапопорт — и ще говорим само за неговия знаков слой. На съдържанието на образа съответства в него съвкупното значение на знаците, а на формата — тяхната организация. Организацията на значенията, а не на техните носители — материалните знаци! Последните също трябва да получат определена организация в художествения предмет — полиграфическите отпечатьци — на хартия; багрите, линиите, пластичните очертания — върху платно; звуците — в музикалния акустичен процес и т. н. Материалните елементи са свързани тук пак с материалните връзки. Затова може да се говори и за външна (материална) форма на произведението. Нея преди всичко съставляват онези материални образувания, които играят ролята на знаци и крият в себе си възможност за предаване на идеалната информация, скрита в техните значения.“¹⁰ Без да се впускаме тук в спор относно лансираната още от Потенция идея за т. нар. външна форма, не можем да скрием удивлението си от две неща. Първо, от това, че се вземат като еднородни *веществените* елементи на литературното произведение и тези на изобразителните и пластичните изкуства и музиката. Буквите, звуците, думите и граматичните форми, с които си служи словесното изкуство обаче, именно затова са знаци, защото са абсолютно условни и обслужват както литературния, така и нелитературния говорим и писмен език. Относително безусловен гравивен материал на литературното творчество в същност не е словото (отделната дума и граматичната форма), а словесно изразеният мисловен, образен или емоционален детайл, който възниква в нашето въображение. Именно от детайла започва спецификата на литературната форма и това се вижда много ясно при превода от един език на друг, когато цялата знакова „кожа“ на творбата се „смъква“, за да получи тя нова, съвсем друга знакова „кожа“, но не и друга мисловност и словесна образност. А обстоятелството, че другите видове изкуство не се нуждаят от превод, е достатъчно указание, че техните творби нямат никакъв „знаков слой“. Разбира се, чисто физическите свойства на словото като акустика, графика и технология не са безразлични за литературния художествен образ, но само доколкото тези свойства имат известно самостоятелно естетическо значение: алитерациите, благозвучието, графичното оформление на текста и пр. вече надхвърлят рамките на знака и получават незнакова изобразителна и изразителна функция. Що се отнася до багрите, линиите, пластичните очертания в изобразителните изкуства, тоновете в музиката, движенията в танца, те са не абсолютно, а само относително условен гравивен материал, те са първични съставни елементи на самия художествен образ, а не условни знакови елементи, те имат гносеологическа и естетическа, но не и знакова функция.

¹⁰ От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. М., 1978, с. 119.

Нашите привърженици на „естетическата семиотика“ смятат, че са намерили „неразбиваемата“ си формула в твърдението на Чарлз Морис, че художествената творба е „иконичен знак за означаване на ценност“.¹¹ Ето къде е, казват те, пресечната точка, в която се срещат теорията на отражението и семиотиката, теорията на реализма и знаковата теория, ето на каква основа можем да обогатим марксистката естетика с постиженията на съвременното знаковознание! И това изглежда на пръв поглед убедително. Само че според нас опитът на Морис да се задържи на изходната си позиция с помощта на аксиологията е не по-малко безуспешен, защото в цитираната формула отсъства тъкмо спецификата на изкуството и на художествената комуникация. Когато Морис твърди, че художественото произведение е „иконичен знак за ценност“, той в същност не казва нищо съществено, защото такива знаци са например и банкнотата, и политическият символ със сърпа и чука, но това не ги прави художествени феномени. Ще кажат, че Морис има пред вид не материална, а духовна ценност. Но духовните ценности биват различни — нравствени, интелектуални, идеологически, познавателни и пр. Остава формулата да се уточни така: „Художествената творба е иконичен знак за означаване на естетическа ценност“, за да се види, че по този път можем да стигнем само до плоска тавтология.

Що се отнася до иконичността (изобразителността), за която се хващат с две ръце нашите естетически семиотици, тя не е нито главен, нито задължителен признак на знака, което се доказва от обстоятелството, че тя може навсякъде и във всички случаи да бъде спокойно изоставяна и заменяна с неиконичност. (Например вместо стилизираното изображение на жена с дете върху вратата на стаята за майки с деца на гарата може да се постави какъвто и да е друг условен, предварително уговорен знак или просто информираща табелка и толкова.) И ако ние често си служим с картинни знаци, това е просто експлоатация на художествените форми в услуга на утилитарното означаване за по-голямо удобство и улеснение и нищо повече.

Твърденията на Чарлз Морис, че художественият образ, също както и знакът, бил посредник между „означител“ и „тълкувател“, са верни само относително, защото в случая се касае за посредничество от съвсем друг характер. Работата е там, че художникът в същност не е означител, а непосредствен информатор дори когато ние имаме пред себе си само неговата творба. Става дума, разбира се, за пълноценното изкуство, а не за претенциозните енигми на авангардистите и неоавангардистите. Художествената творба не ни отправя в *утилитарен* смисъл към нещо друго и въобще не ни отправя пряко и директно към нещо друго — тя е по начало самата обективизирана информация, тя съдържа в себе си по начало всичко, което ние очакваме да получим от нейния създател: правдата за обекта и за емоциите на твореца, неговите оценки, уникалната артистичност на реализацията. Жената — прототип на Венера Милоска, както и личността на създателя на статуята не интересуват непременно зрителя — той може да се наслаждава на самата творба и това му е достатъчно. Картините на Цанко Лавренов не ни отправят непременно да видим реалните обекти, нито да се запознаем непременно с личността на художника (това е безусловно необходимо само на изкуствоведа) — за нас зрителите е важно, че художникът е уловил и пресъздал по своему поезията на старинните къщи и манастири и съзерцаването на неговите талантиливи платна напълно ни задоволява. Впрочем и самият Морис казва, че научният символ няма никаква собствена ценност, а има смисъл само ако го съотнесем с понятието, което обозначава и което ни е известно, докато

¹¹ Вж. Естетика. М., 1957, с. 342.

художествената творба сама по себе си е ценност, така че, възприемайки художествената творба, „ние възприемаме непосредно и ценностната структура и не се нуждаем от това да имаме работа с други неща, които естетическият символ би могъл да обозначава“¹².

А що се отнася до необходимостта от *тълкуване* и до наличието на *тълкувател*, които Морис посочва като обща специфична черта за неестетическия и за „естетическия“ знак, смятаме, че тук има също така недоразумение.

Известно е, че знаковата система не се изгражда и не функционира без предварителна конвенция между хората, които ще си служат с дадените знаци. Знакът е адресиран само до *посветените*, до онези, които знаят предварително какво е неговото значение. Нелепо би било да се поднася вестник на неграмотния, невежливо е да се говори на чужд език в присъствието на хора, които не знаят този език. Шофьорът *чете свободно* пътните знаци и се подчинява на техните изисквания, а не ги тълкува тепърва. Необходимостта от специално тълкуване не само че не е специфичен белег на знаковата ситуация, но е нещо противоположно на природата и предназначението на знаците като практическо средство за улесняване на човешката комуникация. Тълкуване, разшифроване изисква кодът, доколкото той се разбира като знак, чието значение не е известно, т. е. тълкуват знака само *непосветените*. Ако пък следваме логиката на Морис, ще трябва да приемем, че всяка творба на изкуството, щом е знак, следва да ни бъде предварително известна заедно със своето значение. Но художникът винаги ни поднася изненада — дава ни нова, оригинална, неповторима, неизчерпаема и поливариантна информация, и то не за практическо ползуване, а за размисъл и естетическо преживяване. Знакът, напротив, е по принцип носител на инвариантна информация (К. Шенон). Прави са онези автори, които изтъкват, че „всяка знакова ситуация е и информационна, но не всяка информационна ситуация е и знакова едновременно“¹³. Тук именно е сферата, в която се реализира спецификата на изкуството — информационната ситуация, която по принцип няма знаков характер. Вярно е, че има художествени произведения, които са „закодирани“, многопластови, символични, алегорични, наситени с подтекст и затова се нуждаят от тълкуване. Но, първо, пълноценното художествено произведение никога не може да бъде абсолютно, а само относително „закодирано“: повече или по-малко от неговото съдържание се възприема още при първия контакт. И, второ, целта на тълкуването тук е да се „прочете“ това, което се съдържа вътре в самата творба, т. е. с разтълкуването тук работата *завършва*, докато с разтълкуването на един знак работата в същност *започва*, защото функцията на знака е само да ни *насочва* към опознаване на нещо вън от себе си, да реферира нещо *чуждо* нему или да изисква от нас определен практически поведенчески акт. Освен това голяма част от произведенията на изкуството, вкл. и множество гениални творби, въздействуват непосредствено, възприемат се от широката публика достатъчно адекватно, за да изискват специално тълкуване.

Знакът като условен утилитарен посредник в практическата дейност на хората и художественият образ като специфична форма на обективизирано отражение и ценностно отношение са *противоположни* по своята природа, но между тях има диалектическа взаимна връзка и взаимно преливане — единият може да ползува черти и елементи от другия и дори да се превръща в другия. Художественият образ може да бъде елемент в една знакова структура (банкнота, пощенска марка и др.), знакът може да бъде елемент в сюжета на една художествена творба (например френското знаме в картината на Дьолакроа „Свободата на барикадите“). Художествената картина като оригинална творба не е знак, но ней-

¹² Вж. Естетика. М., 1957, с. 343.

¹³ Вж. Проблеми на марксистко-ленинската гносеология. с. 158.

ната репродукция върху рекламен плакат получава знаков смисъл, доколкото става *представител и заместник* на оригинала, доколкото ни насочва да посетим музея и да видим оригинала. От друга страна, когато оригиналът на един рекламен плакат, който е осъществен с творческа инвенция, бива окачен като експонат в графична изложба, той е произведение на изкуството, а не знак.

Според нас и понятието символ има двоен смисъл: технически и гносеологически. Чисто технически, чисто служебен, чисто утилитарен характер има математическата символика, езиковата символика и цялата знакова символика изобщо, тя е абсолютна, тя е първична, еднозначна, проста, гносеологически и емоционално неутрална. Художествената символика, напротив, е само относителна — тя е вторична, двузначна или многозначна, сложна, тя е символика от друго, по-високо качество. Тук трябва отначало да имаме вече един художествен образ, който да натоварим с друга роля, с иносказателност, алегоричност, символичност. Художественият символ е само относително условен, защото между образа, който играе ролята на символ, и обекта, който се символизира дори когато се касае до абстракция, има някакъв асоциативен „мост“, има някаква вътрешна или външна прилика или връзка (например бурята като символ на страст, пролетта като символ на революционно обновяване, жената като символ на родината, и т. н.). Художествената творба не само че не е знак (или знакова структура), но никога не е дори чист символ: едно явление или понятие може да бъде означено произволно с каквото и да е друго нещо, но не може да бъде художествено символизирано произволно, с каквото и да е друго нещо; художественият символ се свързва с предмета, който символизира на някакво основание, т. е. закономерно; той е освен това многозначен, относително неопределен, емоционално наситен, в него винаги присъства авторът със своята идея, индивидуалност, оценка, внушение.

Може би знаков елемент в художествената творба е елементът на *несходство* на образа с обекта, на отклонение от натурата, на художествена измислица, стилизация, условност? Може би колкото един художествен образ е по-субективен, необичаен, неправдоподобен, условен, толкова повече той е знак? Нали и Маркс казва, че обектите са толкова повече знаци, колкото повече тяхната физическа природа е безотносителна и безразлична към носената от тях информация, а Ленин се съгласява с Хелмхолц, че „от знака не се изисква никаква прилика с онова, на което той е знак“? Колкото и да е необичаен художественият образ обаче, неговата физическа природа никога не е безотносителна и безразлична към носената от него информация. Той може и да не прилича напълно на онова, което изобразява, но винаги „прилича“ на онова, което изразява — на авторската позиция, идея, замисъл, оценка. Така че никоя условност в изкуството — нито първичната, нито „вторичната“ не го прави знак или знакова структура. Впрочем неслучайно и самият Чарлз Морис се колебае в своите писания и дори заявява в едно свое съчинение от 1939 г.: „Никакъв знак като такъв не е естетически . . . Опитът да се поставят отделно изящните изкуства, като се обособи една отделна група от естетически знаци, изглежда сега погрешен.“ Естетиците А. Каплан и Ч. Стивънсън намират, че приложението на семиотиката може да се отнася най-много до областта на т. нар. репрезентативни изкуства, но не и до цялата област на изкуството. Томас Мъйроу предупреждава, че „синтезът на идеите в такава обширна област като модерната естетика трябва да става бавно и постепенно“, а Р. Руднър направо заявява, че според него всички семиотически теории са дефектни, когато се прилагат към естетиката.

*

Според нас гносеологическите причини за тази теоретическа злополука са главно две: забравяне на разликата между производно общото и същностно

общото в явленията и свеждане на низшето към висшето. Акад. М. Храпченко изтъква справедливо, че привържениците на символно-знаковата теория при цялото им мнимо разбиране на особените качества на изкуството обръщат внимание най-често само на общото, което обединява най-различните символи и знаци. Тази общност — символизъмът на човешкото мислене — постоянно бива подчертавана от Е. Касирер. Трябва да добавим, че нашите адепти на „семиотическата естетика“ преувеличават значението на общото между знака и художествения образ, забравяйки, че това общо е производно, външно, второстепенно, а не същностно-специфично. Енгелс писа, че Дюринг би могъл под названието „локомотив“ да разбира и конете, воловете, магаретата, тъй като и с тяхна помощ се движи кола.¹⁴ Ако обединяваме и идентифицираме нещата само по техните външни признаци и производно общи черти, бихме могли да разглеждаме художественото произведение като специфично... кулинарно изделие (и обратно) — нали и двете произведения пренасят човешки замисъл, възплащават човешка идея (поне като форма), нали и двете се консумират („консумацията“ на един спектакъл или на едно концертно изпълнение също е еднократна), нали и двете доставят някаква наслада? Изкуството прилича и на много други неща. Художественото продуциране прилича на производството, на труда — известни са опитите на някои теоретици да го отъждествяват с труда и техническото творчество. То прилича на играта, прилича на спорта, прилича на науката, прилича на религията. („Произведението на изкуството — пише Б. Успенский — може да се разглежда като текст, състоящ се от символи, в които всеки влага свое съдържание (в това отношение изкуството е аналогично на гадаенето, религиозната проповед и така нататък“).¹⁵ Изкуството прилича и на кибернетична система, и на информационен процес, и на знакова структура, и на модел. Но външната прилика още не означава еднородност, тази прилика не е задължителна, тя не засяга същността на явленията, тяхната качествена отлика.

Нито пишещият тези редове, нито цитираните от него авторитетни марксистки автори имат нихилистично отношение към усилията да се впрегнат методите на теорията на информацията, на теорията на системите, на семиотиката и т. н. в услуга на хуманитарните науки, вкл. и на естетиката, литературознанието и изкуствознанието. Става дума само за мащабите и спецификата на това взаимодействие. За нас са еднакво неприемливи както дилтаевското противопоставяне на природни и социални науки, така и тяхното вулгарно, неомеханистично отъждествяване. Що се отнася до „естетическия знак“, засега липсват сериозни аргументи в защита на това понятие; то е незаконородено, неговите бащи искат да го приемем на вяра. Наистина мнозина естетици и критици доверчиво го въвежда в своя речник — защо да правим въпрос за термини, просто ще прекръстим художествения образ на знак или знакова структура и толкова. Но работата не е само в това, че подобно дублиране на понятията е излишно — тази терминологична игра не е безобидна и безопасна, защото уговорката лесно се забравя и понятията бързо налагат своя истински смисъл. Самият Чарлз Морис, който отначало настояваше, че художественият символ е знак за ценност, в края на краищата стига до твърдението, че естетическите знаци имат ценност сами за себе си, независимо от техните съотношения с явленията на реалния свят. И тази еволюция е напълно логична, тя произтича от основните догми на символно-знаковата теория. Нима някои наши критици не заявиха, че съвременно изкуство, и то антибуржоазно, се създавало и само „чрез сложна комбинация от формални признаци“? Зачистване на границата между реализъм и модернизъм, между изкуство и неизкуство — такива са в последна сметка неизбежните последици от простодушното отстъпление пред експанзията на иначе полезните в „умерени дози“ количествени подходи в областта на изкуството.

¹⁴ Вж. Анти-Дюринг. С., 1975, с. 270.

¹⁵ Симпозиум по структурно изучаване на знаковите системи. АН СССР, с. 125.