

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПРОИЗХОДА НА ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО

ЮРИЙ БОРЕВ (МОСКВА)

I. МАГИЯ И ИЗКУСТВО

ПЪРВОБИТНАТА КУЛТУРА И МАГИЧЕСКИЯТ „СКОК“ ПРЕЗ ПРОПАСТТА НА БЕЗСИЛИЕТО

Произходът на изкуството е скрит от нас във времето. Този загадъчен процес е възникнал преди 40—50 хиляди години. Древният човек, живял труден и безпросветен живот, зает с борбата за своето съществуване, неочаквано започва да изрисува стените на пещерите, да оставя върху тях издълбани линии, да поставя каменни и глинени късове — протоскулптури, да изобразява в театрализирано действие процеса на лова.

Как да разберем тези процеси и техните резултати? В какво се крие причината за възникването на изкуството?

Методът и средствата за схващане на първобитната култура и за теоретическото осмисляне на проблема за произхода на изкуството са: 1) изучаването на археологическите данни и паметници на древноруската култура; 2) изучаването етнографията на народите, намиращи се в първобитния стадий на развитие; 3) изучаването на атавистичните форми в съвременната култура (суеверията, остатъците от ритуално-магическите представи и т. н.); 4) осмислянето на данните от най-древната история на човечеството; 5) теоретическата екстраполация в миналото от известни ни по-късни феномени и форми на художествената култура и 6) скокът през пукнатината в информацията, теоретическото фантазиране, създаването на хипотези върху основата на известните факти и проверката на теоретическото предположение с нови факти.

Изобразителното изкуство започва не от фигуративните изображения, а от онези, които ние днес можем да възприемаме като знаково-символични и които в историческата ситуация на древния човек са носели характера на удвояване на света. Такива са например символите на раните, отпечатъците на ръцете, които са изпълнявали ролята на знакове за овладяването на природните обекти от човека и на символи на способността на човека да въздейства целенасочено върху света в съответствие с обществените потребности. В епохата на горния палеолит (преди 40—50 хиляди години) от магическия ритуал, предхождащ лова, се ражда първото символично изображение — „знакът“ за раната, който за първобитния човек наистина е носел характера на реална рана, предхождаща, изпреварваща, предугаждаща, проектираща и предопределяща раната, която ще бъде нанесена при лова. Този „знак“ е имал функционален смисъл: човекът се готви да нанесе удар на животното — обекта на лова. Това първо изображение

е имало на дело несимволичен и незначков характер (то не е замествало нищо, както това прави това знакът), а е носело мирогледния характер на втора реалност. То е било не толкова средство за опознаване на света, колкото средство за формиране на взаимоотношенията на първобитния колектив с реалността чрез средството за магическо изменение на света.

В историята на човешката култура при всички народи първи са били три изображения, близки по своя смисъл: ръката¹ — магическото възпроизвеждане на прехранващата функция на мъжа, утробата — изразът на функцията на жената да ражда деца, раната — магическата реалия, изобразяваща победата над звяра, ловната сполука, магически символ на овладяването на звяра.

По такъв начин най-ранният етап от развитието на художествената култура носи не знаково-символичен характер, а характер на удвояване на реалността.

Фигуративността, в същност изобразителността, не са съществени; тук е важен не знакът, препращащ ни към определения смисъл и значение на явленията, а скокът през пропастта на безсилието пред света, извършван по пътя на създаването на свят, който човекът не е в състояние да овладее. Магическото изображение помага на хората да се справят с безкрайно трудни и опасни реални задачи по отношение на реалния свят (победата над животното например). По-късно заедно с магическите ще се появят знаково-символичните и самите изобразително-фигуративни форми на първобитното изкуство, което отнаменува чрез себе си началото на неговия образен стадий на развитие. Би могло да се каже, че първата тема и проблем в теорията на изкуството, в неговия най-древен регион са трудът и любовта (схващана като раждане на децата), т. е. гравидните, съзидателните, животворящите сили на обществото. Най-древното изкуство утвърждава и възпява ръката на мъжа като средство за сътворяване на жизнено важните ценности на обществото (жилищата, ловните оръжия, храната), утробата на жената като средство за сътворяване на съплеменниците, раната върху тялото на звяра като магическо провокиране на ловната сполука. Тези магически тъждества на реалността определят генералните сюжетно-тематични линии на последвалото развитие на изкуството в епохата на горния палеолит.

Магическите изображения (миметическата, втората същност на реалността) не са нито знакове, нито образи. Това са своеобразни *магически реалии*. Те прерастват по-късно в знакови изображения, а последните прерастват в сюжетно-образи. Така камъкът, олицетворяващ звяра и служещ като мишена за нанасяне на рани, прераства в натурален макет на звяра, а после става негов скулптурен образ.

В палеолитното изкуство срещаме изображението на мъжа-ловец, търсач на звяра. Той го проследява от тръстиковите храсталаци (гравировката на лопатката на животното в Мае д' Азице). Това изображение при цялата му фигуративност е не образ, отразяващ реалността, не заместващ я знак, а начин за удвояване на реалността и магическо средство за нейното овладяване. Когато древният човек хвърля стрела и удря с глинени топки по изображението на животното, той извършва магическата операция на „лова“. При това изображението се отъждествява или почти напълно се отъждествява с неговия обект. Едва по-късно условното изображение на обекта в скалната живопис започва да се възприема като знак и образ на обекта. В началото (за най-древния художник) това изображение е било не знак, не образ на обекта, а самият обект, неговият втори (магически) облик. Този процес на раждане изобразителността на изкуството е сходен с онзи ритуално-магически процес, от който се ражда

¹ Едно от най-древните изображения на ръка (позитивен отпечатък) се намира в обредния комплекс на пещерата Бауза. Това изображение учените датират от епохата мустие.

театърът. Човекът слага маска или оцветява лицето си и при това не е образ или знак на звяра, а се появява като звяр в друг облик, като магическо възплъщени-
е на звяра. Затова би следвало да наречем най-първобитния стадий от раз-
витието на изкуството не знаков, а ритуално-магически. Развитото изкуство не
предполага приемането на своите образи за реалност. Най-ранният, ритуално-
митологическият стадий от битието на изкуството по силата на синкретичния
характер на своите продукти (и особено по силата на слятостта и неразчлене-
ността на художественото и религиозно-митологическото, на ритуално-пате-
тическото мислене) предполага отъждествяването им с реалните обекти. Това
е характерно не само за първобитните източници на театъра, живописата и скулп-
турата, но и за източниците на литературната образност. Нали като ги нарича
по имена, първобитният човек възражда същността им.

П. Флоренски твърди, че иконата не е знак на божеството, а прозорец към
друг свят. Може да се каже, че за вярващия човек иконата не е изображение на
бога, а неговата светска същност, позволяваща на човека да встъпва в лично
общуване с него. Иконата е атактична форма на битието от ритуално-ма-
гическия стадий на културата в съвременната култура. Незнаковият характер
на иконата (тя не означава божеството, не го замества, а е негова друга форма
на битието, прозорец, през който става общуването с висшия дух) е родствен
на незнаковия характер на древните скални изображения, които не означават
животното, а го представят в друга същност за по-интимно общуване с него,
за извършване на ритуално-митологическото действие. Това незнаково скално
изображение на животното от древния човек в същност не носи художествен
характер и няма функцията на изкуство. Художествената функция „спи“ като
възможност в това изображение. По-късно, едва през XVII—XIX в., тези изо-
бражения започват постепенно да се възприемат като високохудожествени и
да влизат в арсенала на художествената култура на човечеството. В този фено-
мен (както и във всеки най-древен процес, при чието изучаване ние се спускаме
към низшата генетическа основа на предмета, към неговите източници) осо-
бено нагледно се проявява активно-онтологическата роля на художественото
възприятие, не само позволяващо да се схване художественото произведение,
но и участващо в неговото съзидание. Защо така късно възниква възможност-
та за възприемане на незнаковите изображения като знакове на художествената
култура и така късно те влизат в общочовешката художествена култура? Защо-
то едва в тази епоха съзрява историческото художествено-рецепционно поле,
позволяващо да се обхванат тези явления, което се обяснява: 1) с натрупване-
то в науката на факти, свидетелстващи за разпространеността на скалната
живопис и за нейната закономерна поява в културата на първобитния човек;
2) с натрупването на опит от възприемането на различните художествени кул-
тури благодарение на пътешествията, развитието на търговията, взаимното
общуване на различните народи и създаването на всеобхващащата световна
икономическа система от отношения; 3) с възникването на потребността от
интеграция на художествения опит на различните народи, което се проявява
по-специално в общия световен процес на създаване на музеите, съхраняващи
произведенията на изкуството на различните народи.

Схващането на древното скално изображение като първобитен художествен
образ на реалния звяр е модернизация. Наистина това е протохудожествено,
дохудожествено изображение, носещо ритуално-магически характер. В това
изображение човекът е запечатвал все още не естетическото отношение към
света (което едва започва да се ражда вътре в културния процес), а магическото
отношение. Естетическото отношение схваща значимостта на даления предмет
за човечеството и степента на общочовешкото владение на този предмет, и
мярката за човешката свобода. Но и едното, и другото, и третото все още са

били близки до нулата. Човекът още не е владеел света и неговите предмети, но е бил свободен по отношение на тях. Затова той се опитва с помощта на магическия акт да си пробие път от пълното невладееие към пълното владееие, да намери свободата по пътя на колосалното духовно усилие. Изкуството не е могло да се появи до раждането на системата от естетически отношения, а с нейното раждане най-древните изображения, включвайки се в тази система, придобиват за хората от дадения период художествен смисъл.

Магията е опит да се решат материално-практическите задачи чрез чисто духовни действия; удвояване на реалността по пътя на създаването на нейното материално фиксирано мисловно подобие и решаване на практическата задача с помощта на манипулирането с това мисловно подобие.

Магията е форма за мобилизация на духа. Тя е субективна и вътрешно предполага телекинезата.

Магията се опитва с помощта на духовната дейност да реши материалните задачи (усвояването на света, овладяването на труднодостъпния предмет). Магията е отчаяно усилие на човека да преодолее своето практическо безсилие на роб на природата, който в един исторически миг става неин господар. С помощта на материалната духовна дейност изкуството се опитва да реши духовните задачи (преобразяването на човешкия дух). Изкуството е форма за възпитаване на духа и ситестията в него се намира на втори план, нейното присъствие не е задължително.

С много свои особености изкуството е знаково. Художественият образ е построено със знаково художествено изказване, макар че самият образ (изказването) не е знак. Знакът е непосредствено насочен не към овладяването на обекта, а към овладяването на чуждото или на собственото поведение. Именно затова знаковостта е присъща на изкуството, а произведението се появява като метазнак, насочен към овладяването на социално-личностното поведение. Магическото действие е насочено към овладяването на предмета. То е отчаяно, нечовешко усилие да се овладее страшният предмет, по отношение на който човекът не е свободен. Магията е свободата, придобивана от роба на природата благодарение на най-голямото духовно усилие, благодарение на съсредоточаването на цялата духовна енергия върху един участък от живота. Магията е функционално-практически пряко насочена към въздействието върху света. Изкуството е външно безкористно и безфункционално, макар че вътрешно неговата функция е широка и общочовешка в своята широта. Магическите реални са устремени към функционалността. Те пресъздават натурата в името на манипулирането с нея. На основата на магическите реални възниква митологическото мислене — то е крачка към схващането на света, опит за неговото осмисляне, митологическите образи са различни зверове-хора (сфинксове, кентаври и т. н.). При това именно мъжкото лице на ловеца се подлага на звероподобна обработка, тъй като именно мъжът ходи на лов за звяра, влиза във взаимодействие с него, преобличайки се понякога с маскировъчна цел в зверски кожи. Тази ситуация е била импулсът към комбинациите на зооморфния облик с антропоморфните черти в изобразителната дейност на човека и в неговите „театрализирани“ ритуални игри.

ЕСТЕТИЧЕСКО ТВОРЧЕСТВО ПО ЗАКОНИТЕ НА КРАСОТАТА ИЛИ МАГИЧЕСКО ПО ЗАКОНИТЕ НА СВРЪХМЯРАТА?

Танцът в най-древната култура има също така не художественообразен, а ритуално-магически характер. За това свидетелствуват и археологическите, и етнографските данни, които се потвърждават едни други. Така в пещерата на Тримата братя много изразително са изобразени магьосник и маскирани

лица, в облика на които са съединени различни детайли на животни, птици, хора: еленови рога и уши, очи на сова, зверски лапи, конска опашка, човешка брада и крака, туловище. Магьосникът е полиморфичен, свръхфантастичен и съединява в своя облик признаците на кон, елен, хищник, човек. Пред нас е възпроизвежда привичките на звяра, сближавайки се, а понякога и отъждествявайки се с него. П. Уко, А. Розенфелд, Ж. Люке, К. Линдер² и други изследователи справедливо виждат смисъла на тази обредна ритуална пантомима в процедурата на ловната магия, обезпечаваша размножаването на изхранящото животно, успеха на лова, контакта със звяра, укротяването и предразполагането му. Тези данни от археологията и тяхната съвременна научна трактовка намират своето потвърждение и подкрепа в етнографските наблюдения. Така обитателите на Южна Африка в своята игра се стремят чрез магическото действие да умилюват звяра. Дълбокото значение на такава игра се заключава в това, че те са призвани по пътя на вълшебството да заставят дивеча да попадне в ръцете на ловца. В този регион може да се преброят над двадесет вида танци, които носят имената на чакала, хиената, леопарда, лъва, тигъра, гепарда, гугутката, тукана, ястреба, орела, слона и на други зверове и птици. При танца туземецът наклонява горната част на тялото си, подражавайки ловко например движенията на четириногото. Зрителите познават животното, чиито движения предава танцьорът. Играещите не вземат участие в песнето, с което е зает хорът. Танцьорите издават само звукоподражателни крясъци, предаващи характерните крясъци на имитираните животни. Всички участници в обредната игра са маскирани. Пред нас е етнографската картина на древния обред на ловната магия — на ритуала за овладяване на звяра. Тази етнографска картина допълва и оживява своя живописен палеонтологически аналог, открит от археолозите. Ритуалът повтаря всички основни детайли от поведението на животното и ловната операция по овладяването на звяра. В процеса на жизнената дейност древният човек е ловувал, убивал, а после е изяждал животното. При този процес той се приобщава към животното, а процесът на неговото изяждане прави човешкото тяло като че ли продължение от тялото на животното. Именно в това е била подосновата на човешкия стремеж да укроти животното, да намери с него общ език, да се превъплъти в звяра, да се уподоби физически на него чрез маскарада на преобличането и чрез танца на подражанието на привичките и движенията на звяра. Антропоморфно-зооморфните реалии в магическия обред имат преди всичко смисъла на ловно-стопанско приобщаване към животното, а също тотемна родов смисъл, който в своята подоснова също има първобитна стопанско-икономическа ситуация (ловът и изяждането на звяра, отсъствието на сили, гарантиращи абсолютно превъзходство над звяра и обезпечавачи неговото достатъчно размножаване и съвременна поява в съответствие с човешката потребност). Тотемът представлява мъжки изображения. Именно мъжът-ловец представя звяра-тотем в обредните танци. Това се обяснява с факта, че идеята за тотема се е родила върху основата на практиката на ловната дейност, която като правило води мъжката част от племето. Тотемният звяр, обикновено имащ важно стопанско значение, се появява под вида на прародител, покровител на рода, родственик. Ловът и изяждането на звяра е процедура на историческо сродяване с него. В известен смисъл звярът, който преследват и който изяждат предшествуващите поколения от съплеменници, е бил действително прародител на всички членове на съвременния племенен колектив. Оттук водят началото си представите за отношенията на жените към тотема. Тотемната

² P. J. Ucko, A. Rosenfeld. *L'art paléolithique*. Paris, 1966, p. 133—136; G. H. Luquet. *L'Art et la religion des hommes fossiles*. Paris, 1926, p. 220—221; K. Linder. *La chasse préhistorique*. Paris, 1941, p. 260—263.

група се осъзнава като резултат от брака на жена с тотемния звяр, който все още и поради това е винаги от мъжки род. Жената и в първичните изображения на утробата, и в по-късните тотемни митове се появява като същество, възпроизвеждащо рода.

Магическата реалия представя звяра изцяло, като самостоятелно същество, напълно представящо реалния звяр и тъждествено на него. Оттук и натуралността в трактовката на звяра, показването му в цялото му естество в скалното изображение и в танца. Не е случайна и натуралността на раните, нанасяни върху изображението на звяра с помощта на копие и други ловни оръжия. Не са случайни и петната охра, представящи „в цялото ѝ естество“ кръвта на животното. За първобитния човек магическата реалия се прави максимално прилична на живия звяр, тъй като е трябвало да бъде негов тъждествен облик, негов втора същност. Не е случайно, че понякога тази прилика на магическата реалия се постига по пътя на създаването на чучелото на мечката или на маскирането на танцуващите в кожата на зверовете, чиито привички хората изобразяват. Тази максимална прилика е помагала да се извършва магическият акт, манипулирайки с магическата реалия като със самия звяр. Нанесеният по изображението удар с копието съгласно магическата представа реално отслабва животното, за което утре трябва да се състои ловът; и укрепва вярата на човека в сполуката и победата. Тази натуралност на изображението на звяра в палеолитната пещера носи не художествен, а магически характер. Но в това изображение вече е заложено всичко необходимо, та, включила се в системата от естетически отношения, тази магическа реалия е била възприета като високохудожествен образ на животното. Без да бъдат в същност изкуство по своите функции и задачи за създателите и съплеменниците си, скалните изображения (магическите реалии) съдържат в себе си в готов вид редица качества, които, бидейки въввлечени в системата от естетически отношения, намирайки съотнесеност с човечеството като род, са могли в исторически по-късното време да бъдат възприети като художествени творби. Тези творби притежават качеството красота и са способни да доставят и до днес доставят на хората естетическа наслада.

Как може да стане така, че човекът, смазан от най-трудните и най-тежки обстоятелства на живота, е могъл да възприеме и пресъздаде заобикалящия го свят като сфера на свободата, т. е. като сфера на прекрасното?! Цялата работа е в това, че ако човекът от епохата на палеолита се отнасяше към света и към предметите на своето изображение развито естетически, то той би отразил цялата тягостност на положението си, цялата своя несвобода по отношение на света. При такова действително реалистично изображение звярът би бил плашещо ужасен. Но работата е именно в това, че човекът от палеолита не е създавал художествено произведение и се е отнасял към своя обект не естетически, а магически. Именно затова той е могъл да извърши неимоверния скок от сферата на необходимостта към сферата на свободата. Магическият акт позволява да се извърши този скок и звярът се изправя в своя прекрасен, родствен на човека, а не плашещо ужасен истински, реален вид. Чудото на магията позволява на човека да реши свръхзадачата, да твори в живота (в лова) по свръхмярата (както днес твори акробатът в цирка) и това помага на човека да възпроизведе света на неговите интереси като сфера на свободното владение. Именно последното е позволило на по-късните поколения да възприемат скалните изображения като истински прекрасни художествени образи. Затова скалните изображения застават пред нас като изкуство, макар че при своето раждане те са били продукти и инструменти за магическо овладяване на света все още не по законите на мярата и красотата, а по законите на свръхмярата.

II. ПРОИЗХОД НА ИЗКУСТВОТО И ЛИТЕРАТУРАТА

РИТУАЛНО-МАГИЧЕСКО И ХУДОЖЕСТВЕНО-ЕСТЕТИЧЕСКО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ИЗОБРАЖЕНИЕТО

Появяването на знака-символ на красотата и свободата (на владенето на предмета като сфера на красота и свобода) е първата и най-важна крачка към митологическото, а не към ритуално-митологическото, т. е. вече не към утилитарното, но още не и към истински духовното, още не към истински естетическото отношение към света и неговите явления. Развитото естетическо отношение се появява едва по-късно като неутилитарно, безкористно заинтересовано, т. е. общочовешки заинтересовано (широко, общочовешки широко практическо) отношение към света.

Още една много важна и решаваща крачка към естетическото отношение към света е била крачката на човека „в огледалния свят“. В скалните изображения на този етап се появява не само звярът, не само раната върху тялото на звяра, не само изображението на ловното оръжие (не хвърляното отвън към изображението копие), а изображенията на копия, летящи към изобразеното животно, но и самият ловец. Този ловец вече не хвърля в магическо-ритуален екстаз от пространството на пещерата към магическо-подражателната реалия (изображението на звяра върху стената, изразяващо неговото реално присъствие и неговото реално убийство). Не, този ловец сам е прекрачил границата между първата и втората реалност и се е оказал изобразен върху стената. Там той извършва утилитарното действие на лова и утилитарно-духовното действие на магическия ритуал на лова. Сега вече човекът, намиращ се в пещерата, няма сам по себе си нужда да нанася удари с копието по изображението на звяра върху стената. Това прави неговият двойник, прекрачил в „огледалния свят“ и оказал се изобразен върху стената. Сега човекът в пещерата за първи път получава възможност да се отнася към изобразеното животно не като към обект на магическия акт на лова и не като към обект на лова (това прави за него изобразеният върху стената ловец). По този начин древният човек за първи път получава възможност да се отнася и към изображението, и към ритуално-магическата изобразителна (и по-широко — миметическа) дейност като към художествена. Естетическото отношение към света постепенно се ражда и расне в недра на производствената практика (лова, събирателството) и на ритуално-магическата дейност (репетиционно-удвояваща производствената практика). След това естетическото отношение се развива и се отделя в самостоятелен тип отношение, който именно става основата за отделянето на художественото творчество от ритуално-магическата миметическа подражателна дейност.³ Еволюцията на безпомощната практическа дейност в магическо-миметическа, спомагаща за практиката на ловеца, а от тях — в истински художествена, става в продължение на дълъг исторически период. В началото първобитният човек нанася удари с копието по предмета, който в неговото съзнание се отъждествява със звяра. След това на този предмет (на камъка или на мястото на стената) се придават очертанията на звяра (първото скулптурно или живописно миметически-магическо изображение). Сега вече ритуално-магическите удари се нанасят по магическата реалия, т. е. по мимети-

³ Теорията за мимезиса е теоретически архаизъм, осмислящ атавистичните елементи в художествената култура. Концепцията на Аристотел и на неговите древньогръшки предшественици за миметическия характер на изкуството на дело е теоретически закъсняло осмисляне на ритуално-магическото творчество в онзи исторически момент, когато от него остават само архаични остатъци в античната култура, в която огромното място заема самото изкуство, в което впрочем подражателното начало запазва още задълго своето значение (особено в живописа и скулптурата).

ческото изображение, отъждествило се в съзнанието на човека със звяра. По-някога върху тялото на този изобразен звяр остават не само следите от ударите („знаковете за раната“), но и в тялото остават да стърчат метателните оръжия, които са се приготвяли с голям труд и загуба на време и са били голяма ценност. Тези магически удари са били духовната репетиция за лова. След това реалните удари започват да се съчетават, а по-късно и да се заменят с тяхното изобразително миметическо означение. Ловните оръжия започват да се рисуват върху стената редом с изображението на животното. Сега вече изображението на звяра се съпровожда от изображение на стрели, летящи след него или на преградата, която е построена по пътя на хайката на животното. Така в пещерата Ласко е изобразен кон, около който е нанесено шрихиране (вертикални чертички, съединени от кривата линия на напречната греда). Пред нас е миметическо изображение на ловна ограда, направляваща бягането на животното към капана (знак от точки и кръстосващи се линии). Това е сцена на обграждащ лов с прилагане на ловни приспособления. При това някои от гонените животни са отбелязани със схематичното изображение на ловните оръжия (конят — с изображението на стрела, бизонът — редом с изображенията на копия).

След това се извършва още една важна крачка към прерастването на магическо-миметическото изображение в знаково-символично и художествено. Бизонът в Алтамира е нарисуван, стоящ неподвижно в напрегната поза. Над туловището му са начертани пет паралелни линии, съединени с напречна черта. Тук изображението за първи път престава да бъде подражателно-натуралистично и придобива знаково-символичен характер. Пред нас е не магическа реалия на изображението, магически удвояваща, повтаряща в магическото действие процеса на лова, а неговото знаково-символично означение.

Тук се появява условността на изображението — крачка към образността. Появява се знакът-символ, притежаващ нова семантика (не магическата реалия е втората реалност, а осмисленото изображение на света като форма за неговото духовно владение, като закрепване на отвоюваната от природата сфера на свободата и себеутвърждаване на човека в света).

По-нататък става разширяване на семантиката, разширяване на значението на появилия се знак-символ. От знак-символ на ловното оръжие и на лова той се превръща в знак-символ на овладяването на обекта въобще, в знак на свободата по отношение на явленията в света. Така в „гравьорското“ изображение, надраскано върху костената плочка от Историц, виждаме изображението на пълзяща жена и на пълзящ след нея мъж. На бедрото на жената е надраскан зъбчат знак — палеолитен символ на ловното оръжие — харпуна. Това ловно оръжие се представя тук, пред нас, не в своето пряко значение и не във вида на подражателно-магическа реалия — като смъртоносно оръжие за убийство на звяра, а в знаково-символично значение — като символ на владението, знак за сферата на свободата.

Магическият, а не художествен характер на палеолитната живопис се проявява и в неотделеността на тази рисунка от околната обстановка (отсъствие на каквото и да е подобие на рамкиране, на ограничаване на полето, върху което се намира изображението), и в това, че първобитният рисувач е могъл съвършено спокойно да намира новото изображение върху и напреки на изображението на неговия предшественик, което при това не се грундира, не се изтърква, не се изтрива. За означаването на този процес на наслаждане на една рисунка върху другата по аналогия със средновековните ръкописи, където над полуизтрития текст се пише друг, изкуствознанието се ползува от термина „палимпсести“. Палимпсестите се срещат често в скалната изобразителна дейност на човека. В пещерата Ласко, в Тасилин-Аджер се срещат палимпсести, наброяващи до десет и повече наслоения, нанесени в различно време. Това свидетелствува, че избира-

женията не функционират като художествени произведения, които по своята природа са вечни. Те функционират като магически реални: едно поколение убива ритуално изображения звяр, следващото, без да взема под внимание това, рисува нов и „ходи на лов“ за него.

Рисунката е била културен феномен, противостоящ на природата, но все още почти неотделен от нея, т. е. тя пълно отразява историческото състояние на човека, неговото място в света. А как магическата реалия прераства в образ? За рецепционното прерастване, за възприемането на по-рано направената магическа рисунка от по-късните поколения (от много по-късните! Нали близките поколения изобщо не я вземат под внимание и правят върху рисунката своя рисунка) в качеството на художествен продукт вече писах по-горе. Сега ще кажа за изпреварилото, съпроводилото и обуславящото този процес на рецепционно прерастване към изобразявания свят в естетически. Този естетически свят се ражда от утилитарния, който човекът твори в процеса на своята ловно-стопанска дейност и от утилитарно-духовния, който човекът твори в процеса на магически-ритуалното действие, извършващо духовното изиграване, подготовката на „репетицията“ за лова или дори духовно осъществяващо я. У човека за първи път се появява възможност за естетическо отношение към себе си и към света, когато на изобразената сцена на лова, в която участва самият той, на ритуално-магическото действие, тъждествено-адекватно на лова, човекът може да погледне отстранено, без пряка стопанско-утилитарна заинтересованост и без репетиционно-обредно, ритуално-магическо отношение към извършването. Възможността за отстранено позволява той да бъде безкористно заинтересован, позволява да се възприеме този процес на лова не като акт, призван да задоволи ежеминутния глад на човека, а като общочовешки значим акт, без който човечеството не може да съществува. Такова естетическо отношение духовно закрепва достигнатата относително висока степен на овладяване на света, позволява да се ориентираме ценностно в него.

Именно от този момент в известен смисъл започва началото си самото изкуство, започва истинската художествена дейност, основаваща се върху естетическото отношение към света и закрепваща неговите исторически висши резултати.

Магическо-миметическото отношение към света играе ролята на исторически опосредствувашо звено между основата на основите на културния процес, утилитарно-практическото отношение и естетическото. Заедно с това ритуално-магическата дейност, израствайки на основата на утилитарно-практическата и развиваща се в името на нейното успешно осъществяване, изпреварва и подготвя не само естетическото отношение, но и религиозното чувство. При това съществуват принципни различия между тези четири (утилитарен, магически, религиозен, естетически) вида дейност, техните продукти и отношения, строящи се на основата на дадения тип дейност.

Утилитарното отношение на древния човек има за свой обект природни явления (например звяра). Този обект се консумира и в процеса на консумацията изчезва.

Ритуално-магическото отношение има за свой обект някакъв културен феномен (скалното изображение на звяра например или камък), който, дори бидейки свършено необработен, все едно, е бил феномен на културата, тъй като е бил въвлечен в културното обръщение, съществувал е в културния контекст и е бил наречен по особен начин и отличен от другите камъни). Но именно в това се състои същността на ритуално-магическото отношение, че то се стреми да направи културния феномен (например изображението на звяра) максимално адекватен на неговия природен прототип, и отъждествява с последния този културен феномен (магическата реалия). Магическата реалия (изображението на звяра) напълно се възприема от древния човек като природно явление, като обект

на лова. Магическите реалии се възприемат не като образи от действителността, не като знакове, заместващи обектите, а като самата действителност, като самите природни обекти, като тяхно удвояване.

Отношението към магическите реалии е било духовно-практическо. Върху стиснатата на пещерата преследват изображения звяр. Улучват го и това е духовно-практическият вариант на реалния практически лов: негова „репетиция“, негово удвояване, негово изпреварване, негово предугаждане, негова подготовка, негово осъществяване — осъществяване, което е оставало да се удвои, да се повтори и тогава цялата вече „реше на“ практическа задача, без да се гледа на нейната непосилна трудност и опасно ст, ще бъде окончателно решена.

Магическата реалия „спира мага“ на лова и го прави вечен. И този миг е продължил повече от век и затова той придобива общочовешко звучене и в по-късно време е могъл да се възприема като изкуство, ставайки обект на естетическо отношение.

Естетическото отношение се ражда за първи път у човека към продуктите на неговия труд и творчество. Именно добре изработените оръдия на труда и скалните изображения (магическите реалии), проявяващи се като духовни оръдия на труда (на лова), стават първите обекти на естетическото чувство. Това чувство възниква, щом ритуално-магическият характер на скалното изображение отстъпва на втори план, щом то престава да бъде мишена за ритуално-магическия удар на копие. Изображението придобива значението на знак, зад който стои реалният предмет и престава да бъде в очите на първобитния човек друга същност на реалността, удвояване на звяра. В скалните изображения (магическите реалии) човекът създава втори свят на природата, която той по магическия репетиционно-игров начин, чрез колосалното духовно усилие прави своя, очовечена, макар и в мига на обряда. Но този втори свят на природата се превръща в свят на втората природа, т. е. на културата. Магическото отношение се превръща в естетическо, магията — в изкуство, магическата реалия — в художествен образ.

Естетическото отношение се разпространява от първите художествени произведения върху целия свят на втората (ръкотворната) природа, а с него постепенно — и върху цялата природа (натура). Естетическото отношение към природата е по-късен културен акт на човека, подготвен и създаден от изкуството. Както Търнър „е създал“ красотата на лондонските мъгли, така художествените образи изострят естетическото чувство, „създават“ околото на човека, способен да види красотата на пейзажа (последният се появява в живописа относително късно и получава своето развитие едва в епохата на Възраждането и по-нататък), както музикалният звук формира музикалното ухо, така изкуството като цяло ражда, изостря и формира естетическото отношение към света. При това в древността основа на този процес са били: 1) трудът, заставащ древния човек да извършва магическо-миметически обредни действия заради практическо-стопанските си цели; 2) свободното време, възникнало върху основата на някои първи успехи в стопанската дейност и позволило на човека да намери време за изобразителна дейност. Последната изисква и голямо умение, и много време. Между впрочем древният човек е бил най-застото разумно същество на света. Цялото му време е отивало за самопроизводство (добиване на храна, на облекло, нареждане на жилището). Отсъствието на развити производителни сили не е позволявало да се създава стопански резерв, запас от храна. Само като е достигнал определено равнище на социалното и икономическото развитие, човекът е могъл да се заеме със скалните изображения. Образуването на относително голям и задружен социум, който не е могъл да образува трудно сговорчивият неандертал пред вид отсъствието на достатъчно механизми за психическо задържане на процесите на нервната възбуда, е позволило на древния кроманьонски човек

да придобие относително висока социална организация. Откриването и изобретяването на нови оръжия, средства и навици за лов, а също така неговият по-организиран колективен характер са позволили да се ходи на лов за едри животни. Последното е позволило да се създава запас от храна и е освободило време за човека, образувало е първото му „свободно време“. Това „свободно време“ е било използвано от човека за неговото усъвършенстване, за придобиване на нови могъщи сили в творчеството и в стопанско-ловната дейност. Именно това създава и възможността за появата на скалните изображения, появяващи се в началото като магически реални, а по-късно придобили художественообразен характер.

Известният специалист по първобитно изкуство Анри Брейл отбелязва връзката между развитието на пещерните изображения и началото на лова на едри зверове. За връзката на запасите от храна с лова на едри животни и с началото на изобразителната дейност свидетелствува също и обстоятелството, че при поселищата на къснопалеолитния човек са открити например в района на Пржедмоста (Моравия) кости на повече от деветстотин мамонта, в Сомотре (Франция) — на около девет хиляди коня, а в Амбросиевка (Украйна) — на около хиляда бизона. Именно тези едри животни стават обект на магико-миметическото изображение. Нали само ловът на едри зверове, бидейки стопански най-ефективен и примамлив, е бил и особено труден, опасен и особено желан. И всичко това заставя човека да прибегва към ритуално-магическите действия, които е трябвало да спомогнат за успешното и благополучно извършване на толкова трудното, опасно и особено желано дело, както например ловът на мамонт. Този опасен лов обогатява паметта на човека с остри и богати впечатления, с наблюдения за облика, привичките, анатомията на животното. Наблюденията от такъв род спомагат за точността и изкусността на изобразително-миметическата дейност на човека. Прерастването на магическо-ритуалната изобразителна дейност в истински художествена (макар понякога и запазваща някои ритуални аспекти и в своя облик, и в предназначението си) е свързано с прехода от подражателното следване на натурата към стилизацията на акцентиращата едни или други моменти в изображението. Така за всички палеолитни „венери“ (женските статуетки), намерени на територията на Франция, Италия, Австрия, Чехословакия, СССР, са характерни преувеличено-обемните гърди, корем и бедра, отсъствието на чертите на лицето, отсъствието или замазването при обозначаването на стъпалата на краката и китките на ръцете. В тези изображения се възпява способността на жената да ражда деца, чиито личностни особености още не са изразени и не са значими — с това се обяснява насочеността на стилизацията. Самата стилизация се проявява не като миметически момент (важен за ритуално-магическия стадий в развитието на изобразителната дейност), а като истински художествен момент (включеността в изображението на развитото и осъзнато просветнало естетическо отношение и на някаква канонична субективност).

Древният художник остава не само безименен, но е и безличен и изразява не себе си, а своя племенен социум. Творчеството носи консервативно-каноничен характер.

„Когато художникът от палеолита е рисувал на скалата животно, той е рисувал реално животно. За него светът на измислицата и на изкуството все още не е бил самостоятелна област, отделена от емпирически възприеманата действителност. Той още не е противопоставял, не е разделял тези сфери, но е виждал в едната пряко продължение на другата.“⁴ Желаяйки да овладее материално животното (да го убие и изяде), художникът, изобразяващ ритуално-магически звяра, на дело го овладява духовно, опознава го и фиксира резултатите от своето

⁴ A. H a u s e r. The social History of art. London, 1957, p. 27.

познание. Именно това става обективната основа на възможността по-късно магическата реалия да се възприеме като художествен образ и на възможността от ритуално-миметическата дейност да се премине към истински художествената. Но родилата се истински художествена форма на дейността, вече включила в себе си самото естетическо отношение към света, строго казано, все още не е била истинско изкуство, а е била негова фолклорна предистория, митологическа праформа. Само възникването и нахлуването на личностното начало в художествената дейност поражда изкуството в неговата истинска форма.

МНОГОКРАТНОСТ НА РАЖДАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА КУЛТУРА

В същата степен, в която е верен известният афоризъм: „Да се живее — значи да се умира“, е вярна и идеята „Човек се ражда цял живот (докато не умира)“. Световното правосъдие не може убедително и обосновано да реши въпроса, в какъв момент абортът става убийство. В тази юридическа трудност се крие трудността за осмислянето на раждането като диалектика на неедномоментен процес. Именно същият тип трудност, същият теоретически проблем дебне изследователя, решил да установи момента на раждането на изкуството. Но задачата за изучаване произхода на изкуството е още по-сложна: нали този процес е трудно наблюдаем по силата на отдалечеността по време от неговите източници и на отсъствието на точни данни за редица негови моменти. Освен това животът се ражда еднократно, изкуството — многократно. По-специално, то се ражда веднъж като текст, способен да бъде възприет като художествен, а после многократно се ражда рецепционно. И това се отнася и към раждането на първия в историята текст, и към раждането на всяко художествено произведение.

Многократността на произхода на изкуството се обяснява не само с епохалните промени на рецепционното поле, но и с това, че във всеки географски регион на човешкия живот (Африка, Близкия Изток, Далечния Изток, Западна Европа, Централна Азия, Северна Америка, Океания, Австралия и т. н.) художествената култура се ражда в своето време: различните видове изкуство и типове художествена дейност се появяват в различно време и в различни ореоли; древната ритуално-миметическа дейност в различните региони започва да се възприема в различно време не като магическа, а като истински художествена. Едва в ново време продуктите от художествената дейност на древния човек придобиват общочовешка художествена ценност и получават в съзнанието на човечеството статуса на световни ценности. С раждането на образното мислене не се завършва процесът на изкуството, защото първият стадий от развитието на образното мислене е фолклорът и само върху неговата основа, опирайки се върху арсенала на неговите навици, опит, мисловен материал, се ражда, казано съвсем строго, самото изкуство — не като колективна, а като индивидуално-личностна, а после и професионална форма на дейност. Личността, откриването на индивидуалната форма на образното мислене, а после и професионализацията, отделянето на художествената дейност в особен неин тип, опиращ се върху разделението на труда в обществото и отделянето на духовната дейност в особена сфера — всичко това са етапи от раждането на изкуството.

Първите стадии в развитието на миметическата дейност може да се датират по следния начин:

В епохата на горния палеолит: в шателнеранския период (около XXXV хиляди години пр. н. е.) в Европа се появяват резките върху кости и камък и първите украшения.

В оренякския период (около XXX хиляди години пр. н. е.) — първите изображения, гравирани и изписани с бои на каменните плочи;

в *гравиятския период* (около XXV хиляди години пр. н. е.) — плочка с гравирани и живописни изображения на стените на пещерите;

в *солотрейския период* (около XVIII хиляди години пр. н. е.) — гравирани и живописни изображения по камъка на пещерата;

в *мадленския период* (около XV хиляди години пр. н. е.) — живопис и петроглифи в пещерите, декоративни предмети, украшения и орнаменти по предметите.

Епоха на мезолита — изображения със схематични знакове.

Епоха на неолита — декоративна керамика, женски статуетки, фигури на животни.

Скалните изображения се появяват в Северна Африка и Сахара в XIII хилядолетие пр. н. е., в Южна Африка — в VII хилядолетие пр. н. е., в Австралия — в IV хилядолетие пр. н. е.

Досега ние говорихме за произхода на изкуството главно чрез разсъждения върху материал от изобразителната дейност, която води към възникването на живописата и скулптурата. Но сходен процес става и в областта на вербалната дейност. Нейните най-древни магически форми — баенията, заклинанията, проклятията, плачовите — са били вербални форми на магическите реални. Същността на последните се е заключавала в това, че словото не само е предшествувало делото, но словото е било дело. Да се произнесе заклинанието-проклятие е било равносилно и тъждествено на постъпката, на извършването на действието. Да прокълнеш е значело да убиеш — не словесно, а реално. Словесното действие се изостря афористично, изпълва се сугестивно, концентрира се и се напруга семантично и достига максимална магическа действеност, формална завършеност и съвършеност, смислова значимост, равна на реалната постъпка. Всичко това, взето заедно, придава на вербалната магическа реалия (на заклинанието, баенето, проклятието и т. н.) толкова висока форма, че по-късно тя по право ще бъде възприета като високохудожествена, макар че сама по себе си се ражда съвсем не за изпълнението на художествени задачи, а за духовно изпълнение на непосилно трудните и опасни задачи на ежедневния живот (борбата с врага, ловът на звяра, спасяването от раните, болестите и смъртта по пътя на баенето и т. н.).

Шом в тази вербална, сугестивна, императивна по своята природа, неизбежно възклицателна по интонация форма на вербалната магическа реалия започва да прониква описателността, повествователната интонация (епичността), шом сугестивната функция отстъпва на втори план и на първи излиза функцията на формиране на социализирания човек, магическата реалия започва да придобива чертите на художествен образ. От магическата реалия се ражда фолклорът, раждат се митологията, епосът. Последните стават мисловният материал, арсеналът от образи, хранилището на навиците и опитът на художественото мислене, което постепенно придобива личностни и професионални черти. Благодарение на тяхната поява възниква самата литература. Омир и неговите „Илиада“ и „Одисея“ са все още устна форма на творчество, но вече епическа, личностна и професионално отделена от другите форми на социална дейност (рапсодът е в известен смисъл вече професия).

Следващ етап от раждането на литературата става появяването на нейните фиксирано-писмени форми. Писмеността предизвиква цяла революция в живота на художествено-вербалната дейност, тя окончателно престава да бъде миметически подражателна и описателна, в нея за първи път прониква диалогичното начало (необходимостта да се включи в текста изгубеният със загубата на устно общуване събеседник), а след това се ражда и драмата. Диалогичността изостря полярните противоположности, застава в художествения текст широко да нахлуе въпросителната интонация (особено в трагедията). Всичко това поражда заострянето на личностните позиции (диалогът-спор-защита на своята непри-

личаща на заострено противоположната гледна точка). Възникването на острата личностна позиция вътре в културата, свързана с нейната развиваща се диалектичност, се допълва от социално-икономическата потребност от развитие на личностната позиция в живота.

Всичко това поражда в литературата особената форма на заострено личностно мислене, отразяващо съзрялата културна и социално-икономическа потребност. Така възниква лириката.

С раждането на тези основни форми на литературата би изглеждало, че нейното истинско раждане се завършва. Но на дело раждането на литературата продължава и по-късно и продължава и в новото време. Така например едва през XIX в. литературното произведение придобива своя собствен стил, неповторим в други произведения, а също така възниква възможността да се предаде не само целта на събитията, но и потокът на съзнанието. Вътрешният свят на човека и не само неговото съзнание, но и подсъзнанието му стават обект на психологически анализ в литературата. Такава е безкрайната верига на раждането на литературата като вербална форма на художествената дейност.

В съвременните условия не става възникване на най-прости форми на живот, тъй като благоприятните условия за това са исторически редки, ако не и уникални — съществуващите вече, развили се и приспособили се форми на живот са повече конкурентноспособни и незабавно биха смазали, изконсумирали, изблъскали новопоявилото се живо образувание.

Изкуството за разлика от живота се ражда многократно. То се ражда многократно и в онтогенезата, и във филогенезата. Родените в края на епохата на Възраждането и 200 години несъществуващи за широката художествена култура платна на Рембранд неочаквано се раждат вторично в новото време и придобиват обща световна ценност. Римската култура преживява своето второ раждане в епохата на класицизма. Скалната живопис и най-древната пещерна скулптура, родени в епохата на палеолита като ритуално-митологическо културно образувание, придобиват своята общочовешка художествена съдба в новото време. Но изкуството се ражда многократно не само в този онтологически план. То се ражда и филогенетически неедновременно и дори продължава да се ражда пред очите ни. Ако зачатъците на театралното действие се раждат в най-древните ритуални действия, то литературната основа на театъра — драматургията — се ражда от епоса и върху неговата основа при прехода от устната форма на битието на литературния текст към писмената. Този преход към писмеността е свързан със загубата на прякото общуване на автора-изпълнител (рапсода, народния разказвач, акина и т. н.) с възприемачия. Отсъствието на такъв пряк контакт извиква на живот необходимостта да се внесат в научния текст всички аргументи, предвиждащи възможните въпроси и възражения, което поражда науката за логиката и стихийната диалектичност на мисленето. В художествения текст благодарение на прехода към неговата писмена фиксация нахлува диалогичното начало, което придобива своето пълно изпълнение в кристализацията си в драмата.

Живописата, родила се като скално изображение, функционално насочено към изпълнението на ритуално-магически, а не на истински художествени задачи, се ражда още много пъти като особен тип художествена дейност. Преди всичко самите скални изображения по-късно придобиват истинско художествено значение за древния човек, придобиват го, щом ритуално-магическият смисъл на тези фигури отстъпва на втори план. Може би за другоплеменната жена, пленена и живееща в новия социум и незапозната с неговите ритуални обреди, това изображение за първи път се проявява като истински художествено. По-късно това са видели и нейните нови съплеменници. А след много десетки векове тези скални изображения придобиват своята общочовешка художествена ценност и са били

възприети като произведения на изкуството. След това художникът започва да рисува явленията не с ритуално-магически цели, не за да предаде чрез изображенията на животното втора форма на битието, не за да повлияе върху природата, а с чисто художествена задача — да повлияе върху човека. Именно тук живописата се ражда отново като истински художествена дейност. Но живописата дълго време е литературна и изразява мисълта чрез изобразяването на сюжетната ситуация, чрез веригата от картинки върху плоскостта, изобразяващи събитията в тяхната последователност. Живописата от епохата на Възраждането открива перспективата и с това взривява плоскостта и прави художествено-изобразителното виждане обемно, художествената мисъл започва да се изразява не чрез мащабите на фигурите, а композиционно — чрез тяхното разположение. Живописата придобива нова степен на адекватност на реалността и това е било новото раждане на живописата.

През XIX в. се ражда фотографията, която е била способна да поеме върху себе си много документално- и мемориално-изобразителни функции на живописата. И за кой ли път човечеството мислено възкликва: „Живописата умря, да живее живописата!“ Импресионистите започват да изразяват не литературния преразказван сюжет, а да осмислят чрез цвета и светлината конкретно-чувствената реалност, придавайки личностно неповторимото ѝ виждане. С това живописата исторически и естетически окончателно се разграничава от литературата и от графиката. Всеки нов исторически и естетически етап от развитието на живописата е бил нейно ново раждане. Също така многократно се е раждала и музиката (като съпровод към епическото повествование, след това като истинска музикална форма, след това като оперна, камерна, симфонична музика и т. н.).

Процесът на раждането на изкуството продължава пред очите ни: през XIX в. се ражда изкуството на художествената фотография, а през XX в. — киното и телевизията. Многократното раждане на изкуството се оказва възможно поради това, че: 1) у човека възникват все нови художествени потребности, които не би било възможно да се удовлетворят без раждането например на нови видове изкуство; 2) родените по-рано форми и видове изкуство, издържали проверката на времето и отшлифовани от него, не противостоят и не изблъскват, не убиват конкурентно новородените видове (многовексовият театър не унищожава младото кино, както впрочем и то не унищожава театъра, а го застава да се престроїва, отчитайки социалното функциониране на новия вид изкуство).

Неедномоментността на възникването на изкуството, постепенното намиране на собствената му структура и на собствената му форма на социално функциониране, появяването и удовлетворяването на новите художествени потребности се извършва исторически дълго и етапно. В началото на базата на утилитарната дейност се ражда, призвана да ѝ помага, ритуално-магическата дейност, дейността, носеща миметически безличностен характер. Нейните продукти са магическите реалии, императивните, интонационно-възкликателните, сугестивните, подражателните форми на фиксация и на удвояване на реалността. След това на основата на магическата дейност по пътя на отстраняването от преките практически задачи и откриването на общочовешкия смисъл и значенията на продуктите от тази дейност, по пътя на включването на описателно-повествователното начало възниква самата художествена дейност в безличностна форма — митология, фолклорни форми на изкуството. След това се ражда личностното начало, което довежда до раждането на писмените форми на литературата: за колектива е било лесно да съхранява колективния опит, зафиксирани в мита в устна форма; художествено-личният опит на професионалния художник е било необходимо да се фиксира в писмен текст, в текст, ясно отделен от природата (примитивните форми на рамкиране на картината, възникването на пиедестала при статуята и т. н.). Така сложно и на етапи се ражда изкуството.

Преведе от руски Ралица Маркова