

Теория на изкуството лекции

проф. Нина Христова

за студенти от специалностите „Изобразително изкуство” и „Промислени изкуства – мода” във Факултета по изкуствата и „История” в Правно-исторически факултет , 2015/2016 г.

По: Христова, Н. Теория на изкуството като теория на пластическия образ, С. 1998. Включени са и текстове от:

Христова, Н. Увод в изкуствознанието, С. 2013 /за студенти от Факултета по изкуствата, които нямат в учебния план дисциплината Увод в изкуствознанието и музеознанието/

Христова, Н. Образът на историята в историята на изкуството, 2006

Текстовете са актуализирани.

1. Въведение. История на изкуството, теория на изкуството и художествената критика

Терминът “изкуствознание” се появява сравнително късно, в началото на 20 в., и с него се означава:

- наука за изобразително изкуство, архитектура, театър, музика;
- наука предимно за изобразително изкуство и архитектура; това по-тясно разбиране е отразено в “Енциклопедия на изобразителните изкуства в България” (1989 г.); науките за другите видове изкуство приемат съответно названията “театрознание”, “музикознание”.

В научните сфери липсва общоприета позиция за структурата на изкуствознанието. Тя се уточнява обикновено в подтекста на дадено изложение. Ще приемем, че изкуствознанието е наука за изобразително изкуство (за пластични изкуства, ако ползваме по-ново наименование) и архитектура, състояща се от три поддисциплини:

- **история на изкуството;**
- **художествена критика;**
- **теория на изкуството.**

Историята, теорията и художествената критика се разграничават по кръга факти, с които работят и с отношението към тях. История на изкуството изследва художествени произведения от миналото, отстоящи на времева дистанция. Нейното отношение към фактите е отношение на максимална обективност в проучването на отделни произведения, на творчеството на даден художник или на исторически период.

Една картина, представляваща материален предмет, може да се разглежда като изделие на човешката ръка или **артефакт**. Артефактът съдържа в себе си художествена структура, материализирана от автора. Когато зрител (публика) я възприема, възпроизвеждайки я в определена степен, се стига до разширено битие на артефакта, до **художествен факт**. Тъй като артефактът е обективна материална предметна даденост, а художественото възприятие е субективен процес, обективното и субективното са неотделими в цялостта на художествения факт. В определени случаи историкът изследва материалния предмет-артефакт, а в други - художественото възприятие.

“Пластични изкуства”, “пространствени изкуства” и “изобразителни изкуства” са названия, използвани днес свободно за означаване на една и съща даденост. Към тях се добавя и най-новото, **визуални изкуства**, предпочитано от едни и оспорвано от други, но удожно за глобалната продукция на художественото и квази-художественото. Пластични и визуални претендират за всеобхватност за различна

даденост, ограничена при първото и безгранична при второто. Разширяването на художествения свят, както и проникването му в други, извънхудожествени сфери, довежда до неясни граници между изкуство и неизкуство. Днес на практика почти всички предмети и действия от действителността в определени условия се превръщат в художествени факти. Границите между изкуство и не-изкуство в общия свят на видимото изобразяване са размити и разместващи се до критични точки. Изкуствознанието не разполага с опорно определение за изкуство, способно за универсално приложение в необходимата наличност от творби на миналите епохи и съвременността. Историческото разглеждане на изкуството по-скоро представя какво е изкуство чрез неговите практически проявления. Сред стотиците съществуващи определения за изкуство можем да направим избор по-скоро на основата на духовна солидарност, отколкото чрез обективни критерии. Ервин Панофски определя творбата на изкуството като **“създаден от човека предмет, изискващ да бъде преживян естетически”**¹. Това определение, разведряващо в своята благоразположеност, разграничава произведението на изкуството чрез естетическото преживяване на зрителя и така се приспособява към многообразието от творчески концепции и нововъведения в съвременното изкуство, центрирайки ги в зрителското възприятие.

Естетиката, която по традиция се заема с въпроса какво е изкуство, днес изглежда, че вече се е отказала от него. Философията също се освобождава от необходимостта да даде определение за изкуство. Ханс-Георг Гадамер приема *понятия като изкуство, история, творчество, стил, символ за саморазбираеми, криещи в себе си една пълнота от историческа предметност, която трудно може да бъде изчерпана накъсо.*² Понятията **“образ”** и **“изображение”** (както и понятието **“картинен образ”** като по-тясно от **“образ”**) му служат, за да изясни природата на образа и преди всичко неговата онтология. Изкуствознанието *практикува какво е изкуство* като участва чрез художествената критика в съвременните процеси: утвърждава определена продукция като изкуство, отминава друга или просто не я включва в пределите на интересите си. Предпочита прагматични критерии за принадлежност на едно произведение към сферата на изкуството, каквито се съдържат в тъй наречената институционална теория, съгласно която една даденост се явява изкуство, ако е получила признание, че е изкуство от социалния институт, наречен художествен свят (състоящ се от художници, критици, музеи, галерии и т.н.).

Художествената критика проучва фактите от настоящето битие на изкуството. За разлика от историята, която се стреми към обективност, критиката се опира на субективно отношение. Нейната цел е да прецени дали една даденост, претендираща да е изкуство (произведение или група произведения) е наистина изкуство или не, да интерпретира качествата и стойността на тази даденост. През последните десетилетия художествената критика не се ограничава с тази традиционна цел (а в много случаи дори я игнорира), предпочитайки да поема прогнозиращи функции и да участва с различни средства в проектирането на нови художествените факти и прояви.

Теорията на изкуството е все още с неуточнен обем и с размити граници. Според някои автори естетиката е и обща теория на изкуството, а отделните изкуства имат свои отделни теории, занимаващи се с конкретните закономерности на даден вид изкуство. Естетиката и изкуствознанието изучават изкуството от различни позиции. Едни и същи проблеми интересуват и естетиката, и изкуствознанието: генезисът на изкуството и ранните изобразителни форми, художественото възприятие и творческия процес, стилът в изкуството,

¹ Панофски, Е. История на изкуството като хуманитарна дисциплина. - В: Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, с 59

² Гадамер, Х.- Г. Истина и метод. Плевен 1997, с. 25

съдържание и форма в изкуството, пространството и времето в художественото произведение, класификацията на изкуствата. Изкуствознанието заимства от естетиката някои общи теоретични постановки, подходи, понятия. Много често научните методи на изкуствознанието се съчетават с философски методи. В зависимост от насочеността си, конкретното познание за дадено произведение или за група произведения преминава в сферата на естетическата мисъл. Различията между двете науки се осъзнава по-отчетливо от естетите и философите, отколкото от историците на изкуството, предпочитащи най-често свободно да преминават между изкуствознанието и естетиката. Естетиката поставя въпросите какво е изкуство и какво е красиво и се занимава с най-общите закони на художественото творчество, характерни за всички видове изкуство, а изкуствознанието изследва конкретни видове изкуство - живопис, скулптура, архитектура - и закономерностите в тяхното историческо развитие или в свойствата на образа, присъщ за дадения вид изкуство.

Историята на изкуството се гради на основата на чистата история, ползвайки нейните познания като база и нейния инструментариум. Първите катедри по история на изкуството възникват през XIX в. в историческите и историко-филологически факултети и институти, а историците на изкуството получават най-често историческо образование. Известно е, че историчността на съзнанието е едно от големите постижения на интелекта. Историкът на изкуството действа в рамките на завършеното време на един отрязък от миналото; той реконструира художественото възприятие на епохата, която изследва, съзнавайки, че неговото собствено време и собствено възприятие са различни. История на изкуството изисква наблюдение *отстрани*, но и наблюдение *отвътре*. Първото е класическо изискване за историята на изкуството, а второто е присъщо на художествената критика, но влиза в състава на историческата реконструкция. Научният характер на историческото познание и оценъчният характер на художественото познание са противоречиви, но и допълващи се и като такива се използват в съвременната методология на история на изкуството.

Историята на изкуството като хуманитарна дисциплина работи с художествени факти, заявени и признати в някакво тяхно осъществено битие. Но историята на изкуството може да се разглежда и като история на неосъщественото, на оставеното *встрани*. Такава идея развива **Игор Илин** (1904 - 1961), историк и педагог. Неговата теза е, че за историята на изкуството еднакво важен фактологически материал е това, което *се е* осъществило и това, което *не се е* осъществило (в “Неосъщественото в изкуството като проблем”, 50-те години на 20 в.):

“Всяка определеност изключва, всяка насоченост оставя встрани, всеки подбор отхвърля. Да се върви, значи да се минава покрай! Ето защо извършването в изкуството означава неизвършване на нещата, останали встрани – на всичко това, което лежи извън кръга от проблеми и възможности на веднъж приетото, установеното направление. В този смисъл “неизвършването” е твърде специфично за даден вид изкуство и е в състояние да хвърли светлина върху тенденциите в него. Говорейки за неосъщественото, неизвършеното, отхвърленото, оставеното встрани, ние говорим не за нещо случайно, незначително от гледна точка на историята на изкуството, а напротив, за самата природа на изкуството, разкриваща се сега от обратната страна. Неосъщественото “покрай” и “редом” се оказва пълно със смисъл и значение. И ако в процеса на своето многовековно развитие не един път човечеството се е връщало към

Античността или Възраждането, към примитивите или Средновековието, не се ли е връщало и заради това, че не е намерило в тях осъществяване?”³

История на изкуството (както и самата чиста история), може да бъдат написани и преподавани като история на факти, история на идеи, история на вътрешни потребности, история на възприемащата публика. Специфичното в методологията на обучението по история на изкуството на университетско ниво е, че всяка преподавана системна художествена история е ново написване на художествената история, тоест тя е една *интерпретативна и креативна методология*.

Характерът на оценъчното съждение в историята на изкуството е проблемен. В своята “История на художествената критика” (1936 г.) **Лионело Вентури**, дългогодишен преподавател, открито говори за видимата противоречивост в оценъчните съждения, използвани от професионалистите-историци на изкуството:

“Ако кажете на един професор по история на изкуството, че неговите лекции са изцяло лишени от оценъчни съждения, той ще се обиди. Но ако го попитате кои са критериите за неговите оценки, той ще ви отговори, че се придържа към фактите, че изкуството се чувства или не се чувства или ще импровизира някоя схема, използвана като диапазон за оценяване: например, съвършенството на класическото изкуство, възпроизвеждане на реалността, декоративна стойност, техническо съвършенство, господството на формата и т. н. Ако съпоставите по-нататък солидността на тези идеи с точността на фактите, които той излага, ще си дадете сметка, че неговата култура, безупречна по отношение на всичко, което се отнася до документираните факти, се опира върху едно дискретно незнание за всичко това, което засяга идеите.”⁴

Днес положението би могло да е същото, като описваното от Вентури, но би могло да бъде и неговия полюс - интерпретиране без достатъчно познаване на фактите, спекулиране с идеи, интелектуална игра, удовлетворяваща самата себе си. Л. Вентури е убеден, че интерпретацията на миналото, пречупено през призмата на съвременното съзнание прави истинската история на изкуството. Фактите и тяхното изложение могат да образуват единствено историческа хроника, а не история на изкуството. Цялата история е една съвременна интерпретация на миналото, а цялата история на изкуството на миналото се основава на съвременното художествено съзнание. Подобни виждания излага **Арнолд Хаузер**, автор на прочутата “Социална история на изкуството” (1951 г.). Съжденията за историята на изкуството не могат да бъдат нито напълно обективни, нито задължителни, според него. Интерпретацията и оценката за едно произведение на изкуството се основават не толкова на познания, колкото на желания и идеали, които интерпретиращият носи и би искал да се осъществят.⁵

Как се разполага историята на изкуството във времето? Обикновено на този въпрос се отговаря като се посочват примери от съществуващи истории на изкуството. По подобие на “чистата” история, художествената история се гради върху различни концепции за време:

1. концепции за периодичност и цикличност;
2. концепции за последователно прогресивно развитие и възход във времето;
3. концепции, разглеждащи общото историческо развитие на изкуството като спирала.

Рядък случай на методологическа рефлексия, разкриваща вътрешните механизми на професионалното художествено и историческо изследване представлява студията на **Валерий Прокофиев** “Художествена критика, история на изкуството и

³ Ильин, И. Неосуществленное в искусстве как проблема.

- В: И. Ильин. История искусства и эстетика, М. 1983, 98

⁴ Venturi, L. Storia della critica d'arte, Torino 2000, 21

⁵ Hauser, A. Le teorie dell'arte, Torino 2001, 15 - 43

теория на общия художествен процес: тяхната специфика и проблеми на взаимодействие в пределите на изкуствознанието” (1978 г.). Според В. Прокофиев историческото познание за изкуството се гради чрез няколко фази. Първата фаза е търсенето на знанието заради самото знание или познавателно-фактологична фаза. Нейната цел е да се съберат достатъчно факти и документи за изучавания художествен материал и за епохата. Втората фаза е реконструктивна. Нейната цел е фактите да бъдат систематизирани, да се опишат връзките и съотнасянията им в границите на художествения живот на епохата. Третата фаза е аналитична. Това е фазата на оценката и тълкуването на произведенията на изкуството, които предполагат използването на сравнителния метод и критично отношение. Именно тук са пресичанията между историята и критиката. Историкът има нужда да чуе гласа на критика-съвременник на епохата, която изучава. Историческото изследване се съсредоточава върху ключови фигури и произведения. Според В. Прокофиев тази фаза е най-трудната. В нейните рамки се установяват представите за определена йерархия на културните ценности. Четвъртата фаза е синтезираща, систематизираща. Сега историкът на изкуството трябва да погледне на фактите от една обща гледна точка, да подбере сред множеството от признаците в дадено художествено явление водещи качества, присъщи за даден стил или епоха. Това е стадият на синтезиращата мисъл, в рамките на който се изграждат стилите модели и моделите на епохите в историята на изкуството. Прокофиев обобщава постигнатото в общата история на изкуството като посочва шест големи периода: палеолит, неолит, Античност, Средновековие, Възраждане, Ново време, 20 век. Според него от 70-те години на 20 в. започва седмият период, чийто край ще настъпи към 2020 - 2025 г. Движението на общата история на изкуството във времето може да бъде представена като спирала, отделните извивки на която се сменят все по-ускоряващо се и имат все по-малък радиус. Спираловидното историческо развитие обвързва редуването на дълги еволюционни периоди с кратки периоди на промяна (моментите, в които спиралата променя посоката в поредната извивка), както и сходството в изкуството на различни времеви отрязъци, които се намират на едно и също място по вертикалата, но на различни извивки от спиралата. Прокофиев обяснява тези сходства с **подражание на** или **абстрахиране от** видимата действителност. Подражанието на действителността доминира през епохата Мадлен (палеолит), през Античността и Новото време, за изкуството на които е характерен реализъм (с различно съдържание на този термин). Абстракцията характеризира изкуството през епохата Ориняк (палеолит), през неолита, през средните векове и в най-новото време. Тъй като ходът на спиралата се ускорява и тя се затваря, доближавайки се до една точка, не е възможно да се предвиди какво следва в бъдещето. Прокофиев предвижда или край на изкуството, или обратен ход на процеса, при който спиралата ще започне да се отваря и ще последва ново развитие.⁶

Изкуствознанието се намира в твърде неопределени отношения с другите научни дисциплини, изследващи изкуството: психология на изкуството, социология на изкуството, семиотика на изкуството, културология. Открит е въпросът: дали психология на изкуството, социология на изкуството или семиотика на изкуството трябва да се смятат за самостоятелни научни области или по същество са гранични дисциплини на изкуствознанието. Разграничаването се прави чрез предмета на проучване и познаване на тези нови научни дисциплини. Техният обект на изследване е изкуството, но предметът на всяка една от тях се формира от различни проекции на

⁶ През академичната 1976/1977 г. В. Прокофиев бе гост-професор в Националната художествена академия (София) пред студенти от специалност “Изкуствознание” и изложи своята теория. Мисля, че никой от неговите млади слушатели тогава не си даваше сметка за значимостта на изказваните идеи. Н. Х.

неговото съществуване. Психологията на изкуството изследва процесите на творчество и възприемане на изкуството, социологията на изкуството има за свой предмет въздействията на изкуството в определена обществена среда, а семиотиката на изкуството разглежда произведенията на изкуството като знакови системи. Ако се проучва проблемът за художественото възприятие, в зависимост от избрания аспект резултатите се проектират в психологията, социологията, естетиката, философията, изкуствознанието. От своя страна всяка една от трите дисциплини на изкуствознанието – история на изкуството, теория и художествена критика – включва този проблем в своя обхват.

Връзките между изкуствознание и литература могат да се очертаят в две посоки. От една страна, изкуствознанието работи със словесни (наративни) текстове, опиращи се на операции, извършени върху визуално възприетото художествено произведение: описание, анализ, тълкуване. От друга, текстът, разказан говоримо или писмено, се стреми да придобие художествена форма. Не рядко в един словесен текст по история на изкуството можем да открием есе, поетичен фрагмент или философско заключение, които привличат вниманието към направата или смисъла на художественото произведение. Това е присъщо най-вече за художествената критика, самостоятелна или вмъкната в историческо изложение. Науката за изкуството, както и останалите хуманитарни науки, интерпретира определени текстове:

“Ако разбираме под “текст” в широк смисъл всеки свързан знаков комплекс, то и изкуствознанието (музикознанието, теорията и историята на изкуството) работи с текстове. Мисли за мислите, преживявания за преживяванията, думи за думите, текстове за текстовете. В това е основното различие между нашите (хуманитарните) дисциплини и естествените (за природата), макар абсолютни, непроницаеми граници и тук няма. Хуманитарната мисъл се ражда като мисъл за чужди мисли, изяви, манифестации, изразявания, знаци, зад които стоят проявяващи себе си богове (откровения) или хора (закопи на владетели, заповеди на прадеди, безименни изречения и загадки и др.) Научно точната, така да се каже, паспортизация на текстовете – това са по-късни явления (това е цял преврат в хуманитарното мислене, роден от недоверието)... Каквито и да са целите на изследването, началната точка може да бъде само текстът”.⁷

В теорията за познанието се разграничават два основни вида познание: научно и художествено. Научното познание е обективно, отворено за изменения и допълнения. Художественото познание е субективно, затворено. Научното и художествено познание присъстват, съчетавайки се или редувайки се, в едно добро проучване върху изкуството. Първичното познание за дадено произведение изисква художествено възприятие и се предполага, че е художествено познание, а по-нататъшното изследване налага научното познание, търсено и добивано с различни методи.

Употребата на специални понятия в изкуствознанието трудно се поддава на класификация. Тук влизат философските понятия “съдържание” и “форма”, понятия като “стил”, чиято употреба е масова и които се изясняват като смисъл едва в границите на конкретен случай, понятията “натурализъм”, “реализъм” и “абстракция”, наложени от художествената критика, художествената практика и художествената теория. Един кръг понятия изясняват направата на творбата в изобразителните (пластичните) изкуства: пластичен, обемен, релефен, плоскостен, графичен, декоративен, композиция, симетрия, ритъм, фактура и други. Някои от тях са описателни, други са морфологични, а една група се отнасят до цялостното внушение на художествените

⁷ Бахтин, М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. - В: Эстетика словесного творчества, М. 1986, 297

произведения. Те се използват в практиката, в теорията и в историята. Смисълът на дадено понятие се изяснява често чрез другите употребявани понятия, заедно с които образува език. Самата история на изкуството е история на понятията, с които се характеризира, възпроизвежда, анализира и интерпретира художествения факт.

2. Възможни подходи към една теория на изкуството

Възможно ли е изобщо теоретизиране на базата на произведенията на изкуството?

Възможно ли е теоретизиране върху художественото възприятие /перцепция/, чрез което до нас достига произведението на изкуството?

Да се теоретизира, означава да се отделят белезите на фактите, да се абстрахират много конкретности и да се извеждат общи закономерности, да се изграждат съждения, съдържащи истина на всички факти.

Теоретиците отдавна говорят за различията между логическата абстракция и абстрахирането в сферата на чувствените възприятия. Според Рудолф Арнхайм, един от най-авторитетните специалисти по психология на изкуството, разликата между перцептивното абстрахиране и логическото е в това, че перцептивното абстрахиране не отделя общите свойства в множество факти, а се опира на друг тип операции. И все пак самият Арнхайм изтъква поразителното сходство между чувственото възприятие и логическото мислене. При абстрахирането на базата на чувствените възприятия се изисква наличието на визия - както и способност за създаване на визия - и специфичен подход, освободен от тежестта на всекидневния опит.

Но дали теоретичната мисъл в областта на изкуството не възниква априорно, преди възприемането на произведението?

Често тя се поражда така изведнъж, изцяло и изначално, че изглежда само изказана по повод на една творба. Сравненията между различни текстове, интерпретиращи един и същ художествен факт /респективно, една творба/, показват, че понякога липсва пряка връзка между образ и теоретично съждение: образът само онагледява теоретичната мисъл и все пак тя действа като убедителна истина. Няма съмнение, че “изучаването на теорията на изкуството и нейната метафизика трябва да върви ръка за ръка с анализа на художествената практика и преди всичко с практиката на художественото обучение”¹, но дали това се отнася за създаването на теорията? Оказва се, че текстове, в които теоретичните постановки трудно се свързват с художествената практика, могат да имат несъмнена позитивна - а понякога и изключителна - стойност **за** и **в** изкуствознанието.

Съществуват множество частни теории за изкуството, излъчващи ярката светлина на неповторима индивидуалност от техните създатели. Често те замират заедно със смъртта на своите автори, но имат и друга съдба: да се съхранят в писмен

¹ Е. Гомбрих. Изкуство и илюзия, 1988, с. 216 - 217

вид, макар и в застинали форми, различаващи се от живото слово. Както самата художествена практика и художествената педагогика, така и художествената критика и историята, съдържат такива частни теории, проникновени и убедителни, но отказващи се от тежнение към обща теория на изкуството.

Част от територията на теорията в изкуствознанието е запълнена от щедро прелети към нея знания, идващи от други области. Чудесен пример са изследванията на Маркс Вартофски в областта на философията. Неговата студия „Рисунка, репрезентация и разбиране“, вдъхновена от трудовете на Гомбрих, е по същество принос към теорията на изкуството. Забележителна е неговата интерпретация на теоретичното човешко познание. **“Ние ставаме теоретици “**, пише Вартофски, **“когато осъзнаем себе си като такива, при което това съзнание протича в самия акт на създаване на теоретични артефакти.“**²

Ако приемем, че няма теория - има теоретици на изкуството, можем да я изложим в три нейни битиета, представлящи не само различни съотношения между теоретичното и емпиричното, но и различни гледни точки в изкуствознанието.

1. Теорията на Фьодор Шмид /1877 - 1941/, руски учен, възниква през второто десетилетие на двадесети век. В резултат на петнадесет години изследвания върху историята на античното и средновековното изкуство, Ф. Шмид стига до разбирането, че е необходимо да се обобщят проблемите на историята на изкуството, да се потърсят теоретични закономерности, които да обхванат всеобщото художествено развитие на човечеството във всичките му исторически форми. Шмид създава **теория на всеобщото художествено развитие на човечеството** - циклична прогресивна теория, обхващаща фактите от историята на изкуството от палеолита до началото на двадесети век. Историята на изкуството може да бъде представена чрез теоретичен модел на спираловидно движение като във всеки кръг на спиралата изкуството преминава през шест художествени проблема, отнасящи се до образното мислене. Всеки един от тези проблеми е свързан с определена характеристика на формата. Първият проблем - който е същевременно и последен - е ритъмът, вторият - линията; следват композицията, движението, пространството и светлината. Тези шест проблема възникват постоянно в художественото развитие на човечеството, повтарят се на всяка извивка на спиралата, но се решават по нов начин. Във всяка извивка на спиралата доминира един проблем, макар да се решават всичките шест. Всяко художествено решение има относителна ценност. Според Шмид до началото на двадесети век са изминали шест цикъла и се оформят шест стила, представляващи комплексни решения на всичките шест проблеми.³ Тези шест стила - ирреализъм, идеализъм, натурализъм, реализъм, илюзионизъм, импресионизъм - се повтарят в рамките на всеки цикъл /извивка на спиралата/. Теорията на Шмид се основава на следната концепция за развитието на образното мислене на човека:

² М. Вартофски. Модели. М., 1988, с. 25; Вж. пак там: Рисунок, репрезентация и понимание, с. 166 - 181

³ Вж. : В. Прокофьев. Федор Иванович Шмит /1877-1941/ и его теория прогрессивного циклического развития искусства. В: Советское искусствознание, 80/2, с. 252 - 285

“Развитието на образното мислене протича не праволинейно и еднократно от някакво си абсолютно начало до някакъв абсолютен край /съвършенство/, а диалектически - чрез затворени кръгове и повторно: общите представи са онзи материален “ тезис “, който в процеса на практическото си приложение натрупва противоречия и води до непримирим със себе си “антитезис“, към образуване на единични представи, много по-богати на признаци, отколкото тези, върху които е построен тезисът; поставя се граница на цялото натрупано богатство, то “се синтезира“ и става начален “ тезис “ за по-нататъшното развитие.“⁴

Теоретичните постановки на Ф. Шмид се отнасят както за вътрешната структура на образното мислене и пораждащите се като негов резултат художествени форми, така и до иманентното художествено развитие на човечеството. Те са изложени в две книги: “Искусството - неговата психология, стилистика и еволюция“ (Харков, 1919 г.) и “Искусството. Основни проблеми на теорията и историята “ (Ленинград, 1925 г.). Шмид конструира в шест дяла труда си върху основните пролеми на теорията и историята на изкуството. В дела “Класификация на изкуството “авторът подлага на критика класификациите, които се опират на различия в съдържанието, стила, материала и техниките и систематизира изкуствата според един основен признак: свойствата на образа при даден вид изкуства. Именно свойствата на образа предопределят предпочитанието на Шмид към термина “пластични изкуства“ пред традиционния термин “пространствени изкуства“ (живопис, скулптура, архитектура / - те оформят образа в материал, моделират го във вид, който осигурява самостоятелното му съществуване.

“Задача на пространствените изкуства е да оформят лежащото вън от художника вещество така, че то да съответства на зрителните образи на художника и да подсказва същите тези зрителни образи на потребителя на изкуството. Оформяйки тази или онази маса от материал, художникът се отдръпва от своето произведение завинаги, предоставяйки го непосредствено на потребителя. Ще се договорим да наричаме тези изкуства “**пластични**“.⁵

Друга особеност, свързана с родовата характеристика на пластическите изкуства, е съществуването на образа във вид на произведение-оригинал, който самият художник е признал за еквивалент на своите зрителни образи. По това пластическите изкуства се отличават от мусическите - литература, музика, драма, танц, - при които всяко отделно изпълнение подлежи на съмнение като оригинал. Чрез тези разбирания за природата на образа при пластическите изкуства Ф. Шмид допълва своята теория за всеобщото художествено развитие с теория на образа. Насочена навътре, към същността на художествения образ, и навън, към безкрайното разнообразие на художествените форми, теорията на Шмид е фундаментална.

⁴ Ф. Шмит. Искусство. Основные проблемы теории и истории, Л., 1925, с. 67

⁵ Пак там, с. 42

2. Анри Фосийон /1881-1943/, последовател на формалния метод в изкуствознанието, изгражда своя **теория на формата**, която интерпретира художественото произведение на базата на отличното познаване на изкуствознанието и неговата проблематика. Своята теория Фосийон излага в книгата “Животът на формите”/1934 г./ Понятието “форма“ за Фосийон е всеобхватно, то се разпростира над всичко. Художественото произведение е преди всичко форма, изградена чрез пространството и материята. “Животът е форма, формата е начин на живот“, пише Фосийон.⁶ Понятието “форма“ е по-широко от “образ“, както и от “знак“. Понятието “образ“ в разбирането на Фосийон предполага изобразяване на даден предмет, понятието “знак“ изисква означаване на нещо, докато формата обозначава самата себе си. На практика понятието “форма“ за Фосийон е от висш порядък и измества всички други, включително и понятието “стил“ - стилът само изяснява формата. За да определи формата, Фосийон приема понятията материя и дух, форма и съдържание, но ги въвежда само временно, по необходимост, налагана от аналитичната мисъл. Авторът разглежда формите в четири аспекта: формите в пространството, формите в материята, формите в духа и формите във времето. Същественото обаче е в това, че Фосийон не разглежда формата като детерминирана от пространството, материята, духа и времето, а я разглежда като активно съществуване, пресъздаващо ги във вида, в какъвто се нуждае от тях и определящо концептуално различни техни взаимоотношения. “Пространството, в което протича животът, е даденост, на която той се подчинява, а пространството на изкуството е пластична и променяща се материя“⁷, пише Фосийон в раздела “Формите в пространството“. Изключително интересна е тази част от книгата, която разглежда формите в материята. Като отхвърля традиционните антиномии дух-материя и материя-форма, Фосийон възразява срещу разрезите в живата тъкан на формите, които правят тези двойки понятия. Теорията на формите е в значителна степен система от съотношения между понятията и техните съдържания. Понятието “материя“ Фосийон свързва с техниката и с понятието “мазка“, на което придава необичаен смисъл. “Мазката е момент - онзи момент, когато инструментът пробужда формата в материята.“⁸ Завишената активност на формата в системата на Фосийон изисква структурираща функция от изграждащите я елементи. Така мазката се превръща в синоним на похват, в структурен елемент, наслагващ се върху човека или предмета със своя собствена структура и форма. Именно чрез мазката формата придобива трайност. Ако първите два дяла в книгата на Фосийон, “Формите в пространството“ и “Формите в материята“ са центрирани около същността на формата, следващият дял - “Формите в духа“ е изграден чрез доминиращи познания за психологията на творчеството и начина, по който формата преминава от идея към завършено произведение. Четвъртият дял “Формите във времето“ разглежда различните измерения на времето вътре в творбата и извън нея. Фосийон очертава два разреза: единият е надлъжен във времето на развитието на художествените форми и чрез него се теоретизира върху творбата във връзка с нейното място в общия художествен процес. Другият е напречният разрез на живота във времето, когато е създадено произведението и чрез него се изследват

⁶ А. Фосийон. Животът на формите, С. 1984, с. 39

⁷ Пак там, с. 68

⁸ Пак там, с. 112

връзките между творбата и останалите дадености на времето. Силно повлиян от Иполит Тен, макар и да подлага на критика неговите възгледи, Фосийон излага начините, по които формата видоизменя времето и го прави такова, от каквото има нужда. Художествената творба, както пише Фосийон, е едновременно съвременна и несъвременна. Времето, носещо в себе си художествената творба, не определя нито първоначалото, нито своеобразието на формата ѝ. Художникът е в състояние да вгради в своята епоха ново време. Хиперболизирайки понятието форма, Фосийон изгражда едновременно философия на формата и теория на формата.

3. Теория на изкуството и естетика са в **обща система** при словенския философ и теоретик на изкуството Еуген Шимунек. Изложена е в труда му “Естетика и всеобща теория на изкуството”⁹ /1976 г./ В традициите на естетиката като философска дисциплина Е. Шимунек излага теорията на изкуството, намираща се на определено ниво от вертикалната градация на познанията за изкуството. Естетиката и изкуствознанието имат за свой предмет изкуството. От една страна, естетиката е близка до теорията на изкуството, тя дълго време е играла ролята на теория на изкуството - позиция, която и днес се споделя от някои учени. От друга страна, всяка изкуствоведска наука се състои от теория и история /Е. Шимунек не включва тук художествената критика/. Теорията на изобразителното изкуство (пластическите изкуства), музиката или литературата има своите отделни субдисциплини и спомагателни дисциплини. Отделна субдисциплина на теория на изкуството по тази система е теорията на живописата, а спомагателна дисциплина е, например, теорията на перспективата. Общата теория на изкуството се образува от комплекса теории на отделните видове изкуство; така създадена, общата теория се намира в близост до естетиката. Предимството на тази обща теория, която по аналогия с използваните в естетиката понятия “естетика отгоре“ и “естетика отдолу“ можем да наречем “теория отгоре“ е в нейната яснота. Цялата система може да се сведе до сравнително кратък дефиниращ цитат:

“Специалните теории на отделните видове изкуство и техните дисциплини / например, наука за хармонията, наука за музикалните форми и т.н. / все още не са естетика и изразяват само вътрешните закономерности на творчеството, абстрактно фиксират неговата схема и технология.

Закономерностите, изведени от отделните специални теории на изкуството, съставляват **теорията на изкуството в тесния смисъл на думата.**

Общата теория на изкуството обобщава и такива закономерности, с които отделните специални теории не се занимават... Тя се явява **теорията на изкуството в широкия смисъл на думата,*** от една страна изследвайки

⁹ Ползвахме изданието: Е. Шимунек. Эстетика и всеобщая теория искусств, М. 1980

* курсивите са на Е. Шимунек

това, което е характерно за всички негови видове, от друга анализирайки общите взаимовръзки на изкуството с действителността.

И така, общата теория на изкуството изучава изкуството в аспекта на отношение на съзнанието към действителността. По такъв начин нейната проблематика има философски характер, защото въпросът за отношението на съзнанието към действителността е основен въпрос на философията. Но проблематиката на общата теория на изкуството е едновременно естетическа проблематика, защото естетическото усвояване на действителността от човека се явява собствено предмет на изучаване на естетиката, а изкуството е висша форма на усвояване на действителността.¹⁰

Като построява такава възходяща линия Шимунек има пред вид не само степента на обобщаване, присъща за определен вид теоретизиране, но и нормирани взаимоотношения между видовете теоретизиране / теория на отделен вид пластически изкуства, теория на пластическите изкуства, обща теория на изкуството, например /. Интерпретирайки изкуството, естетиката използва терминологията на философията, защото подхожда към него чрез философска проблематика. Изкуствознанието, респективно теорията на изкуството, има своя собствена терминология, чрез която интерпретира собствената си проблематика. И то обаче в идеалната постройка на Шимунек трябва да има своя излаз в естетиката, както и другите науки, чийто предмет е изкуството, които се явяват спомагателни научни дисциплини на естетиката: социология на изкуството, психология на изкуството.

Теорията в разбирането на Ф. Шмид, А. Фосийон и Е. Шимунек е представена като:

- теория на общия художествен процес
- теория на формата
- теория на изкуството като спомагателна дисциплина на естетиката

В трите битиета на теорията проблемите на образа присъстват в три възможни съществувания, избрани, за да онагледят обхвата на теоретизирането над изкуството.

3. Теория на изкуството като теория на пластическия образ

Теорията на изкуството има едно битие в българското изкуствознание, към което авторът на тези редове отдава предпочитанието си. То се съдържа в дисертационния труд на Ружа Маринска “Структура на пластическия образ “/1983 г./ и се разгръща като теория на образа, изградена на нивото на съставляща изкуствознанието поддисциплина. Този дисертационен труд не е публикуван, но през 1994г., когато поех от доц. Ружа

¹⁰ Е. Шимунек. Эстетика и всеобщая теория искусств, М. 1980, с. 21

Маринска курса по теория на изкуството на студентите от специалност “Изкуствознание” в Националната художествена академия /София/, тя даде съгласие да го ползвам и цитирам. През осемте учебни години, през които водих този курс в Академията и през двете, в които същия курс водих в Нов български университет за студенти от специалност „Приложно изкуствознание”, разширих тематиката и разработих теми, които не бяха засегнати в курса – например, проблема за времето в структурата на пластическия образ.

Една теория, разбрана като теория на образа, изисква разграничаване в друга плоскост: между изкуството в разнообразните му проявления, от една страна, и визуалните форми, които не са изкуство, от друга. Ернст Гомбрих различава изкуство и визуална информация, определяйки визуалната информация като несполучливо изкуство. Но днес визуалната информация има толкова активно и многостранно битие, че не би могла да бъде мотивирана в създаването си от несполуката да бъде изкуство. Основополагащо е разграничението между произведение на изкуството и визуална форма, теоретично мотивирано в “Структура на пластическия образ.” Визуалните форми, които не са изкуство, но външно го наподобяват, са означени с понятието “изображение”. Произведението на изкуството се отъждествява с образ. “Изображение” и “образ” се отличават по структура и функции. Р. Маринска ги определя по следния начин:

1. изображение - означава широка сфера от зрително нагледни форми, за които доминантна особеност е възпроизвеждането на обект или означаването на идея, а не тяхната образно-творческа трансформация.
2. образ - синоним на пластическа образна структура, запазен за качествено творчески варианти, за които е характерно духовно съдържание, изразено в зрим еквивалент.¹⁴

“Образ” и “изображение” се различават според автора по-отчетливо на ниво структура. На ниво функции тези различия са размити. Характерът на възприятието, или липсата на художествено възприятие, позволяват на изображението често да функционира като образ, а образът - като изображение. Теоретичното разграничение между “образ” и “изображение” не се стреми към възвръщаемост в художествената практика, нито към прогнозирането ѝ, а фиксира поле за по-нататъшно теоретизиране.

Ние ще предложим система от теоретични проблеми на тази база. В последните петнадесет години сред някои българските изследователи на изкуството се налага разбирането, че самият израз **пластически образ** е излишен, тъй като разграничението между изкуство и сфера на изображения, които не са изкуство, вече не съществува в съвременния свят /Ангел Ангелов „Историчност на визуалния образ”, 2009/. Предпоставка за замяна на пластически образ с **визуален образ** е концептуализмът. От гледна точка на концептуализма в глобален мащаб важна е идеята, концепцията – само по отношение на нея изказът на визуалното се явяват изкуство и следователно всеки изказ, всяка визуална даденост може да е изкуство. В руслото на изразите на Е. Гомбрих, теоретици ставаме в хода на теоретизирането и допускаме различното в това теоретизиране като равнопоставено. В този дух несъмнена ценност представлява изборът на А. Ангелов. В излаганите от нас текстове ще се придържаме към

теоретичната система на основата на направените от Р. Маринска разграничения и ситуиран избор на понятия.

В структурата на пластическия образ Р. Маринска извежда шест нива на организираност, съотнасящи се с родовите отлики на пластическите изкуства:

1. материална въплътеност
2. фигуралност
3. конструираност
4. пространственост
5. семантика
6. комуникативност

Предпочитанието към понятията „пластически образ“ и „пластически изкуства“ се дължи на обстоятелството, че пластическото е “реализация на богатството на човешкото съзнание в зрителни форми, създадени от ръката - качествено изразяващ, а не функционално действащ инструмент /тази характеристика се запазва в една или друга степен дори когато творческият процес е технически опосредстван/ - и възприемани от окото, този орган-чудо, в който се съчетават мисълта със стихията на сетивното.”¹¹ Шестте пласта организираност в структурата на пластическия образ са по същество шестпроблемен модел на образа. Ако се върнем към шестпроблемния модел в теорията на Ф. Шмид ще трябва да признаем, че числото шест има особена привлекателност за теоретиките. Що се отнася до запазената територия на приложение за понятието “образ“, извън характеристиките на духовна натовареност в зрим еквивалент, тоест извън границите на изкуствата, остават форми, в които доминира конструктивно-инженерното означаване на идея с духовна натовареност, която няма зрим еквивалент. Ако приемем, че образът е изображение с особени качества, бихме могли да приложим възгледите на Януш Лалевич, отнесени към живописата и рисунката. Лалевич сравнява живописата и рисунката с поезията и прозата в литературата. Образът е присъщ на живописата изобщо в смисъла, в който всяка поезия, призната като такава, е вече литература. Живописата е винаги произведение на изкуството. Рисунката, подобно на прозата в литературата само в някои свои проявления е изкуство; в други - планове, чертежи, схеми - тя се явява изображение, преследващо различна цел.¹²

Отношенията между шестте пласта организираност на образа се предопределят от необходимостта да се подчинят на структурата. Всеки един пласт детерминира както останалите пет, така и структурата като цяло, макар че тази закономерност далеч не винаги се проявява и обвързва с художествената практика. Историята на изкуството дава по-скоро доказателства за доминирането на един пласт в структурата на дадено произведение, а в отделни случаи той се налага до такава степен, че в хипертрофиран вид може да се отъждестви със самата структура. Самата природа на пластическите стойности налага доминантната сила на различията, както и на човешката способност

¹¹ Р. Маринска. Структура на пластическия образ, 1983, с. 15

¹² Вж. : Я. Лалевич. Изобразяване и значение. Опит за семиологичен анализ. – В: Изкуство, 1980, 6, с. 28-37

да разграничава нещата и да насища тези разграничения със смисъл. Теоретичната проблематика в структурата на образа се извежда именно като се задълбочава способността към разграничаване както на отделните пластове един спрямо друг - материална въплътеност, фигуралност, конструираност, пространственост, семантика и комуникативност - така и на всеки един пласт спрямо действителността. Предимството на теорията на изкуството като теория на пластическия образ е в това, че се стреми към аналитично-синтетично обхващане на отделното художествено произведение, към познание на единичното, уникалното, при това с ясното съзнание, че то е все пак едно емпирично проявление на глобални закономерности, осъзнати като такива, макар и непостижими за непротиворечиво теоретично знание.

4. Материална въплътеност

Материалната въплътеност е присъща на пластическите изкуства. “Пластическият образ във всички свои варианти е дълбоко , вътрешно и цялостно сроден с материята.”¹³ Материалното въплъщаване се осъществява в широки граници - от материалната среда, материалния отпечатък до самостоятелно обособения материален предмет, взет наготово от действителността или отработен специално. При някои видове пластически изкуства - кръглата скулптура или традиционните приложни изкуства като керамиката - отделянето на материално съществуващ предмет, носител на образа, става в триизмерност, присъща за останалия свят. При повечето от тях обаче материализацията се извършва в условна или реално съществуваща повърхност, върху която се обособяват линии, точки, петна, мазки, съставлящи като цяло материалния градеж на образа. Материалната въплътеност предопределя структурата на пластическия образ. Можем да очакваме, че сходството с материалната направа на света ще стимулира по определен начин и начина на материално въплъщаване на творбата. Еднозначна тенденция обаче не би могла да бъде изявена. В палеолитното изкуство има примери за използване на естествени материални форми, допълвани от създадени чрез ръката, например, скална издатина, наподобяваща глава на елен, допълнена с нарисувани рога. Но дали сходството или различието в материала е стимулирало първобитния човек в тези случаи? Л. Виготски смята, че противоположността между материал и форма често е изходна точка за художественото впечатление.¹⁴ Първоначално материалите за техническото изпълнение са заимствани изцяло от природата - от макароните, за които е необходима само податлива повърхност и отпечатващи се върху нея пръсти /или зъбчати инструменти по-късно/ до живописиста, съчетаваща линейна рисунка с цветни петна. При натрупването на материала и формуването му до отчетлива структурираност се търсят и получават такива съчетания, които дублират качествата на предметната, физическа реалност или се отличават чрез значими интервали от нея. Съчетанията от сходства и различия в образа по отношение на действителността носят неговото съдържание и

¹³ Р. Маринска. Структура на пластическия образ, с. 28

¹⁴ Вж. Л. Виготский. Психология искусства, М. 1986, с. 318

основополагаща роля в тези съчетания има материализацията на образа. Както за генезиса на изкуството, така и за цялото му историческо съществуване, определящо значение има нивото на материализацията на образното мислене. Признаването на условната повърхност като материална основа, върху която с друг материал се съставя образа е етап в материалната въплътеност, чието значение е фундаментално. Оформянето на двете изобразителни разновидности - живописната и графичната, както и на видовете пластика /кръгла скулптура и релеф, малка пластика и натурни макети/ е по същество оформяне на материала, осъзнаване на възможностите му и групирането им. Хегел систематизира видовете изкуство чрез присъщото за даден вид изкуство съотношение между материал и форма. Началото на изкуството полага архитектурата, чийто материал е недуховното в самото себе си, тежката, формируема само по законите на тежестта материя. Негова форма са образуванията на външната природа, свързани правилно и симетрично до един чисто външен рефлекс на духа и до целокупността на едно художествено произведение. Второто изкуство, скулптурата, също взема за свой материал тежката материя в нейната пространствена целокупност, но формата, определена от съдържанието е реалната жизненост на духа, човешкият облик и неговият проникнат от духа обективен организъм. Третото изкуство, живописата, вече не може да употребява за материал тежката материалност и нейното пълно в пространствено отношение съществуване, а трябва да придаде вътрешен характер на този материал в самия него, както прави това с формите.¹⁵

Понятията материал и материя, разграничени в класическата естетика, се преосмислят по нов начин в съвременното изкуствознание, създават пространство за теоретизиране в съвременното мислене. В студията си "Скици към проблема на материала" /1985 г./ Р. Маринска ги разграничава по следния начин: материята - това е материалният субстрат, овещественост, като правило мислено противопоставяна на духовната, безтелесната идея; конкретният материал и работата с него е сблъсък на материята изобщо. На определен етап от вътрешното развитие на даден стил материалът се превръща в суровина за създаването на собствена пластическа материя, с вътрешни възможности за изразяване, надрастващи съдържанието се във веществената материя.

В "Живота на формите" Фосийон изтъква няколко особености, отнасящи се до материалната въплътеност на формите. Първата е свързаната с физическите и пластически качества на материите, с тяхното "формално призвание". Според Фосийон те самите са форма, която развива живота на формите в изкуството. Но същевременно формите в изкуството видоизменят материите. Чрез тези две особености материите, приложени в изкуството се разграничават от материите в природата, дори в случаите, в които това разграничение е слабо отчетливо. Разграничителната линия между природните форми, например, къс дърво, в който по асоциативен път виждаме птица или човешки образ и тези, които са плод на определена техническа обработка е в добиването на пластически стойности чрез овладяване на материала, в реакциите на

¹⁵ Вж. Хегел. Естетика, т. 1, С. 1968, с. 22 - 23

материала, отразени в образа вследствие на човешкото въздействие. В този смисъл материалът и материалната въплътеност са обвързани с техниката. Известно е, че характерни форми, създадени в специфичния за даден вид изкуство материал трудно се пренасят върху друг материал; например, художествените ефекти на маслената живопис не могат да се пренесат в стенните килими без да се промени структурата на самия образ в нейните съответстващи на новия материал съотношения.

В някои разновидности на пластическите изкуства материалната въплътеност на образа се получава чрез наслагване на материя в материята. Да вземем като пример античната рисуванa керамика: сама по себе си керамичната форма съдържа материална организираност, завършваща артефакта като структура. Над това ниво на материална въплътеност се наслаждава материята на живописния градеж и то по начин, чрез който двете материи се свързват хармонично.

В материалната въплътеност на пластическия образ могат да се излявят два аспекта: технически и поетичен. Техниката и технологическите закономерности определят пределни граници за характеристиките на образа, но поетиката на материалната въплътеност не зависи от техниката. В историята на източното изкуство има редица примери за изграждане на образа преди всичко чрез рафиниран поетичен импулс, за който техническата страна не е пречка. В китайската средновековна живопис “венженхуа” духовната подготовка, а не техническото упражняване, осигурява изключителните художествени качества на образа - ако човек живее в съответствие с определени духовни и естетически изисквания, дори веднъж в годината да посегне към четката, ръката му ще създаде истинска живопис. Блестящо е по наше мнение теоретичното разграничение между “образ” и “изображение” на ниво материална въплътеност, направено в “Структура на пластическия образ” на Р. Маринска. Разграничението между тях е както в структурата, така и в начина на функциониране.

“Що се отнася до теоретическия анализ важна особеност на образа е, че идеята, материализирайки се в една или друга конкретна веществена форма, в стремежа си към пълнота необходимо организира материята “в дълбочина”, обогатявайки я в нюанси или ритмически акценти, преодолявайки я като “чиста” цветност или “чиста” материалност. Поради това ние напразно бихме търсили в пластическия образ изявена насоченост към материална агресивност. Тук имаме “свещен” съюз, макар винаги специфичен, конкретен. В случая “изображение” материалът играе служебна роля. Той е вътрешно необременен с духовното, със смисловото, трябва само да го акцентира. Оттук неизбежната екстравертност на “изображенията” /независимо от техните конкретни варианти и социални функции/, тенденцията към интензификация - цветова, обемно пластическа или активизирана с

елементи на движение. Собствено казано, това е случаят на огромната сфера от визуални масови комуникативни средства . . . „¹⁶

Съвременният художник - признат като такъв или самоосъзнаващ се като такъв - бърза да регистрира творческа индивидуалност; в търсене на себеутвърждаване чрез запомняща се оригиналност се насочва към видимото новаторство на материала. Оттук произтича обилието от материализации, някои от които сигурно могат да бъдат и спестени. Те имат малко общи неща с истинската художествена продуктивност, но я заместват. До голяма степен на това се дължи усещането за материална прибързаност, незавършеност в смисъл на липса на техническо "изпипване" на нещата, което предизвикват много от експонатите в съвременните изложби. Възможно е на този отказ от материална трайност да се дължи и затруднението във включване на история на изкуството дори на произведения, които са вече на доста значителна дистанция от време. Това няма нищо общо с нетрайната индийска живопис "мадхубани", нито с българските обредните хлябове, в чието съществуване естетическата функция се слива с разпадането на формата, която я носи. Небивалото разнообразие на материали, съзнателното и несъзнателното разменяне на материали между видовете изкуство, между изкуство и действителност, не са ли движение към всевъзможен изказ на една комплексна художествена мисъл, която може да се изрази в един, но и в друг материал /по А. Швайцер/.

Изкуството на двадесети век прилага както първично използвания материал, така и пост-материалното съществуване на вещта, както материала в неотработените му, зададени извън изкуството форми, така и функциониращия за други, нехудожествени цели, материал. Готовият предмет, имащ своето предназначение в реалността, се пренася в сферата на изкуството. Това се отнася не само за промишлените изделия за бита. Преоткриват се естетическите функции на изделия от близката и далечна история, чиято ръчна изработка съдържа скрити художествени качества, позволяващи да бъдат третираны като пластически образи. В началото на осемдесетте години на 20 век в една своя изложба в София художникът Георги Баев изложи наред със стенни килими и традиционното въжарско кълбо, висящо в експозиционното пространство на вътрешния си конец /занаятчиите, изработващи чували и въжета до средата на миналия век навиват кълбо така, че след това по време на тъкане да се развива отвътре навън и притежава специфична пластика/. Вън от експозиционната концепция материалността на кълбото се стопява в процеса на работа и приключва с унищожаването на формата му. Като художествено произведение кълбото утвърждава не само собствената си форма и материалност, но и преходната пластичност, стопявана в ежедневието на отминалите времена.

Материалната възпътност се добива чрез различни операции - натрупване на материал, освобождаване от излишна материалност, разместване на качества на материала в образа спрямо неговия прототип в действителността, остаряване на материала /патината или пукнатините по чашата за чайна церемония в Япония/.

¹⁶ Р. Маринска. Структура на пластическия образ, С. 1983 с. 34

изчезване на материала за определено време. В отделни случаи материалът се изявява с ефекти, които се дължат на специфично решение на съотношението материална въплътеност - смисъл. Триизмерни текстилни плодове се поставят в затварящ ги стъклен съд, картинни рамки и полета се изграждат от скулптиран материал. Съвременното изкуство обиграва традиционните връзки между форма и материал, клонящи към различно по тип въздействие, или ги разчупва, за да утвърди новите им смислови версии. Магда Абаканович създаде **мебели от текстилен материал***, които носят семантиката на вещи, ненадживяващи човека като материално съществуване. Новосъздадената и утвърдена през последните десетилетия **корейска живопис “манионхуа”** /10 000 години трайност в буквален превод/ възпроизвежда композиции от традиционната източна живопис, но в дълговечния материал на мидените черупки. Така съвременното изкуство поема живот от материала или чрез материала дава смисъл на ежедневието, на нещата извън изкуството.

** творби, изписани в **болд**, се представят в репродуциран вид на лекциите. Н. Х.*

Проблематизиране на материала се наблюдава във времена, в които липсва равновесие между форма и съдържание в художественото мислене. Материалът или се изпразва от смисъл или се пренатоварва със смисъл. Но това двупосочно проблематизиране е познато в историята на изкуството в неосъзнавани разновидности; днес се прилага напълно съзнателно. Дали камъкът в естествения си вид, положен в дзен-будистките сухи градини, сам носи значение или ги носи потъналия в съзерцание човек? Дзен не би позволил отговор.

Ако съвременното изкуство е в състояние да включи в себе си всеки материал и да експериментира с него, изкуствознанието поддържа различни, взаимоизключващи се позиции. Единият подход се опира на разбирането за необходимостта от спазване етиката на материала, следването на присъщите за даден вид изкуство възможности в материала. “Материалите имат с други думи и своя “метафизика” пише Р. Маринска. Авторът поддържа възгледа, че заместването на материали, свойствени за даден вид изкуство с други не бива да се насърчава. В опозиция на този възглед се намира становището на Д. Грозданов, изразено в статията “Изборът на материала е материалиране на избора” /сп. Изкуство, 1993, кн. 5/, който възразява срещу фетишизирането на материала в изкуството и подкрепя освободеното му от всякаква нормираност ползване със собствената си артистична практика.

Но различните обработки извличат скрити възможности в материала, различни естетически функции. Б. Випер във “Въведение в историческото изучаване на изкуството” дава пример с мрамора и възможностите на този каменен материал, разкрити от античната и ренесансовата скулптура. Материалът наследява форми, оставени от предшестващото развитие на даден вид изкуство в друг материал. Метопите и триглифите в античната храмова архитектура са наследени от дървената конструкция, предшестваща каменната, ренесансовите мебели възпроизвеждат формите на каменни мебели. “Не материалът създава архитектурните стилове, а

стиловете тълкуват по свой начин естествените качества на материала.¹⁷ Една и съща конструктивна задача лежи в осъществяването на купола, но той се реализира в различни художествени форми в зависимост от приложения материал: римският купол от циментирана маса, византийският купол от тухла, монолитният купол на гробницата на Теодорих, каменният градеж на италианските ренесансови куполи.

Дали материалът предопределя формата или формата предопределя избора на материала? Надделява тезата за решаващото значение на материала, изказвана в различни форми. И все пак бароквата скулптура използва твърди каменни породи, макар да се стреми към меки, живописни ефекти, готиката пренебрегва естествените качества на камъка.

Именно материалната възпътност на образа му дава възможности за постсъществуване. Античните колони се използват за средновековните църкви, порфирната египетска ваза по поръчка на абат Сугер се превръща в орел, отпечатък от антична камея заема мястото на средната част на един уникален чифт сребърни пафти от епохата на българското Възраждане.

Материалната възпътност на образа - като предметност, големина, граници, като фактура на материалната повърхност, граничеща с всичко извън образа - влиза в наситени със значимост взаимоотношения с останалите пластове в структурата на образа. Въздействайки сама за себе си или като знак за нещо друго, материалната възпътност е израз на необходимост.

5. Фигуралност

Нивото на организираност, наречено фигуралност, се отнася до онези качества на пластическите изкуства, които произтичат от тяхната обвързаност с обективната действителност и се изразяват в широко вариращи конфигурации. Взаимоотношенията между пластическите изкуства и действителността са част от взаимоотношенията между изкуството изобщо и действителността и предопределят една постоянна проблематика на естетиката и философията. Привидно изглежда, че тези взаимоотношения се изразяват чрез теорията за подражанието, въведена от Платон и Аристотел - на нея се опират дори и концепции, които отричат подражанието като основен принцип в изкуството и въпреки всичко използват взаимодействието между изкуство и действителност. В пластическите изкуства имаме достатъчно доказателства за обвързаност между действителност и изкуство и извън подражанието. Историята на изкуството съдържа както пределно точни фигурални възпроизвеждания на действителността, така и чужди на каквато и да е било фигуралност абстрактни форми, които имат своите сходства с пластове от действителността, от които не могат да вземат видими конфигурации. По същество качеството фигуралност превръща образа и неговите елементи в иконични знаци.

¹⁷ Б. Виппер. Введение в историческое изучение искусства. В: Статьи об искусстве. М., 1970, с. 371

Но на какъв тип подобие се опира фигуралността на пластическия образ - външно или вътрешно? Някои пластове от действителността имат отчетливи външни конфигурации, избор по отношение на които проявява пластическият образ; основата на тези пластове е природата, включително и природата на човека. В други пластове на действителността като тези, които съставят човешките взаимоотношения и психологическите преживявания, имат отчетливи вътрешни конфигурации, но външно прибягват до заимствания от другите пластове, богати с предметни, видими дадености. Макар фигуралността да е присъщо качество на пластическите изкуства, отношението към нея претърпява резки изменения. Тя се постига не само чрез умение за възпроизвеждане на външните конфигурации, а преди всичко на базата на желаното подобие с външния предметен свят. Според Ворингер типът примитивен човек не желае да наподобява действителността и именно тази негова воля, а не неспособността да наподобява, е причината за неговия стремеж към абстрактните закономерности в изкуството му. Същата причина тласка към абстрактните форми и европейското изкуство в началото на 20 век. Изборът на фигуралност, както и овеществяването ѝ в пластическия образ, се свързват с определено ниво на технически умения и на одареност да се подчиняват тези умения на цялостната структура на образа. В определени периоди пределната наподобителност е съставлявала основната ценност на образа - като пример могат да се вземат превъзходните портрети от осемнадесети век.

Всяка епоха в историята на изкуството има в основата си определен подбор от предметни изображения, определен кръг от конфигурации. Палеолитната пещерна живопис има ограничен набор от образи на животни, свързани с лова. Веднъж подбран, във външното си подобие с действителността, предметът се превръща в образ-знак. "Броят на тези образи-знаци се контролира от системата на един социо-културен механизъм и при всички случаи е значително редуциран в сравнение с безкрая от естествени явления и обекти."¹⁸ Самият подбор на сходства и различия в образа спрямо действителността е пласт знаковост, значимост както естетическа, така и смислова. Керамичният съд във форма на **елен от неолита, намерен при с. Мулдава, Пловдивски окръг**, би могъл да послужи като пример. Външната конфигурация на елена съвпада с природната фигуративност на този животински вид. Чувството, чрез което разпознаваме целостта на образа и го идентифицираме като елен, се дължи главно на подобие в главата и конструкцията на шията. Торсът е много различен, сравнен с тялото на действителния елен; на абстрахиране са подложени много от неговите природни белези и е запазена общата цилиндрична форма, разположена хоризонтално. Късите крака, сведени до геометрични форми, образуват заедно с торса една архитектурна конструкция, в която участва и силно удължената шия. Именно шията свързва елементът, който носи силни сходства - главата, с другите елементи от фигурата на елена, които носят по-силни различия. Образът като цяло носи повече значения, отколкото се съдържа в неговите части, знаковостта не е сумарна, а получена чрез сложно умножение на отделни фигурални знаци. Различията и сходствата в неговата фигуративност се натоварват с естетическата и семантическа функции.

¹⁸ Р. Маринска, СТруктура на пластишеския образ, с. 38

В историческото развитие на пластическите изкуства биха могли да се очертаят два процеса, отнасящи се до фигуралността на образа:

1. включване на нови пластове фигуралност, идващи от още неусвоени дотогава сфери на действителността или чрез промяна на подбора във вече усвоените.
2. насищане на съществуваща вече фигуралност с вътрешни подобия и различия, чрез които значенията променят съдържанието на всяко отделно съществуващо пластическо възпроизвеждане.

Жанровото диференциране в живописата през 17 век дава примери за едновременно наслагване на двата процеса. Натюрмортът в живописата достига до обособяването си чрез групи произведения със сходна фигуративност, а веднъж усвоената фигуративност се насища със значения, съдържащи се и в нея самата, и в нейните съотнасяния с другите нива на организираност /и проблематизиране/ в образа.

И в самата художествена практика, и в теорията на изкуството кристализират две крайни позиции на съотнасяне между изкуство и действителност:

1. натуронаподобяване, свързано с отчетливо или по-ограничено заимстване на конфигурациите и техните детайли от действителността.
2. абстрахиране от външните белези във формите на предметната /и не предметна/ действителност.

Тези две позиции взимат различни названия - при Ворингер те са абстракция и вчувстване, при К. Малевич - абстракция и натурализъм. Известната картина **“Черният квадрат” на К. Малевич /1913 г./** е смятана за една от крайните точки на абстракционизма. Свои крайни точки има и стремежът към точно следване на действителната фигуративност. Натуралистичният и абстрактният полюси в исторически план “се явяват само като полярни точки, където най-малко се задържа махалото на художественото развитие.”

Абстракцията като процес на изоставяне на реалните подобия, съпровождащ натуронаподобяването или изместваш го, се съдържа още в ранните форми на изкуството, съпътства цялото му историческо развитие. Но неговото съзнателно прилагане през XX век довежда до свършено друг тип художествено изразяване. Чистите линии и цветове при Кандински са абстрактни като фигуративност, но те сами по себе си са обект на определени чувства не по-малко от фигуративните картини. Геометричните форми в супрематизма на Малевич са нова действителност, създадена от изкуството. Самият процес на абстрахиране е част от работата над пластичния образ и резултатите не са в опозиция с фигуративността. Различията в качеството фигуративност в изкуството на двадесети век идват не само от абстрахиране, а от обстоятелството, че фигуративността се изгражда не спрямо традиционните пластове действителност, а спрямо една свръх-действителност на личното съзнание като физическо явление. Стремежът към абстрахиране на външните фигурални белези в образа в началото на двадесети век се смята за израз на недоверие в конкретното, външното, което вече е измамно. Външните конфигурации са илюзорни, те не съответстват на вътрешното, истинното. В този смисъл външната фигуративност отстъпва пред езика на абстракциите. Те обаче стигат до изработване на една, условно

наречена свръхфигуративност, тъй като в процеса на продължителните контакти със съвременното изкуство очите и съзнанието свикват да виждат фигуралност в абстракциите, тоест човек разпознава онова, което изобщо не е изобразено и съществува само чрез художественото възприятие. От качество на артефакта фигуралността се превръща в качество на възприятието. Чисто външни фактори като напредъка на техниката /фотографията и другите технически средства за възпроизвеждане / също тласка пластическите изкуства към отказ от наподобяване чрез непосредствена, външна фигуралност. А когато тя е налице, обикновено прочитът ѝ изисква усложнени интелектуални ходове, разкриващи значения отвъд директното подобие.

“Образ“ и “изображение“ като че ли еднакво се стремят визуално да дублират реалната предметност. Но не е ли симптоматично, че тенденциите към крайните полюси, самата тази пулсация - така кръвно присъща на образното начало - се проявява изобщо в сферата на “изображенията“. Изображението, функционално и служебно обслужващо идеята, следва дадения вид фигуралност, която не се определя всъщност от живия контакт със самата реалност, а от вече установени, най-често по рационален път, изобразителни обозначения. Изображението никога не се стреми към магическата бариера на последната илюзия. То не може да бъде и абстрактно. Тук то губи своето значение, своята роля на обозначаващо. В своята изобразителна характеристика то закономерно следва и се адаптира към онези похвати и техники, към онзи език, който е най-комуникативен. То не създава, а използва възприятиите в дадената ситуация форми.

Образът, пластическият художествен образ, не е застрахован от всички крайности, от всякакви рискове. Защото за него изобразителната страна на видимата действителност не е гола предметност, не е абстрактна визуалност, а свят, криещ и отразяващ множество смисли. “¹⁹

Натурализмът в крайната му фаза, в полярната му точка, може да се определи като форми които включват:

1. образи, които поради прекалено сходство чрез фигуралност и липса на художествено изразителни различия спрямо реалността преминават границата с изображение и функционират като изображение дори когато привидно структурата им е на образ.
2. образи, които наситени с максимум фигуративно подобие имат в третия пласт на своя предмет /сюжет/ по Е. Панофски идеята за натуронаподобяване - формата само реализира идеята.

Между крайната точка на натурализма и крайната точка на абстракцията се разполагат необозримо количество образи, които притежават фигуралност в определена степен - при това фигуралност, която чрез смисъла си има стойност на истинност. Те могат да се определят чрез понятието реализъм, което в днешно време макар и силно

¹⁹ Пак там, с. 42 - 43

обременено е свързано с външно-фигуративното и вътрешно-смисловите начала в образа.

Понятието реализъм е употребено за първи път през 1833 г. във френската критика и първоначално чрез него са означавани нови стойности в изкуството, свързани с вярното изобразяване на действителността. Още в началото реализмът се свързва не с външното подобие, а с вътрешно сходство, с истинността на творбата. Реализмът е обратното на школа, пише Зола в един от шестте броя на издавания от него вестник "Реализъм". Това е изкуство, което се опълчва срещу условността, срещу подражанието и не може да съществува без истина. Преминал през тълкувания придаващи му различно съдържание, реализмът в крайна сметка се налага като понятие с относително съдържание, означаващо променлива стойност на съотнасяне на други променливи - творбата и действителността.

Още през шестдесетте години на 20 век реализмът се осъзнава в необичайно широки граници, отъждествявайки се с изкуството като такова. Художествената практика дава безброй примери, че в безкрайното многообразие на образи те се осъзнават и възприемат като реалистични от самите им създатели, както и от зрителя. В теоретичните постановки темата за реализма като качество, присъщо за истинското произведение, се налага като единствено възможна. Д. Лукач, Р. Гароди, М. Лифшиц на практика довеждат понятието реализъм в стойности без граници. **"Всяко истинско произведение на изкуството има в основата си реализъм, в широкия смисъл на тази дума."**²⁰ Определяйки реализма чрез истината, Лифшиц възвръща кантовото разбиране за истинност като съответствие между едно представяне и неговия обект. Безграничният реализъм проектира стойностите си върху историята на изкуството: реалистична е византийската икона, реалистично е египетското изкуство. "Църковното разбиране за изкуство е било, е и ще бъде едно - реализъм. Това означава, - че Църквата, опора и потвърждение на Истината, изисква само едно нещо - истината", пише отец П. Флоренски в "Иконостас".²¹ Р. Маринска смята, че реализмът като понятие се появява късно, ще има сравнително кратък живот като понятие и ще изчезне заедно с явленията, които го пораждат.²²

Към всеобхватен реализъм, разбран като истина, е насочена класификацията на Карл Кантор, в основата на която лежат концепциите на С. Аверинцев. В културата от европейския кръг се обособяват три състояния: дорефлексивно-традиционно,

²⁰ "Става дума за тази проста истина, че всяко истинско произведение на изкуството има в основата си реализъм, в широкия смисъл на тази дума. Многообразието на форми и стилове се явява само конкретно развитие на тази основа..."

Всяка истина, даже и най-високата, в това число и истината на съзнателния реализъм, може да приеме и често приема едностранчив характер, но разумният човек разбира, че това е аргумент не против реализма, а против едностранчивостта. Истината в изкуството /или реализъм/ е пълнотата на всички нейни явления минус едностранчивите форми, даже най-прогресивните, ако те действително приемат едностранчив характер, и плюс всички отенъци на реалността, съдържащи се даже в едностранчивите форми, и реални, и фантастични, ако тези отенъци в тях действително се съдържат... Истината съществува в практическия живот и ни се явява в магическото огледало на изкуството... " М. Лифшиц. Карл Маркс. Искусство и общественый идеал. М. 1979, с. 4-7

²¹ П. Флоренски. Иконостас, С. 1994, с. 55

²² Това мнение бе изказано в разговор с мен по повод на мои питання през 1994 г. Н.Х.

преодоляно от гърците 5 - 4 в. пр. н. е., рефлексивно-традиционно, оспорено към края на 18 в. и изпразнено от съдържание през индустриалната епоха и край на традиционната нагласа като такава. Кантор говори за три типа живопис и три типа реализъм: дорефлексивно-традиционен, рефлексивно - традиционен и рефлексивно-новаторски.

Но понятието натурализъм /употребено за първи път от италианските критици през 17 в. по повод живописца на Караваджо/ също се появява сравнително късно и също като реализма първоначално служи за да се означи дистанцията на дадено художествено явление от предшестващата го продукция. Реализъм, натурализъм, абстракция - освен сходство те отразяват и различия между творбата и действителността. Ако приемем, че фигуративността е добита чрез подражанието на предметната действителност, дори при най-добро желание за пълно копиране на действителността са възможни два резултата: или различни картини от различни художници /такъв пример дава Вьолфлин в книгата си "Основни понятия на история на изкуството", взет от спомените на художника Лудвиг Рихтер/, или илюзия за новосъздадена действителност като картините на Зевксис и Парасий в описаното от Плиний състезание. В единия случай са налице различия, идващи от различното виждане за натурата, което има всяка човешка индивидуалност и от невъзможността на ръката да копира механично това виждане. В другия случай илюзията за нова действителност е възможна само в определена културна среда. Ще се заблудим ли днес ние от нарисуваната завеса в картината на Парасий? И кой от нас възприема античните статуи като живи?

Чрез абстрахиране и чрез разграничителната способност при художественото възприятие /в процеса на което се улавят и разчитат стойности и значения в образа/ се стига до значителни различия между образ и действителност. Двете операции - детайлизация и обобщение - са неразграничими в творческия процес и техните специфични съотношения във всеки отделен случай детерминират различията на образа спрямо действителността, по отношение на която се изгражда. Всяко различие между пластическия образ и действителността-прототип е деформация. На практика деформациите са обективна необходимост в структурата на образа. Сред тях обаче значителни се явяват съзнателните деформации, чрез които се изгражда художествената условност. Художествените деформации осигуряват различията на художествената реалност спрямо действителната, житейската. Реализъм, натурализъм, абстракция носят тази художествена действителност.

В книгата си "Изкуство и илюзия" Гомбрих поддържа възгледа, че отразяването на натурата в образа се извършва чрез модели, опосредстващи визуалните впечатления. В хода на многократното копиране на един образ се получават изменения, сумирани в схема, модел, който в очите на възприемащия замества натурата. Изучавайки историята на изобразителните процеси Гомбрих стига до извода, че човек не създава правдоподобен образ от нищо. "Той трябва да е научил съответния трик, па макар и

само по други картини.²³ Всеки натурализъм е селективен, пише Гомбрих. Няма неутрален натурализъм. И художникът като писателя се нуждае от речник, от репертуар от форми, преди да се заеме да “наподобява” действителността. Гомбрих дава пример с две гравюри на кит, изхвърлен на суша, и двете придружени от надписи, че са рисувани от натура. Едната от тях, италианска, копира обаче другата, холандска.

Ние бихме могли да го допълним с примери от историята на балканското изобразително изкуство. Ръкописните книги и първите печатни издания с описание на свещения град Ерусалим, разпространени в българските земи през 18 и 19 век, се илюстрират с рисунки или гравюри, предаващи определени места от града. Независимо дали илюстрираният ръкопис се изготвя от ерусалимските монаси за продажба сред поклонниците или от самите поклонници, определена рисунка има своите типологични черти. За анализ на типологията в илюстрациите могат да ни послужат рисунките в един гръцки ръкопис от 1740 г., съхраняван в Църковно-историческия и архивен институт при Българската патриаршия в София (инв. N 845). Ръкописът съдържа четиридесет рисунки, разположени сред текста, без да бъдат отделени в рамки. Общият брой на рисунките е по-малък от този в други описания; за сравнение: в изданието на Жефарович от 1748 г. те са 70, а в един по-ранен гръцки ръкописен текст от 1717 г. съхраняван също в ЦИАИ (непубликуван), те са 63. Преписвачът е използвал образци - неговите рисунки носят белезите на знаци за знаците. При изобразяването на полукръглите арки на прозорците в архитектурните построения авторът рисува нещо като луличка, от която започва удебелена лява линия на прозореца. Чрез този графичен похват, удобен за опитния в преписването и неопитен в изобразяването автор, е интерпретиран знакът за пространствена дълбочина в образците. Един друг похват представлява диагоналната линия, използвана в рисунките за условното означаване на намиращи се една пред друга архитектурни форми. Чрез диагоналната линия разделяща една повърхност на части и чрез запълване на някоя от тези части с означения за зид, стълба или стена, преписвачът свежда пространствените означения в една плоскост. Съществена особеност на рисунките е специфичното съчетаване на условност и правдоподобна точност. В текстовете с описание на Ерусалим числата приемат функция на знак на достоверност: брой кандила на дадено място, брой колони в един или друг храм. В изображението на мястото на светото снемане от кръста и полагането върху плащеницата са нарисувани осем кандила в съответствие с текста според който на това място висят осем - четири православни, едно римско, едно арменско, едно коптско и едно сирийско. Такава числова точност не е била необходима, например, в същата сцена от описанието на Жефарович, тъй като там тя е решена “антропоморфно” и разказвателно: Св. Никодим и Св. Йосиф полагат тялото на Христос върху плащеницата, а Богородица го оплаква, вдигнала скръбно ръце. Но тук тя е потвърждението за достоверност и същевременно указание, според което може да възникне представата за това място у този, който чете текста и разглежда рисунките. Точност е търсена и чрез определена последователност при разполагането на рисунките следващи повествованието.

²³ Е. Гомбрих. Изкуство и илюзия. С. 1988, с. 144 - 147

В изобразителни структури, които са построени по сюжет с усложнен състав и определена иконографска схема може да се срещне обратното съотнасяне: отделна творба да отразява реалната действителност, а не символните значения, заложи в иконографията. **Надгробните плочи със сюжет “погребално угощение”**, разпространени през римската епоха имат определена иконография, идентифицираща съдържанието: покойникът се изобразява полуизлегнат, пред него се разполага масичка, а около фигурата на покойника се разполагат останалите елементи на композицията. Една надгробна плоча от римската провинция Мизия, датираща от 1 в., произхождаща от с. Байкал, Оряховско, носи необичайно решение на сюжета погребално угощение: покойникът е изобразен не полулежач - полуседнал, а в легнала поза. Вероятно майсторът, изработил плочата, не е познавал смисъла, заложен в иконографската формула и е изобразил позата на покойника така, че по фигуралност да съответства на реалната действителност. Макар привидно сцената да повтаря първоначалната иконография на сюжета “погребално угощение” смисълът ѝ е различен от идеята за хероизация на покойника, вложен в иконографската формула.

Сюжетът като разпозната фигуралност се превръща в самостоятелен обект, спрямо който могат да бъдат приложени сравнителни анализи. За да онагледят противоположността на линеарния и живописния стил, Вьолфлин сравнява две рисунки с еднакъв сюжет - голо женско тяло - едната на Дюрер, другата на Рембранд. При Дюрер въздействието на рисунката се осъществява чрез осезателни стойности, а при Рембранд - чрез визуални стойности / “Основни понятия на история на изкуството”, гл. Линеарно и живописно, Рисуна /. Сравнителните анализи на произведения с еднакъв сюжет са в основата и на изследванията върху формалните белези в произведението, и на изследванията върху съдържанието.

Всяка фигуралност се получава чрез преобразувания на реалния предметен свят, постигнати по пътя на обобщението и детайлизацията, деформацията и идиализацията. Спиритуализиращите художествени деформации на антропоморфния образ в християнското изкуство и идеалните пропорции /външни и вътрешни/ в класическото гръцко изкуство са явления от един и същи ред. Подобно на познатите концепции за безкраен реализъм, може да бъде изведено виждане за безкрайни деформации като отклонения /осъзнати или не/ от реалностите на съществуващата предметност. Парадоксалното е, че деформацията в крайна сметка ни отправя към подражанието, поддържа го чрез деклариране на собственото си отрицание. В случаите, в които пластическия образ е изграден чрез субконструиране, т.е. изгражда нова фигуралност, можем да въведем специална скала за деформациите или да използваме друго понятие. В живописата на Сезан някои видяха “структурна деформация”. Художниците от групата „Наби”/Нави определят използвания от тях метод като “двойна деформация”, която включва субективна деформация /привеждане на елементите от творбата в съответствие с душевността на художника/ и обективна деформация /привеждане на

елементите в творбата в съответствие със законите на автономната пластична красота/.²⁴

Фигуралността в икони́ния знак е носител на семантични стойности, с които художественото съзнание на дадена епоха привиква. В картината **“Пролет”** Ботичели използва добре познатия като иконография образ на Мадоната, за да пресъздаде алегоричната фигура на пролетта в центъра на композицията. Зрителят разчита наподобяващата Мадоната женска фигура веднага, а от нея се насочва към заобикалящите я персонажи, търсейки връзка с тях и така достига до възможни тълкувания на живописната творба. Историко-художествените интерпретации на съдържанието на „Пролет” през последните десетилетия са много и различни, служейки от своя страна за активизиране на художественото възприятие на отделния зрител.

Сюжетът и предопределената от него фигуралност се оценяват до края на 19 век като първостепенни по важност качества, от които зависи мястото, заемано от творбата. Дьолакроа е смятан за първия живописец, който ограничава ролята на сюжета. В понататъшното си съществуване произведението на изкуството ще се опира не толкова на това какво изобразява, а на начина, по който го изобразява.

6. Конструираност

В следваната от нас система качеството конструираност произтича от съществуването на образа в една предметна конструкция.

Понятието конструкция се съизмерва със “структура” и изкуствознанието често не прави разлика между тях.

В какви съотношения се намират понятията “конструкция” и “композиция”? Тези две понятия са фундаментални за теоретическите съчинения на отец Павел Флоренски. Композицията според него се отнася до пространствената организация на външните изобразителни средства и тяхното единство, т.е. до начина на изобразяване. Конструкцията отразява предметност и смисъл взети също в тяхното единство. И конструкцията, и композицията, са присъщи на произведението на изкуството, поддържа П. Флоренски в “Анализ на пространствеността и времето в художествено-изобразителните произведения”/1924 г./. Когато творбата е хармонична, тези две начала в нея са уравновесени. В повечето случаи обаче тази хармония, това “райско единство”, както го нарича Флоренски, се разпада. Те са присъщи единствено за античното гръцко изкуство и за християнската живопис. Във всички други художествени произведения преобладава или композицията, или конструкцията.

²⁴ Вж.: Д. Аврамов. Естетика на модерното изкуство. С. 1968, с. 246 - 250

“Това, което казва самата действителност за себе си чрез произведението, е конструкцията в произведението; а това, което казва за тази действителност художникът, е композицията на произведението. По друг начин казано, конструкцията е способ за съотнасяне на елементите на самата действителност, все едно дали е телесна или отвличена, строеж на действителността.“²⁵

Ако в теоретичните трудове на Флоренски понятието конструкция се явява по-мощното от двете, при Кандински конструкция и композиция се намират в различни съотношения. Кандински поставя конструкцията в подчинено положение спрямо композицията, употребява ги равностойно или говори за форми в композицията като основа на конструкцията на картината. В отделни текстове на двата му труда / “За духовното в изкуството“, 1910 г. и “Точка и линия в равнината“, 1926 г./ по-общо се явява понятието композиция и, най-сетне, на някои места Кандински употребява съчетанието “композиционни конструкции“.

Ценно теоретично разграничение между “конструкция“ и “композиция“ прави известният график и теоретик В. Фаворски. Съществуващите според него два вида цялост в изкуството - зрителна и двигателна - организират по два различни начина произведението на изкуството. Двигателната форма на цялост е конструктивна; при нея различни моменти от време се организират в определен ред. Зрителната форма на цялост е собствено композиционна, тя се характеризира с непосредствена цялост на зрителния образ. “Привеждането в едно произведение на изобразителния материал към двигателна цялост ще бъде конструкция. Привеждането към цялост на зрителния образ ще бъде композиция.“²⁶

Конструкцията като строеж на формални, но и съдържателни елементи, използва определени правила, математически пропорции, съотношения, симетрии. Това разбиране е залегнало в качеството конструираност, отразяващо едно от структуриращите нива в пластичния образ. Р. Маринска разграничава “образ“ и “изображение“ на ниво конструираност по различията в количествените мерки, участващи в изграждането им. В пластическия образ са налице симетрия, халмония, ритъм и други количествени мерки като естествено следствие от неговия строеж. При изображение те са предварително търсени и задължителни заради замисъла и планираното въздействие.

Конструкцията на творбата се реализира с помощта на определени технически средства. Качествата на конструкцията и техническите възможности се намират в съотношения, които трудно могат да бъдат определени еднозначно. Някои автори отхвърлят проблема за техниката от теорията на изкуството. Други го обвързват с конкретния строеж на дадена творба без предварителни концепции за ролята му в битието на изкуството. Луиджи Граси смята, че проблемът за техниката е

²⁵ П. Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях, М. 1993, с.121

²⁶ В. Фаворски. За изкуството, С. 1987, с. 239

фундаментален в конструирането на творбата. Конструкцията в диахроничен смисъл се доближава до структурата и става неин еквивалент според Граси. Лионело Вентури също съизмерва “конструкция” и “структура”. Той поддържа разбирането, че структурното въздействие е видимостта на конструкцията.

“ Представата структура става ясна, когато си помислим за това, което представлява конструкцията в архитектурата. В архитектурата двата ефекта, структурен и декоративен, са ясно разграничими. В живописата думата **структура*** има метафорично и все пак ясно значение. И наистина **структурният ефект** е видимост на конструкцията на образа. В архитектурата видимостта на конструкцията е видимост на една реалност, докато в живописата, където и конструкцията на едно въображение е една видимост.“²⁷

Историята на изкуството предлага различни примери на обвързаност между конструктивни особености в една творба и предопределящите ги технически изразни средства. Веднъж осъществени обаче конструктивните качества могат да се окажат относително независими от създалата ги техника. Съвременната корейска живопис маньонхуа, която разгледахме в раздела материална въплътеност, обиграва готови конструкции от традиционната източна живопис, пресъздавайки ги в различни техники и материал. И макар произведенията на маньонхуа да възпроизвеждат точно сюжетите и композициите от старата живопис, техните конструкции са различни: акумулират смислови стойности от техническите изразни средства и загубват смисловите стойности присъщи на традиционната източна живопис.

Ако приемем, че конструкцията е не само композиционно-формална, но и смислова организация на образа, могат да се излязат условно два пътя за нейното постигане: отвътре навън и отвън навътре. За онагледяване на тези два начина може да послужи сравнението между европейската портретна живопис и източната портретна живопис. Според европейската академична традиция, при изграждането на портрет от натура се започва от правилното поместване на рисунката върху лист или друга повърхност с определени размери; в горния край на изобразителната повърхност и отстрани на композирания образ се оставят разстояния в определени пропорции. След това се изявяват като обем и съотношения главата и раменете, отработват се отделните пластически стойности на лицето и едва на последния етап, до който може и да не се достигне, се рисуват очите. В източните портретни изображения е обратното. Китайският средновековен трактат “За портрета” на Ван И представя начина за рисуване на човешкото лице в следната последователност: отначало се означават ноздрите, после носа; когато носът е готов, той става отправна част за цялото построение на портрета.

“Ако горната част на носа е поставена високо, то започни от междуведието с плътен удар на четката надолу; ако е ниско поставена,

* курсив на Л. Вентури

²⁷ Л. Вентури. Как да гледаме живописата, С. 1979, с. 37 - 38

започни от очите; ако е нито висока, нито ниска - осем-девет десети, - дай линията отстрани. После - улеят под носа. По-нататък в такава последователност: уста, очни кухини, уши, коси, горната линия на главата. Накрая - кръгът. Кръгът - това е лицето. Трябва да е така - едно след друго, така че нито едно косъмче от косата да не бъде изгубено.²⁸

Същият възглед за посоката на творческия процес - извършващ се винаги отвътре навън - източното изкуство поддържа и на ниво фигуралност. Сходството на образа с действителността не се търси само за себе си. Ако се постигнат хармония и одухотвореност, ще се прояви и формалното сходство. "Древните художници понякога оставяли настрана сходството с външните форми и превисоко ценили структурата и същността; те търсели смисъла на живописца зад пределите на външното сходство. При изобразяване на нещата е нужно да има формално сходство, но това формално сходство е длъжно изцяло да предава структурата на същността. Структура, същност и формално сходство - всички те се коренят в замисъла и в крайна сметка са подчинени на изкуството да се прилага четката."²⁹

Ако приемем, че структурата на образа се създава на базата на определен мисловен модел, този модел би могъл да бъде или моделиращ се едновременно със самия образ, или възможно е да бъде изпробван и възпроизвеждан в множество версии. Гомбрих е убеден, че "вярното изображение, както и добрата географска карта са крайният продукт от дълъг процес на корекции и изменения върху една първоначална схема. То не е правдив запис на зрителен опит, а конструиран модел, който възпроизвежда правдиво съществените отношения."³⁰ Ако до 19 век конструираните модели могат да бъдат проследени като значими и разбираеми за определена обществена група, в съвременната епоха конструкцията се изгражда по собствен вътрешен модел, значим само за произведението на което принадлежи. Конструкцията в произведенията на съвременното изкуство често включва елементи, активизиращи художественото възприятие, които се намират извън материализираната композиция на образа, специално аранжирани връзки между композицията в артефакта и композиционно-смислови носители извън него. Конструкцията често се свежда до инженерна композиция или концепция, изказана с пластични изразни средства.

Нивото на конструираност на образа съдържа и проблема за недовършеното, "нон финито". От определена позиция всяко произведение може да се разглежда като завършено, ако го завършва участващото в разширеното му битие активно художествено възприятие. От друга гледна точка незавършеното е присъщо за произведенията на пластичните изкуства. Отар Пиралишвили, изследващ незавършеното в книгата си "Проблемите на "нон финито" в изкуството" /1982г./, изтъква, че главното условие за осъществяването на една художествена задача е не формалната завършеност на предмета на изкуството, а степента на удачна трансформация на конкретната художествена идея в интерес на разбираемото

²⁸ Цит. по: Китайские трактаты о портрете, Л. 1971, с. 7

²⁹ Пак там, с. 291 - 292

³⁰ Е. Гомбрих. Изкуство и илюзия, С 1988, с. 151

изразяване. Пиралишвили разграничава недоизказаност и незавършеност на образа. Недоизказаността е тотален признак на изкуството изобщо, качеството, на базата на което се извършва интерпретацията и което въвлича зрителя в кръга на замислите на художника. В този смисъл крайната “доизказаност“, отъждествена с крайната завършеност се явява недостатък, който елиминира потенциалния зрител.³¹ Иманентната, вътрешна завършеност на творбата се проявява независимо дали се съпровожда от външна, формална завършеност. Тя е изразена и в случаите, когато по някаква причина техническо завършване на образа не е осъществено. Характерно проявление на вътрешната завършеност е съхраняването на целостта дори и във фрагмент от образа. Иманентната завършеност според Пиралишвили се определя от конкретната степен на съотнесеност между образа и вътрешното му съдържание. В този смисъл всяко истинско произведение притежава своя собствена завършеност, отговаряща на идейно-естетическата устременост на художника. Ранните произведения на Микеланжело са завършени според античното разбиране за формата. В зрелите си произведения той се отказва от този вид завършеност и предава на своите образи скалиста фактура, която активно участва в тяхната структура и носи белезите от борбата със скулптирания материал. Късните произведения на скулптора се характеризират със съзнателна външна незавършеност.

Ако се върнем към структурата на пластическия образ, бихме могли да говорим за недовършеност на ниво материална възпътност, която може да влиза в различни взаимоотношения с другите пластове в структурата. Външната материално-техническа незавършеност в късните произведения на Микеланжело изразява безграничността на художествената идея и съзнанието, че никое крайно формално решение няма да я изрази.

Качеството “завършеност-незавършеност“ може да се третира според нас като:

1. външна формална завършеност, която може да се подраздели на
 - формална завършеност, съответстваща на завършеност на замисъла
 - формална завършеност, зад която се крие съдържателна незавършеност
2. вътрешна завършеност, която може да се съпровожда от
 - външна техническа завършеност
 - външна незавършеност
3. безкрайна незавършеност, дължаща се на абсолютизъм в замисъла, който довежда до безкрайно отработване на формата; всяка външна завършеност би била недостатъчно свършена за изразяването на абсолютния замисъл
4. незавършеност в смисъл на недоизказаност, съзнателно предоставена на зрителя, за да я довърши чрез своето възприятие
5. завършена незавършеност като съзнателна програма на художественото произведение

³¹ О. Пиралишвили. Проблемы „нон финито“ в искусстве, Тбилиси 1982

6. незавършеност като израз на нежелание за завършване /в учебната рисунка например/

Известно е, че монументалната живопис на Микеланжело, както и неговите кавалетни картини се явяват завършени тъй като техните замисли са пределни, макар и грандиозни; следователно тяхното реализиране предполага външно завършване. В късните скулптурни произведения на Микеланжело незавършената пластична форма е натоварена със семантически функции. Цялостното освобождаване на конструкцията от излишна извънформална материалност утвърждава стойности в смисъла и изразителността на образа, каквито изкуството преди Микеланжело не познава.

Други измерения има проблемът нон-финито в изкуството на Леонардо да Винчи. Незавършената картина **“Поклонение на влъхвите”** /1481 - 1482 г.; галерия Уфици, Флоренция/ се отличава със завършеност на ниво фигурално-конструктивно-пространствено решение и съответстващо симантично ниво. Леонардо изоставя работата над картината след като решава художествения проблем който го е вълнувал: изграждането на многофигурна композиция построена в триизмерното пространство със свършена геометрия. Незавършеното в случая е материалната възплътеност, но дори и на това ниво на материализиране, на което Леонардо прекъсва работата си над картината, се съдържа иманентната завършеност на творбата, осигуряваща битието и във времето. Формалната незавършеност на картината проличава при сравнение с други живописни произведения от същата епоха, но извън историческия подтекст съвременното художествено съзнание, привикнало към стиловите особености на модерното изкуство, не би отчело тази външна незавършеност.

Различен е смисълът на Леонардовото сфумато, което може да се възприеме по-скоро като недоизказаност. От една страна, сфуматото е средство за свършено живописно пресъздаване на натурата чрез оптичните ефекти от световъздушната среда и носи стремежа на художника към абсолютна форма. От друга страна, замъглява информацията, идваща от образа като знакова система и позволява смисъла да се интерпретира полифонично.

Днес незавършеното влиза както в състава на художествената концепция, така и в самата материална реализация на образа, участва чрез замисъла на твореца и чрез възприятието на зрителя. Различни постановки за недовършеното в цялостната структура на образа могат да се проектират върху отделните негови проблемни нива. Актуално проявление на недовършеното е нестабилната, изменчива предметна форма, предвидена да се видоизмени в даден времеви интервал. Част от предметите, замислени като битие на художествено произведение, нямат отчетлива разграниченост с действителността и с всичко това което прилича на изкуство, но не е изкуство. В руслото на незавършеното остават многобройни произведения на съвременното изкуство, в които творческият процес е оголен пред зрителя с цел да го присъедини, да постави творец и зрител в обща позиция на сътворчество. Процесите на пълно или частично отъждествяване на зрител и творец, пораждаат обаче не по-малко резервираност у хората с развито художествено възприятие, отколкото ентусиазъм в публиката, почувствала се творец.

7. Пространственост

Самата материална въплътеност на пластическия образ е вече едно пространствено съществуване, организирано цялостно във фигурална конструкция. Всяко произведение на пластическите изкуства съдържа два аспекта на пространственост:

- пространството на артефакта като заемаща определен обем вещ, обособяваща свои взаимоотношения със заобикалящата я пространствена среда
- пространствени решения, съдържащи се в структурата на пластическия образ, решения на художествени проблеми от различно естество

Тези два вида пространственост могат да съвпадат или да си взаимодействат чрез сходствата и различията си, те са свързани и силно повлияни от различните нива в структурата на образа, от материалната въплътеност до семантиката и комуникативността, и сами им влияят. В изкуството на 20 век често се стига до разчупване и загуба на веществената определеност на образа и като последица от това или се загубва отчетливата пространственост на артефакта, или се хипертрофира. За сметка на това се усложнява цялостното пространствено битие на образа и преди всичко пространството на неговото възприятие.

Самото понятие за пространство в изкуствознанието се опира на философски предпоставки. В монографията си “Проблемът за пространството в живописата” /1927 г./ Николай Тарабукин се опира на разбиране за пространство, близко до онова, чрез което въведохме разбирането за изкуство. Пространството е нещо явяващо се във всички произведения на изкуството, което, при цялата си разноликост, има нещо общо в проявленията си и се обединява в нашето съзнание в една концепция. Тарабукин говори за “художествената форма на пространството” и нейната изразителност. Чрез тази форма се проявява миогледа на художника и в нея съжителстват двете страни на пространството: обективно съществуваща или феноменална и зрително възприемаема или психологическа.³² Пространството има форма и съдържание в тесния смисъл на думата според Тарабукин и при определена организация се идентифицира с пластическия образ.

В трудовете си отец П. Флоренски интерпретира пространството, съчетавайки философска и изкуствоведска трактовка на проблемите. В “Анализ на пространството и времето в художествено-изобразителните произведения” /1924 г./ той разглежда науката, философията, техниката и изкуството като различни видове организация на пространството, представящи подвижната и многообразна действителност.

“Цялата култура може да бъде изтълкувана като дейност по организиране на пространството. В единия случай това е пространството на нашите

³² Н. Тарабукин. Проблема пространства в живописи. – В.: Вопросы искусствознания 1/1993, с. 181

жизнени отношения и тогава съответната организация се нарича техника. В други случаи това пространство е мислимо пространство, мислен модел на действителността, а действителността на неговата организация се наричат наука и философия. Накрая третият вид случаи лежи между първите два. Пространството или пространствата са нагледни като пространството на техниката, и не допускат жизнено вмешателство - като пространството на науката и философията. Организацията на такива пространства се нарича изкуство.³³

Самото понятие за пространство П. Флоренски разглежда чрез три слоя пространство, които не са тъждествени един на друг: абстрактно или геометрично пространство, физическо пространство и физиологическо пространство /разделящо се на зрително, осезателно, слухово и т.н./. Над тези представи се наслаждава психологическият процес на възприемането на пространството. За физиологичното пространство не е приложима Евклидовата геометрия; поради самите свойства на окото човекът и особено художникът възприемат действителността по начин, който не се обвързва със законите на Евклидовата геометрия. Изкуството организира пространството чрез плоскости, линии и точки. Принципната разлика между живописца и графиката според Флоренски е в начина на организиране на пространството, във взаимоотношенията между пространство и вещественост. Живописца разпространява веществеността върху пространството и затова пространството е склонно да се превръща в среда. Графиката приближава пространството към вещта и по този начин тълкува самите вещи като пространство на особени криви или като силови полета. Живописца по този начин има работа с веществото, т.е. със съдържанието на предмета. Графиката се занимава със пространството, обкръжаващо вещта, и по негов образец тълкува вътрешната същност на вещите. Организацията на пространството на художественото произведение съдържа в себе си и способа за своето разчитане от страна на зрителя. Строежът на пространственото единство на произведението е композицията. Така П. Флоренски свързва пространство и композиция в обща постановка.³⁴

При изграждането на пластически образи чрез конструиране върху двуизмерна повърхност са възможни два пътя: отделяне, рамкиране на тази повърхност в самостоятелен отрязък /картинно поле/ или изграждане на образа без това ограничаване /както е при палеолитната пещерна живопис/. При ограничаване на повърхност с форма и размери първичното пространствено виждане е вече реализирано във външните си белези и на тази база се осъществява цялостния пространствен строеж на образа. Възможните решения се разпадат на перспективни системи и извън-перспективни изобразявания на пространството. Н. Тарабукин систематизира видовете пространства в пластическите изкуства по следния начин:

³³ П. Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях, М. 1993, с. 55

³⁴ Пак там, с. 111 - 112

1. Идеографско пространство. /Пространството се представя като символичен знак като се запазва целостта на плоскостта, върху която се представя. Идеографското пространство е присъщо за египетската живопис./
2. Ексцентрично пространство. /Разтворено пространство. Проявява се в християнската живопис и се означава с термина обратна перспектива, към който Тарабукин се отнася критично./
3. Ексцентрично-концентрично пространство. /Разсеяно пространство. Определяно с термина паралелна перспектива. Към този тип пространство принадлежат художествените решения в китайската и японската живопис./
4. Затворено-концентрично пространство. /Линейна или права перспектива, доминираща в европейското изкуство след ренесанса./
5. Разсеяно-концентрично пространство. /Фактор за неговото конструиране е световъздушната среда./
6. Хиперпространство. /В него се включва и четвъртото измерение, времето. Присъщо за модерното изкуство./

Лев Мочалов систематизира следните типологически форми в пространствения строеж на картината:

1. Система на ортогоналните проекции /по Тарабукин - идеографическо пространство/.
2. Система на паралелната /аксонометрична/ перспектива. /Съответства на разсеяното, ексцентрично-концентрично пространство./
3. Система на обратната перспектива. /Съответства на ексцентричното, разтворено пространство./
4. Система на правата перспектива. /Затворено - концентрично пространство според Тарабукин./

Извън тази система стоят според Мочалов нововъведенията в пространствения строеж на картината, направени от края на 19 век до двадесетте години на 20 век - импресионистите, Сезан, Ван Гог, Матис, Пикасо, руското изкуство /передвижниците, Врубел, художниците от групата "Вале Каро", абстракционистите, Петров-Водкин/. Това е винаги собствена перспектива, в която са систематизирани пространствени построения, продиктувани от лични пристрастия. И както обръща внимание Мочалов, тази собствена перспектива често е не по-малко условна от отхвърлените заради условностите им типологични перспективни системи, в противовес на които се ражда. Несъмнено всяка една от перспективните системи е условна, и тази условност изкуствознанието интерпретира многозначно. Системата на ортогоналните проекции /идеографското пространство/, използвана в египетското изкуство, по същество е умозрителна система, сумираща най-съдържателните като познание за даден предмет проекции. Предметът се изобразява такъв, какъвто се знае, а не такъв какъвто се вижда като се запазва плоскостта на изобразителната повърхност. Различните интерпретации на тази концепция за изобразяване на знанието, а не виждането и то в специфичен художествен език потвърждават нейната съдържателна наситеност в дълбочина. Б. Успенски тълкува изображенията на езеро, заобиколено с растителност, срещано в египетската стенна живопис, като израз на художествено мислене, при което гледната точка е в центъра на изобразеното пространство.³⁵ Н. Тарабукин подробно анализирайки не само стиловите белези на египетската живопис, но и възможните

³⁵ Вж.: Б. Успенски. Поетика на композицията. – В: Семиотика на изкуството, С. 1992, с. 182

интерпретации, обръща внимание на нещо което е изключително важно: египетският живописец не изобразява пространството, както прави европейецът; самата картинна плоскост с нейните размери и форма се явява реален факт на пространството. И като разгръща изобразителната форма на предмета върху тази плоскост, то условността на изобразеното е подчинено изцяло на тази плоскост.³⁶ По същество става дума за подчинение на пространственото решение в образа спрямо пространството на външната предметност - подчинение, осъществено чрез умозрителна сложност на вътрешния пространствен строеж на образа.

Системата на обратната перспектива също е плод на доминиращо мисловно систематизиране на белезите, чрез които се означава пространството. Общите признаци на ексцентричното или разтворено пространство, предавани чрез обратната перспектива: отдалечените части на предмета са по-големи от близките и самият предмет се изобразява със страни, които практически не могат да се видят едновременно. Оказва се, че в обратната перспектива са използвани някои особености на възприятието: човек вижда съзерцаваните от него близки предмети в обратна или паралелна перспектива. Мочалов смята, че паралелната /аксонометрична/ перспектива следва логично системата на ортогоналните проекции, планиметричното изображение прераства в аксонометрично. Системата на паралелната перспектива отразява непрекъснатото пространство при което дълбочина и плоскост са свързани чрез паралелността.“ Изобразените предмети съществуват “там“, в далечината; изобразяващите ги линии и мазки естествено лежат “тук“, на повърхността на хартията или коприната, създавайки своя “калиграфия“.“³⁷ При определени условия паралелната перспектива се преобразува в обратна. В търсене на свойства, разграничаващи пластичния образ от материалната триизмерна реалност, идва обратната перспектива, чийто строеж съответства на духовното пространство. В това духовно пространство колкото да по-далечни нещата толкова са по-големи и обратно, колкото са по-близки - толкова са по-малки. Такива са свойствата на духовното пространство.⁵³ Обратната перспектива отговаря на цялостната структура на образа в средновековната християнска живопис, тя е указание за друга, неземна действителност, към която съзерцаващият зритель се стреми, която не се смесва със земната, но е също така обективно съществуваща.

За съвременното художествено мислене нито обратната, нито паралелната се възприемат като условни, те се използват наравно с правата перспектива, а в много случаи са предпочитани пред нея. В едно и също живописно произведение могат да съжителстват паралелната, обратната и правата перспектива, приложени към отделни участъци на картинното пространство, в резултат на което се създава т.н. локална перспектива в една или друга нейна версия.

Съществуващите перспективни системи се тълкуват от Мочалов като различни варианти на съотношения между възприятие и представа, зрение и отвлечено мислене.

³⁶ Н. Тарабукин. Проблема пространства в живописи. – В: Вопросы искусствознания, 1/1993, 194 - 196

³⁷ Л. Мочалов. О систематике типов пространственного построения картины. – В: Советское искусствознание, 78/2, М. 1979, с. 307

Ако в паралелната перспектива тези начала са в равновесие и хармония, при системата на ортогоналните проекции и при обратната перспектива доминират представата и отвлеченото мислене. При правата перспектива доминират възприятието, зрението. Системата на правата перспектива, утвърдена през епохата на ренесанса като геометричен начин за изобразяване на пространството, основаващ се на закономерностите на естественото зрително възприятие и формулирани в математически вид е особено подходяща за построяване на картинно пространство с голяма дълбочина.

До определен етап от историческото развитие художествените решения следват модела на дадена перспективна система, осигуряващ четлива организация на образа. Основната тенденция в пространствените решения, заложена от Сезан, е интерпретацията на пространството по индивидуална концепция, в която спонтанно-интуитивното начало е определящо. В живописата на Сезан се запазва деленето на пространството в дълбочина на плановете, но се изменя центъра на пространствено-конструктивното решение. Предният план олеква, далечният натежава и въздейства върху близкия. Предметите в картините на Сезан стават тежки, обемни, а формите им клонят към сфера или част от сфера, изградени от окръглящи се линии, благодарени е на които изглежда, че пространството с е връща. Отделните части на предметите са изобразени от различни гледни точки, а основното изразно средство за пространствено-конструктивна организация става структуриращата мазка. Синтезиращото виждане на Сезан се проявява не само в геометризираните форми на предметите, а и в синтетична множественост на събирателните точки на линиите.

Множеството неевклидови пространства, които, оказва се, съществуват едновременно с Евклидовото пространство, днес са обект на разнообразни художествени интерпретации, движещи се между признаците на обективното пространство и белезите на перцептивното пространство. Някои учени поддържат мнението, че фундаментално се явява не обективното, а именно субективно възприемаемото, перцептивното пространство /Раушенбах, Волков/. Гомбрих, напротив, смята, че психологията на зрителното възприятие е измамна, а теорията, според която нашият субективен свят е криволинеен и трябва да бъде изобразяван като такъв също трябва да бъде отхвърлена.

Различията между образ и изображение по отношение на пространствената организация според Р. Маринска са отчетливи. Пространственото решение на образа е сложно и многозначно, обвързано със структурата, докато при изображение пространството е избрано предварително и осъществено целенасочено в акта на изпълнение.

Да се върнем към систематизацията на видовете пространство според Н. Тарабукин. Когато към трите измерения на пространството се прибави четвъртото измерение, времето, възниква хиперпространство. Но в кои случаи времето чрез хиперпространството се включва в структурата на пластическия образ? Концепцията за време, присъстваща в образа, все още не е знак за хиперпространство.

Времето, въплътено в пластическия образ, се свързва преди всичко с ритъма, със знаците за движение и покой. В древноегипетското изкуство времето е представено

като вечност, отразяваща се в неизменност, застиналост на образите. Естетическият идеал на древногръцкото изкуство осъразмерява покоя с хармонията в пространствено-времето единство. **Дискоболът** на Мирон е класически пример за възплъщаване на времето в духа на гръцката естетика; мигът без движение между двете противоположни движения, засилване и хвърляне на диска, дава възможност за разгръщане на образ, чиято структура е определена от пластическия изказ на пространство и време.

От гледна точка на философията на изкуството могат да се обобщат две позиции, отнасящи се до времето. Първата е свързана с разбирането, че видовете изкуство се диференцират чрез трактовката на времето и пространството. В резултат на тази диференцираност изкуствата се разделят на пространствени и времеви. Втората позиция поддържа, че изкуствата са еднакви по отношение на пространството и времето.

Образът в пластическите изкуства се отличава с едновременност, симултантност. Днес специфичните особености в предаване на времето се свързват не толкова с непригодността на пластическия образ да се разгръща във времето, а със самата му пространствено-времева устроеност, която може да включва:

- време на зрителното възприятие и време на психическото възприятие; тези две времена могат да са различни по продължителност, да съвпадат частично или изцяло; според съвременните изследвания времето на психологическото възприятие трае между половин минута и десет минути.

- време, съдържащо се в сюжета, изразено във фигуралния състав и композицията.

- концепция за време или усещане за време, възплътени в образа, която също може да съвпада с изразеното в сюжета време, но може и съществено да се различава от него.

- времето като възраст или като процес на изменчивост на творбата.

В изкуствоведските трудове на П. Флоренски времето се третира наравно с пространството. Времето се отбелязва и предава чрез ритми, плавни или на скокове. Условието за синтез на времето, както и на пространството е дейността на съзнанието, чрез което се правят уплътнения на пространството и времето. Изкуството винаги прави уплътнения.³⁸

Разцветът за един процес е представителен за процеса. "Най-пищната роза не е розовият храст, но го представя като същина и всеобхватност. Нито една възраст не се отменя от друга . . ."

Къде е ключът за разчитане на времето, съдържащо се в структурата на образа? В известен смисъл това е ключ към разбиране за времето изобщо. Непрекъснато течащото време не дава ритъм, то е еднородно /П. Флоренски/, а ние разчитаме различия в стойностите.

“Както триизмерният образ ще стане за нас пространствена форма само тогава, когато частите или по-точно участъците му се възприемат не всеки сам за себе си и вън от другите, а когато те биват пронизани от създаван от нас закон на строеж, който ги свързва - така и процесът на времето трябва да бъде оформен чрез единен закон, който и е в своето конкретно прилагане към дадена последователност, формата във времето.”³⁹

Изразните средства за възплъщаване на времето в творбата са фактурата и ритъмът на живописните и пластически елементи, петна, линии, мазки, плоскости,

³⁸ Вж: П. Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях, М. 1993, с. 224 - 225

³⁹ Пак там, с. 205

контрасти от светлини и сенки, композиционни особености, семантика. За древното и средновековното изкуство е присъщо единство на времето, постигано с помощта на характерните им изразни средства. От една страна, в средновековното изкуство се изобразяват последователно извършващи се във времето събития, композирани в общо художествено поле. От друга, средновековната образност съдържа и предава на зрителя времето като живот на душата, като емоционален поток в процеса на съзерцанието. Епохата на ренесанса първоначално унаследява средновековните представи за време и създава противоречиви като концепция и художествена реализация възплъщения на времето, за да стигне до собствено разбиране за време, включващо се в новия художествен модел за света. Във фреската **“Чудото със статера”** в капела Бранкачи /църквата Санта Мария дел Кармине, Флоренция, 1427 - 1428г./ Мазачо композира три отделни времеви фрагменти от събитието, описано в евангелските текстове: в центъра е предаден момента, в който Христос казва на Петър какво трябва да направи, за да намери монетата, вляво - Петър улавя рибата, в чийто корем намира монета, а вдясно е изобразено предаването на монетата. В изкуството на Високия ренесанс се утвърждава симултантната концепция за време, получила блестящи художествени възплъщения в творчеството на Леонардо, Микеланджело и Рафаел. В трактатите си Леонардо пише, че живописецът е длъжен в един само миг да вложи цялото съдържание на картината и да го разгърне пред погледа на зрителя. Неговата фреска **“Тайната вечеря”** възплъщава на практика това теоретическо изискване. Конструкцията на фреската е изградена като единство от реакциите на дванадесетте апостоли, чули думите на Христос: “Един от вас ще ме предаде“. Времето в разбирането на Леонардо се изразява не чрез външно движение, означаващо изменение, а чрез временното спиране на движенията, чрез паузите, уловени в потока на времето. Движението се схваща като преход от едно неподвижно състояние към друго и в този смисъл ренесансовото изкуство се отличава със статична концепция за време. Барокът възплъщава динамична концепция за време - в нея времето е изменчивост на материята, протичаща с определено темпо и изразена чрез активно движение. Времето като вътрешен живот, като психологическо време, се възплъщава в **късните портрети на Рембранд**. През 19в. време и пространство в образа усложняват своите художествени възплъщения, както и взаимоотношенията си. Времето все по-активно се включва в художественото пространство. Времето е стълб в строежа на картината **“Салът на кораба Медуза”** на Жерико. Това е времето на кулминацията в дългото очакване, а отделните състояния във възходяща линия предават сгъстения пълнеж на времевия отрязък; отчаяните хора забелязват на хоризонта кораба и надеждата за спасение се слива със самото спасение, извършило се вече за самите пътници и за зрителя, познаващ историята на сала на “Медуза“.

Живописата на импресионистите възплъщава времето като мигновеност и състоянието на нещата в тази мигновеност. Но именно тази концепция за времето като миг, поддържана и изразена в живописата, показва, че времето тече в непрекъснат ход от мигновености, а отделните художествени решения отразяват този ход. Според В. Прокофиев в изкуството на импресионистите за първи път в историята се възплъщава нестабилна предметно-времева концепция. Картината не спира времето, не го сгъстява, а само фиксира неговото изтичане. В този смисъл времето в изкуството на импресионистите не се раздробява на съставлящи го последователни единици.

В изкуството на двадесети век времето се възплъщава в свободни решения, включващи множественост на гледните точки и на времеви стойности. Времето се възплъщава не като обективен процес, а като субективно художествено време, различно от обективното. В процеса на художественото възприятие то се разкрива чрез разбиране и интерпретация, опирайки се често много повече на вътрешното

преживяване за време у зрителя, отколкото на знаците за време в творбата. За времето в кубистичната живопис Мочалов дава следното тълкуване:

“Времето тук се проявява не в акумулиран вид, не като резултат от обобщение на множество жизнени състояния, а като процес на постигане на пластически разработено пространство, на затворена в себе си пространствена структура. Но такова време се откъсва от миналото и бъдещето, представлявайки само по себе си пренаситено настояще. /Всяко кубистично произведение може да се разглежда като още една самостоятелна конструкция. Оттук възниква хипертрофия на принципа на новотата.../. Времето на кубистичното произведение, преминаващо в абстракция, е невъзможно да се съотнесе с нещо. Осъзнаването на отвлечената сложност на пространствената структура не води до нищо. Като се опитваме да се задълбочим в смисъла на картината, ние неизменно се връщаме в началната точка. Затова времето на постигане на абстрактно-кубистичната картина е принципиално неопределено, то е и мигновено, и безкрайно.“⁴⁰

Пространствено-времените представи през последните сто години силно се променят в резултат на научните изследвания, доказали, че енергията променя материята и пространствеността ѝ. Човекът загубва доверие в нагледната външна форма, предпочита абстракцията, извлечена от нея. Склонна съм да приема, че предвиждането на Гастон Башлар преди десетилетия, вече се е осъществило: “Ще настъпи момент, “когато ние ще говорим за абстрактна конфигурация - конфигурация, нямаща вид; възвисявайки въображението, привикнало към пространствените форми дотолкова, че то се добира до хипергеометрия на пространството и времето, ние ще се обърнем към съвременната наука, отстраняваща самото пространство-време, преминаваща към абстрактната структура на математическите групи.“

Пространствеността на образа и пространството извън образа се свързват и наслагват. В отделни случаи пространството, съдържащо се в образа, хармонира с пространствената среда извън него, а външното пространство се явява логически завършек на пространствеността на образа. В други случаи между пространството в образа и пространството около него протича дифузия в едната или другата посока. Т. Семьонова формулира две форми в битието на изкуството. Едната форма е затворена и при нея произведението не се нуждае от специално пространство около него то функционира в пространството на бита. Тази форма е характерна за народното изкуство. При втората, отворената форма, произведението се разгръща в пространството към зрителя, а структурата на отделния образ или на системата от образи е разчетена така, че да активизира пространството пред или около нея. Чрез отворената форма функционира християнското изкуство, например.

Развитието на взаимоотношенията между материалната форма, съдържаща определена трактовка на пространството, от една страна, и външното обкръжаващо пространство, от друга, могат да се проследят нагледно в историята на скулптурата. Палеолитните глинени макети на бизони и каменните релефи са изградени като осъзнато съотнасяне между материална форма и обкръжаващо я празно пространство. В древноегипетската статуарна пластика скулптираната форма се ограничава от четири плоскости, върху които се проектира обема, а самият пластически обем клони към кубични форми. Гръцката класическа скулптура възплъщава хармония между овеществен обем и празно пространство, която изисква обходна кръглата скулптура

⁴⁰ Л. Мочалов. О систематике типов пространственного построения картины. – В: Советское искусствознание, 78/2, М. 1979, с. 310

/или илюзия за възможност да бъде обходена/. Тази хармония обаче включва относителната независимост на пространството в материализация, овеществен обем - осъзната затвореност, която се отличава от пространството извън нея, с което се разполага и в което се намира зрителят. Античната гръцка скулптура е зависима от ограниченията в нейното предназначение /от пространството пред стената или друг род ограничение, предопределено от архитектурното решение/. Средновековната скулптура е обвързана от синтеза на изкуствата в храмовото пространство. Разбиране за пространство, заимстващо от античността, но и от средновековието, разгръща ренесансовата скулптура преди да досигне до самостоятелна концепция за пространство. В бароквата скулптура движението обвързва материята на обема и пространството около него в обща структура, в която се включва и празното пространство. Роден внася в моделировката на обема отражение на заобикалящата световъздушна среда. Модерната скулптура търси художествени способности за все по-голямо активизиране на пластичния обем по отношение на заобикалящата го пространствена среда. Обемът излиза навън, в пространството - както в **колоната на К. Бранкузи**, или включва пустото пространство като интервал между овеществените пространствени форми, както в **творбите на Хенри Мур**. За да стигне до равнозначност между празно пространство /което само оптически е празно / и овеществен обем като пластика. За А. Фосийон пространството в изкуството е пластична и променяща се материя, а следата⁴¹ от материята в пространството е художествен материал.

8. Семантика

Смисълът на пластическия образ се съдържа и изразява както в цялостната структура, така и чрез всеки един неин пласт - материална възплътеност, фигуралност, конструираност, пространственост и комуникативност. Обособяването на семантиката на образа в отделен пласт е до известна степен условно. Цялостното битие на творбата представлява семиотичен процес, включващ възплътчаване на смисловост в материалната художествена форма и възприемане, чрез което се осмислят възплътените смислови стойности и се пораждат нови, несъдържащи се смислови стойности.

Класическото отношение "съдържание - форма", представляващо опора за аналитично отношение към произведението на пластическите изкуства, може да бъде разложено на съотношение между три компонента - сюжет, съдържание и форма, които се интерпретират в изкуствознанието чрез различни постановки. Известният италиански критик Л. Вентури се опира на следните теоретични позиции: в една творба се разграничават сюжет и съдържание, от една страна, а от друга, съдържание и форма са тъждествени. Създателят на иконологическия метод Е. Панофски развива разбирането за материална форма, идея /сюжет или предмет/ и съдържание в произведението на изкуството. Между тях съществува взаимна обвързаност: колкото повече съотношението на значимост между идея и форма се приближава до равновесие, толкова по-красноречиво произведението разкрива качеството "съдържание". Съдържанието или същинското значение на творбата се определя от Панофски като "обединяващ принцип, който лежи в основата както на видимото събитие, така и на неговото разбираемо значение и ги обяснява, и който дори определя формата, която приема видимото събитие"⁴². Иконологическият метод се опира на систематизацията на

⁴¹ За началото на 21 век вече не дори следата, а само мисълта за материята, изразена по някакъв начин в пространството, е вече художествен материал. Бел. на Н. Х.

⁴² Е. Панофски. Иконография и иконология. Въведение в изкуството на Ренесанса. – В: Е. Панофски. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С 1986, с. 85

значенията, съдържащи се във визуалните форми и извежда три пласта значения в произведението. Първият пласт значения се съдържа в художествените мотиви и това е пластът на първичните значения. Той се разчита, когато зрителят разпознае първичния предмет /сюжет/, например дървета, къщи, планини. Разкриването на тези значения се извършва по пътя на описанието. Вторият пласт значения се постига като се разчете вторичния или конвенционален предмет /сюжет/, “ т.е. света на специфични теми или понятия, намерили израз в образи, истории и алегии, противопоставен на сферата на първичните или естествени предмети / сюжети /, изразени в художествени мотиви”⁴³. Третият пласт значения - това е вътрешното съдържание на образа или същинското значение, разкриващо се чрез интерпретацията. Ако тези три нива се редуцират до две - първични значения и вторични - те могат да се отъждествят с двете нива от значения в живописното произведение, изведени от К. Леви-Строс. Първото ниво за означаване на реалността в живописа се осъществява от организацията на форми и цветове чрез чувствения опит. Благодарение на това първо ниво се въвежда второ ниво на означаване, което се състои в избора и подреждането на единици и в тяхната интерпретация с помощта на техниката, стила, маниера. Ако живописът заслужава да бъде наречен език, пише Леви-Строс, то е само заради това, че тя като всеки друг език се състои от особен код, елементите на които са породени от комбинацията на по-малко на брой елементи, сами възхождащи към по-общ код. Разликата между живописа и речта според него се състои в това, че съобщенията на живописа преминават отначало през естетическото възприятие, а след това през интелектуалното, а при речта е обратното. В живописа опозициите от форми и цветове се възприемат като смислоразличаващи, влизайки едновременно в две системи: системата на интелектуалните значения и системата на изобразителните ценности; втората може да бъде законодеща само при наличието на първата.⁴⁴ Първият пласт от значения /по Е. Панофски и по К. Леви-Строс / произтича от буквалния прочит на иконичните знаци /по Ч. Пирс/. Сходствата и различията между иконичните знаци и реалността съставят елементите от този пръв пласт - те образуват уникални пластически комбинации и носят значенията. От своя страна те влизат в нови законодещи съчетания с неподражателните елементи в художественото произведение, както и със семантиката в изразните средства. Да вземем като пример **творчеството на Климт**. Творбите му от късния, кризисен период външно са сходни с предишните му, носят същите изтънчените стилови белези, заради които изкуствоведите го наричат “съвременен византиец “. Но те нямат тяхната семантика. Променили са се цветосъчетанията на изящните орнаментирани късове в картините му, липсва уверената, възприемаща се като единствено възможна градивна линия, няма ги законодещите съотношения.

Знаците и значенията предават, как е известно, съобщения. Семиотиката се занимава с предаване на съобщения чрез готов код, какъвто в пластическите изкуства съществува само в определени случаи - каноничното изкуство и някои форми на фолклорното изкуство. Произведението на пластическите изкуства най-често създава кода за своето разчитане в процеса на собственото си създаване. Този вече създаден код може да бъде възпроизвеждан от един художник многократно. Определени системи от кодове, утвърдили се вече като средство за предаване на смислови послания, се заимстват съзнателно като на тяхна база се изграждат нови семантични структури в художествен вид. Ако ползваме значенията на една творба, това означава, че разчитането му е осигурено - чрез готов код или чрез конкретен ход на разбиране. Според М. Бахтин в реалното, конкретно разбиране могат да бъдат разчленени две

⁴³ Пак там, с. 76

⁴⁴ К. Леви-Строс. Сирое и варено. – В: Семиотика и искусствометрия, М. 1972, с. 34

страни: идеална смислова самостоятелност и цялостен емпиричен акт. В разбирането Бахтин обособява следните етапи:

1. психофизиологично възприятие на физическия знак /цвят, пространствена форма/
2. разпознаване на този физически знак като познат или непознат
3. разбиране на неговото значение в дадения контекст
4. активно-диалогично разбиране /спор-съгласие /; оценъчен момент в разбирането и степен на неговата дълбочина и универсалност

Смисълът на образа или символа, пише Бахтин, може да се разкрие и коментира само с помощта на друг, изоморфон смисъл тоест един смисъл се тълкува с помощта на други смисли. Разтварянето му в понятия е невъзможно. Следователно интерпретацията на един художествен текст не може да бъде научна.⁴⁵ Означава ли това, че интерпретацията на значението в творбата представлява само пораждаване на нови значения или превеждането им на езика на други ? Многозначността на образа позволява спрямо него да се приложи подобно разбиране. Тя може да се разглежда като многозначност, дължаща се на взаимно детерминиращи се и комбиниращи се знаци и като многозначност, произтичаща от акта на индивидуалното художествено възприятие. Семантиката на образа може да се състои от ясно фиксирани означаващи знаци, означаеми стойности и начин на означаване, тоест да носи отчетлива информация. В други случаи означаващото се въвежда само като стимул, за да започне тълкуването, при това тълкуване без крайна цел, процес, протичащ всеки път различно и разкриващ различни смисли . В това отношение убедителен пример представлява картината на Ват Гог “ **Спалня** “. Разполагаме с точно описание на намеренията , които художникът е имал за тази картина, съдържащо се в писмо до брат му. При анализа на тази творба на Ван Гог обикновено историците на изкуството привеждат описанието на самия художник. Съпоставката между двете обективни дадености - картината и писмото - и тълкуването от страна на изкуствоведа поражда различни нива на вътрешното съдържание на тази творба. Нека съпоставим интерпретациите на Л. Вентури, Н. Дмитриева и Е. Гомбрих., опиращи се на подобно съотнасяне.

В книгата си “Как да гледаме живописиста “ Л. Вентури привежда цитата от писмото до Тео и анализира цветовото изграждане на “Спалня“ и дава следното тълкуване за семантиката ѝ:

“ Сюжетът е спалнята на Ван Гог в Арл. Това е мъртва природа. Но Ван Гог може да направи разлика между сюжет и мотив. Той казва, че картината внушава покой и сън. Това е мотивът. Бил е болен и е бил заставен да пази стаята. За отмъщение я рисува. Вижда една бедна, осветена от слънцето стая и чувства, че вещите са заспали. Самата стая излъчва едно чувство на самота, изключва всяко присъствие, дори това на Ван Гог и на което да било човешко същество. Но вещите в стаята изразяват нещо повече от съня. Те са изоставени и изоставени в такова състояние на немара, че създават впечатление за безредие. Следователно тук присъства магическата стойност на нещо, което е действително, почувствано и все пак невеществено, като вечна напуснатост, заминаване или смърт. Това е едно докосване до трагедията“⁴⁶ .

В “Изкуството и неговата история “ Е. Гомбрих интерпретира картината като изтъква, че Ван Гог имал нужда да рисува “не само огненото слънце, но и скромни, спокойни и неугледни неща, които никой дотогава не е смятал за достойни за вниманието на художника“. Съпоставяйки описанието от писмото на Ван Гог със самата картина, Гомбрих дава следното тълкуване за смисъла на картината :

⁴⁵ М. Бахтин. Естетика словесного творчества, М. 1988, с. 382

⁴⁶ Л. Вентури. Как да гледаме живописиста, С. 1979, с. 223

“ Ясно е, че Ван Гог не се стреми на първо място към вярно изобразяване на действителността. Той си служи с цветовете и формите, за да предаде чувствата, които будят у него изобразените неща и които иска да внуши и на другите. Не държи много на “стереоскопичната действителност”, както я нарича той, ще рече на фотографски точното наподобяване на външния свят. Готов е да пресилва и дори да променя вида на нещата, щом това отговаря на замислите му. Така той стига по различен път до един предел, подобен на онзи, при който се е озовал Сезан през същите тези години. И двамата правят една съдбоносна крачка - съзнателно отхвърлят “подражанието на природата” като цел на живописца. Подбудите им, разбира се, са различни. Когато Сезан рисува натюрморт, той иска да изследва връзката между форми и цветове. . . “⁴⁷

В монографията си, посветена на Ван Гог, която се нарежда сред най-високо ценените от многобройните изследвания за художника в света, Н. Дмитриева разглежда “Спалня” едновременно с другите произведения на Ван Гог, създадени в края на лятото и началото на есента на 1888 г.

“В летните платна и рисунки, в сравнение с пролетните, има повече наелектризираност, напрежение. Кулминацията настъпва в края на лятото и началото на есента - времето на “Нощно кафене”, “Дома на художника”, втория “Сеяч”, “Спалня”, “Слънчогледи”, “Червено лозе”, “Нощно небе над Рона”. Тук едно след друго следват произведения с особена сила, енергия и звучност, в които повече от всичко се проявява единството на контрастните емоции: успокояващата “Спалня” е тревожна, ликуващите “Слънчогледи” са яростни, а трагичното “Нощно кафене” се представя в дрехите на “японска веселост и тартареновско добродушие”.

Разглеждайки новаторство на Ван Гог, Н. Дмитриева се връща към “Спалня”.

“Платната на Ван Гог понякога са превърнати почти в релеф, толкова пастьозно е положена боята. В повечето случаи мазките са диференцирани и не са сляти. Понякога цялата повърхност на картината представлява релефна мозайка от отчетливо различни мазки - например “Сеяч” или “Копа сено в дъждовен ден”. Понякога пък гъстите мазки се нанасят по повърхността на споен червен фон, ритмизирайки го, оживявайки го, подчертавайки направлението на движенията и характера на формите. При това в някои случаи този фон е положен чрез сравнително тънък слой, чрез боя, разредена с терпентин / фонът в “Слънчогледи”, небето в изгледите от моста Ланглуа/, в други е корпусен, притежава осезаема плътност и при това носи в себе си изпъкнали цветови съгъстявания - така е нарисувана, например, “Спалня”. Художникът понякога изказвал опасения ще издържи ли платното такова натоварване, но да се откаже от пастьозната мазка не можел - това било едно от най-силните му експресивни средства. “⁴⁸

Сравнението, което и тримата автори използват - визуалните белези на картината и словесното описание на художника - става основа за интерпретация на едни и същи обективно заложените семантични стойности, които обаче се разчитат, образувайки нови структури заедно с всяка една индивидуална интерпретация.

Като прилага към произведението на изкуството семиотичното делене на семантика, синтактика и прагматика, Б. Успенски разграничава в него съответно

⁴⁷ Е. Гомбрих. Изкуството и неговата история, С. 1992, с. 479

⁴⁸ Н. Дмитриева. Ван Гог, М. 1988, с. 215 и 233

семантично, синтактично и прагматично равнища. Семантичното равнище изследва описанието към описваната действителност или отношението на изобразеното към изобразяваното, синтактичното - вътрешните структурни закономерности в изграждането на описанието, а прагматичното равнище изследва отношението на описанието към човека, за когото то е предназначено. В съответствие с тази систематизация се явяват три аспекта - семантичен, синтактичен и прагматичен - на композицията в художественото произведение т.е. на проблема за гледната точка.⁴⁹⁶⁹ Възможни са външна и вътрешна гледни точки, които влизат в определени взаимоотношения помежду си. В изобразителното изкуство според Успенски вътрешната и външната гледни точки се проявяват преди всичко в използваната перспективна система. В изкуството на ренесанса имаме външна гледна точка, а в средновековната живопис - вътрешна. Гледната точка или гледните точки, чрез които се изгражда образа, са централен композиционен проблем на всички изкуства, свързани със семантиката /тоест с репрезентацията на един или друг фрагмент от действителността, проявяващ се в определен денотат/. Този проблем не е актуален, изтъква Успенски, за изкуствата, където семантиката не е заложена - той има пред вид абстрактната живопис, орнамента, неизобразителната музика, архитектурата. Но използваното пространствено решение е също обект на тълкувания, при които са възможни значителни различия или варианти на близки смисли. За пример могат да послужат тълкуванията на смисъла, заложен в ортогоналните проекции в древноегипетското изкуство и то конкретно в пейзажите, изобразяващи езеро, заобиколено с дървета. В изследването си върху пространството в живописата Н. Тарабукин разглежда този тип пространствени решения върху двуизмерна плоскост като съединение между картографски принцип и фронтално разгръщане на композицията. Той ги сравнява с детските рисунки и разказва за случай, при който помолил петгодишно дете да нарисува езеро, заобиколено от всички страни с дървета. Детето нарисувало кръг и след това, постепенно завъртайки листа, означило дървета по начин подобен на този в египетските стенописи. Тарабукин смята, че детето се ориентира в даденото пространство моторно, а не зрително. Наблюденията си върху пространствените решения в архаичните периоди от историята на изкуството Тарабукин обобщава в следния извод: идеографската форма на пространството не е непосредствена, а опосредствена, тя трябва не толкова да се гледа, колкото да се разчита. Тя е знак за определен смисъл, а не непосредствена очевидност. Б.Успенски разглежда тези египетски образи и подобни от асирийското изкуство чрез позицията на древния художник, която е вътрешна а не външна. Художникът изобразява не самия обект, а пространството, което го заобикаля тоест света, в който той се намира и следователно помества себе си нас в това изобразено пространство. Художникът мислено се поставя в центъра на изобразеното пространство. Тези две сериозни изкуствоведски интерпретация на практика осмислят по различен начин виждането, чрез което е реализирано художественото решение и разкриват специфични значения в тях. Различията им се дължат на различен прочит, непротиворечащ на обективно заложената информация в образа. По индивидуален начин третират също така двамата автори, М. Шапиро и Б. Успенски, смисъла, заложен в знаците-коментари в стихове и проза, поставени върху китайските свитъци с живопис. Шапиро смята, че основата на изображението не е била възприемана като част от самия образ-знак. Рисунка и фон не се възприемат в единство и поради това фонът се третира като свободна зона за други изображения. Успенски вижда в нанасянето на знаци върху вече заета повърхност в китайската, а също и в палеолитната живопис, последица от чувството за автономност

⁴⁹ Вж.: Б. Успенски. Поетика на композицията. – В: Б. Успенски. Съчинения, т. 1. Семиотика на изкуството, С. 1992, с. 130

на пространството. Всяко изображение притежава собствено пространство и двете или повече изображения не се смесват.

Разликата между изображение и образ на ниво семантика според Р. Маринска е разлика между ясно обозначаващото изображение, задължително едносмыслено и еднопланово като съдържание /афиш, графичен знак, научна рисунка/ и предлагащия ветрило от смисли образ - смисли взаимоотносяващи се и взаимопроникващи.

За да се постигне тази многозначност, присъща за пластичния образ, всяка епоха използва различни средства. Многозначността на иконата е в способността ѝ да бъде съзерцавана многократно, да отдава многократно значения на съзерцаващите я - всеки път модифицирани от диалога между нея самата и зрителя-християнин. Многозначността на Леонардовото сфумато е в предаването на замъглена информация и като такава тя може да бъде тълкувано многозначно. Значението се закодира и в последователността в организацията на образа който съдържа и последователност в разчитането. По тази причина произведения, които създават езика за разчитането си еднократно, на практика слагат бариера пред разчитането.

Самата материална възплътеност се тълкува многозначно. В отделни случаи значение придобива първичната материална вещественост, в други - чисто символното използване на материала. Смисъл и значение носят фактурата, характера на мазката, начина, по който е третиран материала.

В студията си "За някои проблеми на семиотиката на визуалното изкуство: поле и средства при иконичните знаци" /1969 г./ М. Шапиро разглежда немиметичните елементи, съставляващи законосеща материя на образа. Линиите и петната сами за себе си нямат миметично значение. Те придобиват стойност на знаци, образувайки определени комбинации помежду си. Знакът придобива значението си в подтекста на други знаци.

“Ако елементите на изобразителните средства и техните свойства са основа на естетическото въздействие на творбата, на нейната съкровена формална структура и изразна сила, то за своето развитие и многообразие те са до голяма степен задължени на ролята, която играят в изображението. В абстрактната живопис системата от белези, мазки и петна и известни начини те да се комбинират и разпределят върху полето започват да се използват произволно, тъй като от тях вече не се търси съответствие между знака и предмета. Получените форми не са форми не са форми на предмета, опростени чрез абстракция; въпреки това елементите, приложени в едно немиметично цяло, неподдаващо се на интерпретация, запазва много от формалните свойства и отношения на предходното миметично изкуство. Тази връзка убягва от вниманието на онези, които гледат на абстрактната живопис като на вид орнамент или като на възвръщане към някакво примитивно състояние на изкуството. Импресионистичната живопис, освободила частите от правилото за подетайлно съответствие с частите на предмета, е първата крачка към абстрактната живопис, макар последвалото ѝ поколение художници да е смятало импресионизма за твърде реалистичен.”⁵⁰

Да вземем един класически пример. Дърво, нарисувано от Сезан, се разпознава като такова в цялото, но отделните му части - листа, клони, стъбло - не се разпознават като такива. Знакът е знак именно затова, защото замества отсъстващото, онова което не може да се изрази непосредствено. Както казва Умберто Еко, **ние използваме знаци**

⁵⁰ М. Шапиро. За някои проблеми на семиотиката на визуалното изкуство: поле и средства при иконичните знаци. – В: Шапиро, М. Художник, общество, стил, С. 1993, с. 235

и знаци за знаци, когато ни липсват нещата.⁵¹ Но знаците са знаци за онези, които имат определено ниво на подготовка за тяхното разчитане, а в отделни случаи са предназначени само за “посветените”, предават послания за избрани. Вътрешната подготовка на привържениците на направлението “венженхуа” в средновековната китайска живопис придава заряд от смисли на образа - знак, четливи само за подготвените духом. Само тези подготвени духом могат да отличат живописиста “венженхуа” от нейните технични повторения, от копията, изпълнени блестящо, но не притежаващи смислите на оригиналите. Като коментира калиграфските знаци в източното изкуство, Фосийон изтъква, че знакът придобива известна символика чрез самия начин на изписване и тази символика се напастява върху семантиката, “и може така да се втвърди и закрепи, че да се превърне в нова семантика”.

Ако приемем тезата на Р. Арнхайм, че всеки акт на възприятие представлява визуално съждение, значението, получено чрез това визуално съждение ще се дължи до голяма степен на условията, в които протича усвояването на значението. В условията на предварителни знания усвояването на значенията силно се влияе. Ако възприемащият знае предварително размерите на изображението предмет или предполага, че ги знае, неговото познание оказва влияние на възприятието. Означава ли това, че и знанието за предварително съществуващи интерпретации и значения ще влияе на онова, което разчитаме? Дали като знаем за тълкуването, според което в усните на Мона Лиза на Леонардо е изобразен миниатюрен мъжки торс, ще възприемем тази творба с различен смисъл? Изменението на условията може да се търси и чрез малки, но наситени със значение разлики между традиционен сюжет и съдържание. Картината на П. Брьогел “**Падането на Икар**” / Брюксел, Музей на изкуствата/ е създадена по текста на Овидий. В “Метаморфозите” на Овидий орачът и рибарят следят полета на Икар. Брьогел ги изобразява заети със своята работа, чужди на трагичния край на Икар. Той постига смисъл, който текстът на Овидий не съдържа - природата извършва своя велик, закономерен ход, ненарушим от трагедията на отделната човешка съдба.⁵² Подготвеното, активно възприятие със силни субективни напастявания може да се окаже решаващо за конкретизиране на образния смисъл в художествените произведения, в които той не се задава по предварително известен код или този код е известен, но той не е достатъчен.

Има ли ясно проявяващи се исторически тенденции семантиката на изкуството? Усложняването на образната структура в съвременното изкуство е свързано с тенденция за усложняване на съдържанието. Тази тенденция обаче е непосилна за реализиране за мнозина, а освен това тя логически се балансира с нейната противоположност - изкуство с опростено съдържание или съдържание, състоящо се от емоции, директно разтоварени в цветове и линии. Самото осъзнаване на семантиката на образа като ценност предизвиква съзнателното ѝ търсене и от страна на художниците, и от страна на публиката. Всячески реализирана и повсеместно имитирана, дори в художествени форми, където тя по принцип отсъства, семантиката оправдава съществуването на обширно битие от пластически образи.

9. Комуникативност

Ако приемем, че произведенията на пластическите изкуства са текстове, знакови комплекси /по Бахтин/, те са и средство за комуникации. Но качеството комуникативност, свързано със семантиката на образа, произтича от сложни

⁵¹ У. Еко. Името на розата, С. 1985, с. 59

⁵² По: О. Бенеш. Изкуство Северного Возрождения, М.1973, с. 145

взаимодействия между зрител и творба, в които се наслагват информации и интерпретации - съдържащи се в творбата и несъдържащи се сами по себе си нито в творбата, нито в зрителя, а произтичащи от тяхните взаимоотношения.

Според структуралистичната естетика на Я. Мукаржовски художественото произведение е знак в двоен смисъл: комуникативен знак /сътнася се чрез темата и сюжета към някаква реалност/ и автономен знак /сътнесен със социалната и духовна атмосфера в обществото/. При различни нива на смисловост в образа на практика комуникативните възможности са само потенциални, включително и тези, които поставят имформационни препятствия пред зрителя.

На ниво комуникативност различията между образ и изображение са подобни на тези, които съществуват на ниво семантика. Образът според Р. Маринска предполага множество, теоретично безброй, прочити. Изображението се вмести в еднозначна информация, чието качествено възприемане е строго фиксирано и единствено възможно. Образът, за разлика от изображението и от другите визуални знаци, предназначени специално за предаване на информация, могат да ги прекъсват и възобновяват. Визуалните форми, целящи комуникации, трябва да се осъществяват в настоящия момент, тъй като тяхната актуалност е ограничена.

Различията между изкуство и визуална информация, между изкуство и квази-изкуство по отношение на техните комуникативни функции понякога се сближават и развиват - изображението започва да функционира като образ благодарение на субективните качества на зрителя и особеностите в неговото възприятие. Комуникациите се извършват на разбираем за зрителя език, който кореспондира с вътрешната му образност - наслагвайки се с нея започва да действа като образ по необходимост и като единствено възможност в сравнение с непознатото, неразбираемото. Дълго време се смяташе, че условие за осъществяване на комуникативната функция на една творба е наслаждението. В постмодерната епоха отдавна вече не се държи на естетическото наслаждение в процеса на възприятие на изкуството, то е само един от многото пътища за комуникативните процеси, но не и задължителна предпоставка за протичането им.

Можем ли да общуваме с произведенията на изкуството от различни исторически периоди, в състояние ли сме - не те, а ние - да бъдем страна в комуникациите с тях? А. Малро смята, че всеки от нас има един **въображаем музей** от оригинали, репродукции и вещи, с който общува. Извън него ние не можем да навлезем в света на изкуството - той е свят на мълчанието. Чуваме отделни негови гласове, гласове на мълчанието, но той остава недостъпен за нас и единствено някои негови сегменти, към които сме чувствителни, стават разбираеми.

Подобно разбиране поддържа Е. Сабато в **“Тунелът”**.⁵³ Не случайно неговият герой е художник, обзет от силни чувства към една непозната жена - единствената, която е разбрала смисъла на неговата картина, приближила се е и е надникнала в неговия тъмен и безлюден “тунел”. Именно съмнението в невъзможността да разберем изкуството в историческите му измерения, необходимостта да изберем само някои негови съществувания, не е ли доказателство за силата на комуникативните възможности на изкуството изобщо?

Там, където всичко е възможно и нищо не е неочаквано, спира всякаква комуникация, пише Е. Гомбрих.⁵⁴ Историята на изкуството, както и съвременното изкуство, предлагат безбройни примери за крайна активност на образа като обективна даденост, предполагаща комуникативност, и примери за пределна съдържаност на образа, която се дистанцира от общуване със зрителя, оставаща на нивото на

⁵³ Вж: Е. Сабато. Тунелът. Варна, 1987

⁵⁴ Е. Гомбрих. Изкуство и илюзия, С. 1985, с. 437

самообщуване на художника и която дори слага бариери пред пряката комуникативност. Комуникативните нива, заложили потенциално в смисловите, се разкриват в определени условия и изчезват в други.

Ю. Лотман формулира тъй наречения информационен парадокс на каноничното изкуство, в което увеличаването на художествената информация става не за сметка на съобщението, а за сметка на получателя. Получателят на съобщението във фолклорното изкуство е само поставен в благоприятни условия да се вслуша в самия себе. Лотман говори за два типа комуникации: комуникации на ниво аз-той и комуникации на ниво аз-аз. В много случаи художествената комуникация е на ниво аз-аз, тъй като зрителят първо проектира своето аз в творбата, възприема проекцията и общува с нея. Изследвайки възможностите на стереотипните съобщения като информационна ценност, Бернщайн прилага теорията на информацията и изтъква, че в колективите, опиращи се на традицията, изкуството служи за поддържане на необходимото количество информация така, че да се компенсират загубите от ентропията.

В студията си “Изобразителното изкуство в сферата на човешкото общуване“ М. Каган изтъква, че теорията на изкуството все още не е разработила въпросите, свързани с различията между комуникация и общуване. При комуникативния процес има предаващ и приемащ съобщението, а при общуването чрез изкуство се извършва взаимодействие между два субекта. Особеностите на изкуството като способ за общуване между хората предопределят закономерности, различни от тези, които са налице при комуникациите. Каган възразява срещу понятието рецепиент, което естетиката заимства от психологията и което определя художествената комуникация като едностранно протичащия процес. Разбирането на Бахтин за диалогична форма на отношение между произведението и неговата публика е валидно и за пластическите изкуства. Във всеки отделен случай на общуване се включва личният опит на зрителя, в резултат на което се получава уникална сплав. Разликата между комуникация и общуване изтъква и А. Натев в студията си “Относно комуникативната природа на изкуството“ /1986г./. “Под общуване би трябвало да разбираме житейския и социокултурен опит, който индивидите могат непосредствено да добият в, чрез и благодарение на “съобщителните“ връзки помежду си, а под комуникация - социализираните условия и средства, начини и правила за реализация на тази връзка.“⁵⁵ Несъмнено това разграничаване задълбочава познанията ни за процесите, протичащи между зрител и произведение.

Възприятието на изкуството се отличава от възприятието на не-изкуството по това, че художественото произведение е ориентирано към духовната активност на зрителя като истинен субект. Известно е обаче, че качествата на художественото възприятие не зависят от качествата на образа и че по множество причини нискохудожествените или нехудожествени визуални образи могат да въодушевят високоразвита личност, а шедеврите да я оставят безразлична. По отношение на комуникативността на образа, сравнена с тази на изображението, Р. Маринска изтъква, че визуалната експанзия на изображенията парира реакциите ни и не предполага друго, освен послушно подчинение. Но именно чрез субективната реакция, чиито резултати могат да надрастват съдържанието на образа, са възможни и преходите от изображение към образ. Преходи, извършени чрез активното, творческо, осмислящо възприятие, оставащо такова и на почвата на изображенията или нискохудожествените образи. В оценката за произведенията на изкуството се чувства обаче тенденция по-високо да се ценят произведения, които са по-комуникативни, поливалентни по отношение на публиката. Това стимулира художниците да вграждат в структурата на образа

⁵⁵ А. Натев. Относно комуникативната природа на изкуството. – В: Изкуство и общуване, С. 1986, с. 37

елементи, които имитират комуникативност или я провокират, представляват своеобразен подстъп към същността му.

Комуникативните функции на отделната творба днес се променят и това се отнася главно за произведенията от историята на изкуството. От една страна музейното битие на произведението на изкуството предизвиква криза във взаимоотношенията с изкуството. От друга страна се разкриват нови възможности да се активизират комуникативните заложи на дадено произведение, които не биха могли да бъдат усетени извън специалната експозиционна среда, извън нейните контрасти и хармонии. Изказани са много възражения срещу излагането на икони в музей. И все пак християнското изкуство в музейни експозиции продължава да разкрива своите естетически качества извън култовата практика. Музейната практика предизвиква неразрешими колизии. Комуникациите с творбите в реалния музей и комуникациите във въображаемия музей на А. Малро са различни неща.

Умберто Еко разглежда произведението на изкуството като аналог на всяко друго производство. Изкуството е принципиално измисляне на нов начин за виждане на света, подобно на измененията в способите на производство - то е способ на производство, при който производителят на знаковата функция избира нов материален континуум. В действителност това обновяване може да се третира като неочаквано ново информиращо съдържание, което предизвиква комуникативен процес. Историята на изкуството съдържа подобни примери. Защо така силно се помни реализма на Курбе или ако вземем по-пресен случай, тоалетната чиния на М. Дюшан? Не е ли заради неочакваната художествена и не-художествена информация, заради неочакваната възможност за интерпретация - една от многото, но впечатляващо нова в сравнение с другите? Известно е, че когато няма възможност да се разбере съдържанието на едно произведение, зрителят прави това по аналогия с други творби, които познава и вече разбира.

Погрешно се смята, че комуникативност и ниво на комуникативни възможности в една творба трябва да се разбират като възможност за предаване на някакво духовно съдържание. Информация носят и предават всички семантични дадености, а както разглеждахме това могат да бъдат семантични стойности на фактурата или ритъма от мазки, сюжетът, пространственото решение или немиметическите елементи в творбата. Комуникативните функции произтичат от отношения на значения, всяко спрямо другото и всяко спрямо комбинациите на другите. В резултат на възприятие на едно произведение според Г. Дадамян и Д. Дондурей протича сложен процес на осмисляне на значения.⁵⁶ Възприемат се два вида значения - над-индивидуалните значения и индивидуални, лични значения. В произведението на изобразителното изкуство двамата автори условно обособяват две нива от значения. Първото ниво се състои от значения, съдържащи се в миметическите знаци, а второто ниво от символически. В личните, индивидуално усвоени значения също може да се разграничат тези две нива. Както в произведението на изкуството, така и в съзнанието на зрителя тези нива се намират в сложни взаимоотношения. Процеса на осмисляне на значенията в произведенията зависи от типа художествено възприятие. Според двамата автори съществуват три типа зрители: подготвен, неподготвен и квазихудожествен. Трите типа са реконструирани в резултат на емпирически изследвания. Структурата на подготвения /“художествен“/ тип е обособена на базата на възприятието на специалисти-изкуствоведи и се разглежда като еталон, по отношение на който се съотнася неподготвеното възприятие. Негови особености са:

⁵⁶ Вж: Г. Дадамян, Д. Дондурей. Опит теоретического построения типов зрительского восприятия и понимания изобразительного искусства. – В: Советское искусствознание 78, 1, М. 1979, с. 49 - 72

- способност да се различава художествената реалност и житейската реалност, да се разбира художествената условност;
- разбиране за обвързаността на произведението с особеностите на времето, когато е създадено;
- осмисляне на образната структура;
- способност да реализира възприятието в словесна форма ;
- възприемащият не се влияе от собствената си социална принадлежност;
- съзнава сложността на възприятието;

Подготвеният тип зрител се характеризира с възприемане и осмисляне на миметическото и на символическото ниво от значения в произведението като при това видимият слой значения се съотнася с предварителните очаквания на зрителя. Типът подготвено художествено възприятие при професионалистите-изкуствоведи се отличава от типа художествено възприятие у обикновения зрител, но като цяло възприятието и осмислянето на значения при тях е еднакво.

Неподготвеният тип възприятие се отличава със следните особености: силно се влияе от социалната си принадлежност, има точно определени очаквания за значенията на произведението и трудно се адаптира към нейните иманентни значения, проявява взаимноизключващи се оценки и ги демонстрира, цени простотата на възприятието за дадено произведение като негово качество, а идеалът му се опира на даденостите от обикновения живот. Този тип зрител се среща в три разновидности: натуралист /отъждествява изкуството с живота/, функционалист /интересува се преди всичко от това как работи произведението на изкуството/, хедонист /очаква от изкуството само наслаждение/. Неподготвеният тип зрител се характеризира с възприятие само на първото, миметическо ниво от значения, което се съотнася с първото ниво от личностните значения. Чрез адекватно разбиране на значенията на миметическото ниво може да се получат импулси за развитие и разбиране на значенията от символическото ниво. Квазихудожественият тип зрител има еkleктично възприятие, образувано най-често чрез имитация на престижните страни на развитото художествено възприятие /купува картини и книги за изкуство, защото това е престижно, посещава със същите съображения изложби /. Особеност на квазихудожественото възприятие е липса на адекватност в осмислянето на художествените значения. Тези сумарни типове имат варианти. Систематизацията на двамата изследователи може да се отнесе към творческата продукция. В руслото на многообразните визуални дадености, които съществуват в неподправения, некоригиран художествен и извънхудожествен живот може да се обособи продукция, отговаряща на очакванията на трите типа зрители. Различията в комуникативните нива на тази продукция се съотнасят с различията в типовете зрител. Обвързаността между художествена продукция и публика отговаря на обективна необходимост, регулираща количество и качество и в двете.

Особеност на хората с развито художествено възприятие е насищане на кръга изкуство, с който влиза в контакт, липса на всеядство в отношението към произведенията, както и независимост от количеството им, което може да се ограничи по редица причини без да се намали активността му.

В комуникативните процеси особено място има репродуцираното битие на произведението на изкуството. Днес ние общуваме с репродукцията като в съзнанието ни тя замества оригинала. В много случаи изкуствоведските текстове се построяват върху добре разчетеното общуване на читателя с репродуцираните произведения. В изследването на Валтер Бениамин “Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост“ /1935г./ са изведени теоретически закономерности в битието на изкуството, предизвикани от техническото възпроизвеждане, което “ за първи път го освобождава от паразитното му съществуване в ритуала.

Възпроизвеждането на художествената творба във все по-голяма степен става репродукция на една създадена с оглед на възпроизводимостта художествена творба. "Нараства изложителната стойност на творбата. Репродукцията маха аурата, десакрализира произведението, приближава го до всички. Именно репродукцията дава възможност да се видят неща, които не са предвидени да се разглеждат от естествената позиция, която заема зрителят пред творбата - релефите от вътрешните стени на Партефона, например. Как бихме могли да да съпоставим всички женски образи с перлени бижута от картините на Вермеер, ако не са великолепните репродукции в албума на издателство " Taschen " от 1994 г.? Съвременните изкуствоведски текстове най-често са разчетени на възприятието на творбите, които интерпретират, в репродуциран вид и съдържат не просто илюстрации, а по-скоро превръщат репродукциите в органична част от самите себе си. Така е издадена популярната книга на известния италиански изкуствовед Виторио Сгарби "Частни лекции" /1995 г./. Великолепните си формални и семантически анализи на натюрмортите на Джузепе Мария Креспи и на Джорджо Моранди той подкрепя директно приканвайки зрителя да види в репродукциите в книгата си това, което авторът търси да обясни. Говорейки за картината на Креспи "Музикална библиотека" той се обръща към зрителите: "Гледайте внимателно репродукцията, задоволително вярна, за да ни накара да си спомним живописца запазена в Болоня, и чувствате, че в интуицията за формата, тоест в живописца, в начина по който художникът е рисувал се съдържа истината на тази картина."

И отделната личност, и обществената група не винаги е в състояние да възприеме произведението, дори когато е поставена в контакт с него. Добросъвестното разглеждане не е още комуникация, комуникативният акт е избиращ. Задължително условие за начало на комуникацията е жизненият опит или вътрешното виждане на зрителя да имат някаква връзка със смисъла на произведението. Комуникативните възможности на творбата вътре в нея се проявяват на основата на подготвеност - естетическото възпитание има важна роля не защото се очаква като негов резултат да се възприема изкуството, а за да разшири предела на комуникативните способности на зрителя по отношение на различни творби и на различни комуникативни нива в тях. Крайният субективизъм в произведенията на съвременното изкуство е парадоксален с двойствената си природа - от една страна той приканва към също такава субективно съ-творчество чрез възприятието, а от друга създава непреодолими пречки в комуникацията - те изискват и предполагат словесни програми, обяснения и разяснения от художника или от ангажираните с творчеството му куратори и критици. Като приемаме, че общуването е диалог, то всички способи за въвеждане на зрителя в произведението имат отношение и към неговата структура. Мощен стимул комуникативните процеси е компенсаторната функция на изкуството. Както казва Валтер Бениамин, изкуството е призвано да издига искания, за чието удовлетворение все още не е настъпил часът.

Не е изяснено защо можем да разглеждаме една картина двадесет пъти и да я възприемем, тоест да общуваме с нея, едва на двадесет и първия. Дали не става дума единствено за автокомуникации, където една творба се възприема само ако е достигнат определен минимум еднаквост между възприемащата личност и личността в творбата, превърнала се в самоотражения на възприемащия? В това отношение ролята на художествената критика в миналото и днес значително се различава. Съвременната критика съзнателно поема функцията на посредник между творбата и зрителя, тоест оказва се средство за комуникация, когато прекият контакт между тях е затруднен или когато липсва заинтересованост от него. Много често в съвременния художествен

живот първо се консумира художествената критика, а едва след като тя е породила интерес със словесните интерпретации на дадена художествена проява, се търси контакт със самите произведения. И не са редки случаите, в които по-силно впечатление прави интерпретиращият словесен текст, оказал се по-комуникативен от произведенията, на които е посветен.

-

Предимството на теорията, разбрана като теория на пластическия образ, е във възможността да се извлекат теоретически закономерности на различни нива на абстрахиране от художествената практика и върху проучването на различни общности от факти.

-

Допълнителен текст по: Увод в изкуствознанието, 2013

В “Историята на изкуството като хумантарна дисциплина” Ервин Панофски излага теоретични постановки, които имат важно методологично значение. **Хуманитарните и естествените науки според Е. Панофски имат обща методология. И едните, и другите започват изследването с наблюдение, извършвано върху определени обекти, подбрани предварително според някаква теория (при естествените науки) или според дадена историческа концепция (при хуманитарните науки).** “Може да е вярно, че “няма нищо в ума, което не е било в сетивата”, но също така вярно е, че в сетивата има много повече от онова, което е проникнало в ума. Върху нас влияят главно неща, които ние позволяваме да ни влияят; и точно както естествените науки неволно подбират това, което те наричат явления, така и хуманитарните науки неволно подбират онова, което наричат исторически факти.” Всяка историческа концепция се гради върху категориите на времето и пространството. Наблюдавайки и изучавайки явленията, естествоизпитателят използва инструменти, а хуманистът - документи. За сигурност даден документ се засича с други документи. Обектите на изследване са “първични материали”, а инструментите на изследване (документите) са “вторични материали”. **Историкът на изкуството е хуманист, чийто първичен материал са произведенията на изкуството.** Панофски дефинира произведението на изкуството като създаден от човека предмет, изискващ да бъде преживян естетически и разграничава в него *форма, идея и съдържание*. “Всеки, който се изправи пред произведение на изкуството, било за да го пресъздаде естетически или за да го изследва рационално изпитва въздействието на трите му съставки: материална форма, идея (т.е. сюжет в изобразителните изкуства) и съдържание. Единството на тези три елемента се осъществява в естетическото преживяване и всички те се вливат в онова, което наричаме естетическа наслада от изкуството.” Естетическото преживяване е пресъздаващо преживяване, подчертава Панофски. То се основава на природна чувствителност, визуална обученост и духовна култура у зрителя. Всеки зрител има известен опит, различен по ниво, придобит от предишни пресъздаващи преживявания, който му позволява да оценява и тълкува творбата, да усвоява нейните значения. Историкът на изкуството се отличава от обикновения наивен зрител по това, че съгласува пресъздаващите преживявания с проучвания върху произведенията на изкуството. Панофски разграничава два типа хора, занимаващи се с изкуство: познавачи и историци. Познавачите - колекционери, уредници на музеи, експерти - се ограничават в проучванията си до атрибуцията на една творба (датиране, определяне на произход, авторство, състояние; оценяване на художествените качества). Историците

на изкуството са изследователи с по-широк обхват. Разликата между познавач и историк на изкуството е разлика между лекаря-диагностик и медика-изследовател. Познавача на изкуството Панофски определя като лаконичен историк на изкуството, а историка на изкуството – като словохотлив познавач. В характеристиката на историка на изкуството влиза и известен вътрешен контрол: като изследва обективната даденост на произведението, той не може да се ограничи с описване на своите впечатления и преживявания, а трябва да следва признаците на самото произведение и на художника-автор.

Изключително ценни са изследванията на Е. Панофски в областта на терминологията. Термините, с които се характеризират художествените факти в историята на изкуството, могат да са реконструкция на тези факти в същата степен, в каквата историкът на изкуството го пресъздава в своето преживяване. Но термините, с които се описват стиловите белези на произведението, трябва да са обвързани с *намеренията* на твореца, а не със субективната реакция на изследователя. Е. Панофски дава примери с термините “релефност” (*rilievo*) и “сфумато” (*sfumato*), с които се характеризира италианската живопис от XVI в. в текстовете на автори от същата епоха (Джорджо Вазари).

“Намеренията” обаче могат да се формулират само чрез алтернативи: приема се една предполагаема ситуация, в която създателят на художественото произведение е имал повече от една възможност да действа, с други думи, в която той е бил изправен пред проблема да избира между различни начини на изтъкване. Така се стига дотам, че термините, употребявани от историка на изкуството, интерпретират стиловите особености на произведенията като специфични решения на общи “художествени проблеми.”

Формулирането на художествените проблеми – това е цел и обект на теорията на изкуството. Е. Панофски вижда историята на изкуството и теорията на изкуството в съдружие. Историкът на изкуството не може да опише обектите на изкуството без да реконструира художествените намерения с термини, а те вече са родови теоретични понятия. Теорията на изкуството от своя страна би се превърнала в суха абстрактна схема, ако не са *историческите примери*.

Иконологическият метод е критикуван е заради изключителната си насоченост към смисъла на творбата (семантиката), докато формата и конкретните художествени качества остават на заден план в изследването. Формалният и иконологическият метод обогатяват изкуствознанието с нови възможности за научни изследвания. През втората половина на XX в. те се прилагат, свободно съчетани в методологически “комплекси” по индивидуален избор на историка.

Ернст Гомбрих (1909 - 2002), възпитаник на Виенската школа, е един от най-видните представители на историята като хуманитарна дисциплина от втората половина на двадесети век. Възгледите му се опират на засилен интерес към фактите и емпирични подходи към тях, към психологията на изкуството и към възпитанието чрез изкуство. Историкът може да свърши своята работа по различни начини, но тази работа е преди всичко да се опишат ставащите неща, реалното битие на изкуството. Дали след това ще ги изследват и тълкуват с помощта на един или друг метод е въпрос на избор.

“Историята на изкуството е само една ивица от непрекъснатата тъкан на живота, която не може да бъде изолирана от ивиците на икономическата, социалната, религиозна или административната история, без да се разкъсат някои нишки. Къде

историкът на изкуството или всеки друг историк ще среже тази тъкан и как ще построи своето повествование, ще зависи от това, какво той иска да знае и какво смята, че може да открие. Защото, макар да говоря за “непрекъснатата тъкан на живота”, това, което е стигнало до нас, е по-скоро пъстър сбор от разнообразна информация.”

Двете най-известни и най-често преиздавани съчинения на Е. Гомбрих са “Изкуството и неговата история” (1949 г.) и “Изкуство и илюзия” (1960 г.). Историята на изкуството, която пише, е по думите на Е. Гомбрих още веднъж да се разкаже старата история на изкуството като за опорна точка се вземе постоянната смяна на *художествените намерения*. Е. Гомбрих се придържа към възгледа, че в изкуството не съществува прогрес, а само замяна на едни артистични стойности с други. Всяка придобивка или напредък в една посока означават загуба в друга. *“Всъщност няма такова нещо като “изкуство”. Има само художници.”*

Историята на изкуството на Е. Гомбрих е изградена от словесни и визуални текстове, тя е вече една история, еднакво състояща се от думи и от репродуцирани образи, невъзможни едни без други в посланията си от значения до читателя-зрител. Зрителното възприятие съпътства вербалното чрез умел подбор на репродукции в определен ред. Технически възпроизведените творби не илюстрират историята, а я изграждат. Гомбрих пише за читател, който има пред себе си репродукции, анализира произведения, които видимо са налични, участващи в тъканта на неговия текст.

В последната глава на книгата си, наречена “История без край” Гомбрих извежда осем фактора, които според него засилват интереса към историята на изкуството в съвременната епоха. Те са свързани с особеностите на съвременното общество, с развитието на техниката и науката, както и с променената психология на човека.

Гомбрих вярва в способността за историческо съпреживяване, която позволява на съвременния човек да проникне в историята на изкуството (в контраст с Андре Малро, който издига тезата, че историята на изкуството остава недостъпна и затворена за отделния индивид с изключение на отделни свои епохи, които съответстват на вътрешната му нагласа).

“Изкуство и илюзия” изследва психологията на изобразяването (творческия процес) и на възприемането в изкуството. Художественото възприятие според автора е една специфична духовна нагласа, едно тълкуване. Той проследява начина, по който художниците стигат до натуралистичното, илюзорно изобразяване. Психологическите аспекти на творческия процес и на възприятието се изследват, за да се стигне до **централния проблем на историята на изкуството: “проблема защо изображението изобщо има история, защо на човечеството е било нужно толкова много време, за да стигне до такова възпроизвеждане на зрителните впечатления, което поражда илюзия за правдоподобие.”**

Историческият поглед към изкуството според Е. Гомбрих поставя въпроса за необходимостта от *възпитание и обучение чрез изкуство*. “В областта на съвременното художествено възпитание е наложително повече, отколкото във всяка друга област да се дистанцираме и да се попитаме какво наистина искаме от изкуството.”

Идеята на Х. Вьолфлин и А. Швайцер, че пред историята на изкуството има невидими прегради, които падат, когато му дойде времето, е поддържана и от Е. Гомбрих. Историята на изкуството, пише той, може да бъде сравнена с изковаването на универсални ключове за отваряне на тайнствените ключалки на нашите сетива, които досега само природата е могла да отваря.

През 60-те и 70-те години на 20 в. в изкуствознанието проникват методи, заимствани от други хуманитарни науки. Структурализмът, наложен първоначално в лингвистиката, литературознанието и философията, дава надежди и за историята на изкуството. Структуралните методи разглеждат произведението на изкуството като цяло, съставено от елементи (части, нива, проблеми и други), които се изследват, проверяват и стават повод за заключения. Те се опират на избрани понятия (често това са традиционни понятия, чието съдържание е конкретизирано в избран подтекст). Самите структурални методи са разнородни и обикновено се модифицират в зависимост от възгледите на тези, които ги прилагат. Самото понятие “структура” е противоречиво третирано. В повечето случаи се свързва със съдържанието (смисъла и значението) или едновременно със съдържанието и формата. В изследването си “Поетика на композицията. Структура на художествения текст и типология на композиционната форма” (1979 г.) **Борис Успенски** подчертава, че думата структура се използва по отношение на произведението на изкуството по аналогия с естествените науки без обаче да става ясно в какво се състои тази аналогия. Успенски структурира чрез гледната точка, от която се изгражда изображението (в пластичните изкуства) или се води повествованието (в литературата). Така на практика структурата се свързва с конструкция и композиция на творбата, с проблема за перспективата – пространствена и времева. С проблема за гледната точка и зрителската позиция се свързват и чисто художествени проблеми: разполагането на фигурите, осветлението, трактовката на фона. Изследвайки различните прояви на външната и вътрешна гледна точка в словесния текст и в живописа, Успенски нарича позицията на художника от Ренесанса *външна* (себе си той изобразява чрез перспективата вън от картината), а тази на древния и на средновековния художник - *вътрешна*. Като примери могат да послужат изображенията на пейзажи в египетските стенописи. Езеро, заобиколено с дървета, се изобразява чрез съчетаването на различни плоскостни (ортогонални) проекции. Самото езеро е предадено в план, гледано отгоре или отвътре, като че ли художникът е в средата на езерото и проектира определен обхват от пространството от всички страни на света около себе си. В средновековната християнска живопис вътрешната светлина в образа се отъждествява с вътрешната позиция на изобразяващия. Гледната точка се проявява най-ярко в прилаганата перспективна система. Правата (линейна) перспектива представя пространството такова, каквото се възприема отвън, а обратната перспектива, характерна за византийската живопис се опира на вътрешна гледна точка – възприемащият зрител-християнин съзерцава иконата и чрез обратната перспектива се превръща в носител на тази вътрешна точка.

Структурални изследвания върху тракийската култура представляват трудовете на **Иван Маразов**. Като се опира на структуралната антропология на К. Леви-Строс, Маразов изследва тракийското изкуство като част от една култура, чиято структура е аналогична с другите култури, в които доминира митологичното мислене.

Ако приемем класическата класификация на методите за познание, според която те биват философски и научни, историята на изкуството (и изкуствознанието като цяло) ползва и двата вида. Научните методи в дадена област се делят от своя страна на: конкретни научни (частни научни) методи и неутрални по отношение на дадената област (общи). По отношение на изкуствознанието общи се явяват според **Георгий Вагнер** формално-стиловият метод, съвременните структурални методи, комплексният метод. Частни научни методи за изкуствознанието са иконографията и иконологията. Стилвият метод, стъпващ на анализи на стила на изкуството, е синтезиращ. Прилаганият от самия него метод при изучаване на средновековното изкуство Г. Вагнер нарича естетически: цялото световъзприятие на средновековния човек е естетическо, следователно проблемът за стила се съдържа и в изкуството, и в живота.

Като съчетава естетическия метод с общи научни методи, Г. Вагнер изследва стила на средновековното руско изкуство. Естетическият метод на Вагнер е пример за личен метод, прилаган в историята на изкуството. Индивидуалните методи, разкриващи се в подтекста на конкретно изследване, имат множество проявления в историко-художествените изследвания през последните десетилетия. ***Всеки метод, приложен едностранчиво, крие недостатъци, проявяващи се както в процеса, така и в крайния резултат от изследването.*** Виктор Лазарев вижда основния недостатък на съвременната история на изкуството в липсата на универсалност. Старата история на изкуството се игнорира с лекота, а нова не се създава или се създава на нивото на фрагменти. Познанията за историята на изкуството нарастват, прегрупират се и се оказват несистематизирани или систематизирани с чисто субективни, понякога евристично-произволни цели.

“Нашата наука се развива в посока на все по-голяма филологическа наситеност. Изчерпателното знание за литературните първоизвори, наличието на големи сборки от фотографии, блестящите успехи на съвременната реставрация, възможността да се извърши бързо пътешествие във всеки ъгъл на света за изучаване на място на даден паметник, запознаването в университета с всички основни направления на науката - всичко това дава в ръцете на днешния изследовател такива средства, за които може само да мечтае ученият от XIX в. Но всичко това не решава въпроса за метода. Нашата наука твърде се разкъса, разпадна се на отделни, често взаимноизключващи се течения, не и достига синтетичност - с други думи казано, не и достига способност органично да обеди различните елементи в едно цяло.”

Не един историк на изкуството говори за необходимостта да се намери конкретен подход към произведението на изкуството, избран на фона на многото възможни начини за гледане, познаване и интерпретиране на една творба. Определящи са не само качествата на разглежданото произведение, а *художествената воля на самият историк на изкуството*. Налице са множество методи и теории, множество възможни пътища за заимстване на идеи от други хуманитарни области. Различни гласове – и с различни думи – повтарят идеята за края на изкуството и края на историята на изкуството, както и за следистория на изкуството. Никой вече не спори за методи в историята на изкуството и за методи изобщо в изкуството. Размишленията върху метода на един историк от страна на друг историк заемат достойно място сред литературата по история на изкуството. Текстовете по история на изкуството реконструират намеренията на художници от отминали епохи, а коментарите по тези текстове на други историци реконструират пък техните намерения. В заключение ще цитираме Ханс Белтинг:

“Спорът за метода загубва своята сила и интерпретаторите заместват едната неопровержима история на изкуството с множество истории на изкуството, които като метод съжителстват по същия начин безконфликтно, както съвременните стилове в изкуството... Така тълкувателите на изкуството престават да пишат историята на изкуството в стария смисъл, а творците се отказват да правят подобна история на изкуството...”

...Историята на изкуството рамкира историческото изкуство в картина, вътре в която човек се научава да гледа. Единствено рамката създава вътрешната зависимост на картината. Всичко, което намира място в картината, е привилигирано като изкуство, за разлика от онова, което липсва в нея, подобно на музея, където се събира и излага само такова изкуство, което вече е влязло в историята. Епохата на историята на изкуството съвпада с епохата на музея.”

Щом епохата на историята на изкуството съвпада с епохата на музея, обучението по история на изкуството е една музейна екскурзия и се нуждае от собствена конкретна методологическа разработка, подобно на прочутата екскурзия за изучаване на Венера Милоска от А. Бакушински. Към тази музейна екскурзия може да се пристъпи и с голяма отговорност, и с пълна безотговорност, присъща за края на една историческа ситуация.

Познавайки една творба /артефакт или къс от историята на изкуството, ние действваме като интерпретатори. Формообразуване (творчески процес) и интерпретация (художествено възприятие) са свързани в идеалната ситуация, твърди Луиджи Парейсон. Интерпретацията е среща на една личност с една форма (творба), в резултат на което възниква познание, едно от многото възможни. И всяко едно възможно познание за една творба разбулва истината.

-

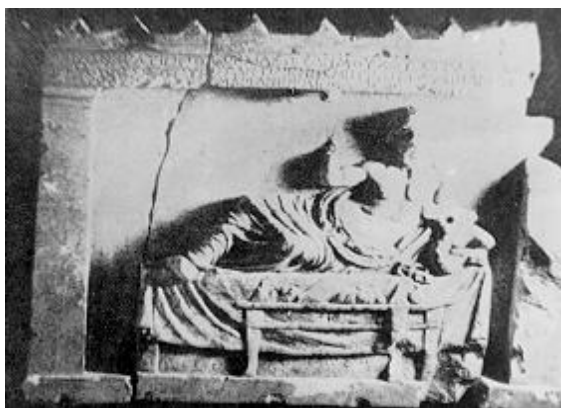
Приложение:

1. Фигуралност, конструкция и семантика на надгробните плочи с “погребално угощение” от римската епоха в българските земи

/лекция, четена през 1999 г. в НБУ в рамките на курс лекции по теория на изкуството за студенти от специалност Приложно изкуствознание и публикувана в списание Анализи, 2000 г. и в „Образът на историята в историята на изкуството”, 2006 г.

Сравнителните проучвания, при които се групират историко-художествени факти с общ сюжет са особено благодатни за интерпретация на смисъла, съдържащ се в отделното произведение. Ще използваме **структурата на пластическия образ**, изложена в предходните текстове, за да потърсим общото и различното във фигуралния състав, в конструкцията /композицията/ и семантиката /смысловост/ на надгробните плочи със сюжет “погребално угощение” от римската епоха в българските земи.

Най-ранните паметници с “погребално угощение” датират от VII в. пр. Хр. Известни са изображения на погребално угощение в скулптурата и живописа от елинистическата епоха /известен пример: централната сцена в Казанлъшката гробница/. През римската епоха “погребално угощение” се разпространява в надгробната пластика на всички римски провинции. Просъществувал в продължение на дванадесет века, сюжетът става основа за определена иконографска формула. Ядрото на сюжета включва следните фигурални елементи: мъж, **полуизлегнал се-полуседнал** на ложе; встрани от него е седнала съпругата му с опрени върху табуретка крака; пред леглото има маса за угощение.



1. Надгробна плоча от Аполония. IV в. пр. Хр.

В най-ранните релефи е представена само фигура на полулегнал мъж, а през V в. пр. Хр. в атическите релефи се оформя многофигурна композиция: около полулегналия мъж се разполагат членове на семейството му, прислужници, музиканти и предмети от всекидневния бит; изобразява се куче и атрибути, показващи заниманията на покойника.

През елинистическата епоха композицията от фигури варира, но в повечето случаи се представя само съпругеската двойка и прислужници с умалени размери в долните ъгли на релефното поле. По този начин полето на плочата внушава простота и хармония. Получил разпространение във всички краища на римската империя, сюжетът претърпява иконографски изменения, а пластическото решение на всеки паметник се осъществява в зависимост от спецификата на местната художествена среда.



2. Надгробна плоча от Одесос. I в.

Изказани са различни мнения за съдържанието на погребалното угощение. Според изследователите в сюжета намират израз действителни моменти в прощаването с покойника, съчетани със символично изобразяване на прехода от земния към отвъдния свят. Фигуралният мотив на полуизлегналия-полуседнал покойник е многозначен. В гръцките надгробни паметници тази поза на жив човек символизира хероизирането на покойника. Друг смисъл има в полулежачото-полуседящо положение на покойника в етруските надгробни паметници: чрез него се цели да се постигне по-добра възможност за индивидуализиране на портретната характеристика (по същата причина главите на фигурите са в естествени размери, независимо от намалените пропорции на фигурата в част от саркофазите).



3. Надгробна плоча от Одесос. II в.

През римската епоха този мотив-ядро се повлиява от римския скулптурен портрет - сега вече покойникът се обръща към зрителя фронтално и това дава възможност за индивидуализация на лицето. Двойнствен е смисълът и на други елементи в сюжета - венецът в голям брой паметници може да бъде разглеждан и като символ на безсмъртие, и като отражение на действителната практика на угощенията в бита (пируващите украсявали главите си с венци). Нарът е символ на безсмъртие и храна на мъртвите, но и символ на съпружеска вяност.



4. Надгробна плоча от Одесос. Края на II – нач. на III в.

Най-ранните паметници с погребално угощение в България произхождат от гръцките колонии по Черноморското крайбрежие. Във фрагмент с погребално угощение от Одесос от IV в. пр. Хр. (Регионален исторически музей - Варна), иконографията е разгърната по подобие на други паметници от тази епоха: върху ложе с драперии са разположени фигурите на двама мъже, пред ложето е поставена маса с плодове, вдясно роб с къс хитон сервира, протягайки ръка към масата, а вляво друг роб пресипва вино (от съд, поставен на етажерка с два рафта, в голям кратер). Друг релеф от Аполония от същата епоха съдържа само ядрото на иконографията: полуизлегнат мъж и маса за угощение пред него. Моделировката и в двете плочи показва добро познаване на принципите на античния гръцки релеф /ил. 1/. Една плоча от Одесос (III в. пр. Хр., Регионален исторически музей - Варна) представя иконографията на погребалното угощение с допълнителни елементи: ложето с фигурата на мъжа, масичката и седналата жена са разположени в лявата част на релефното поле, а в дясната са изобразени кон и дърво с увита около него змия. Конската глава или цяла фигура на кон, воден от прислужник са фигурални елементи, които се свързват с хтоничните култове, а змията около дървото е израз на хероизацията на покойния.



5. Надгробна плоча от Одесос. II – III в.

Няколкото плочи от късноелинистическата епоха, намерени в Одесос, показват, че иконографията на сюжета се следва без излишна разказвателност и с пластически изказ, съответстващ на епохата.

Надгробните релефи с погребално угощение от западното Черноморско крайбрежие през римската епоха запазват типологичните особености на гръцките надгробни плочи - ниски и широки със запазено значение най-вече на релефното поле. Обрамчването има второстепенна роля, а за надписа няма определено място и той се разполага обикновено върху горната рамка на релефа или под него. По-големия брой произхождат от некрополите на Одесос, над 120. В останалите градове- колонии са намерени малко на брой. Голямо количество оброчни и надгробни плочи се изработват през втори и трети век. От края на първи век датират няколко плочи с различни решения по отношение на пространствеността и конструирането на релефа. В една от тях, намираща се сега в Букурещ, конструкцията включва свободна пространствена среда. Естествено са разположени в широчина отделните елементи, а пропорциите на човешките фигури са близки до естествените. Свободното пространствено разположение дава възможност погледите на двамата съпрузи да бъдат насочени един към друг. В други две плочи от същия период вече не се търси пространствено разполагане на обемите, релефът е нисък и се използва вече само буквалната височина за извяване на обема. Линеините очертания вътре в релефа са успоредни на граничните линии на релефното поле. По този начин е постигната конструкция, свързваща релефа с формата на плочата. Доминира статичността на фигурите, особено в тези на прислужниците – те не се включват в сцената.



6. Надгробна плоча от с. Чимово, Бургаско. II – III в.

От втори век нататък одесоските плочи се работят във висок релеф. Установява се многократно повтаряна фигурална композиция: покойникът е върху ложето с венец в ръка, вляво седнала съпругата му, а в долната част на релефното поле се разполагат фигурите на прислужниците. Пластиката варира: от фактура, натуралистично представяща изобразените форми във висок релеф, до линейни конструкции (вълнообразни или други), които се отклоняват от официалната римска пластика. Иконографията в установената формула понякога има своите вариации-отклонения, например покойникът държи вместо венец чепка грозде, добавят се някои фигурални елементи (огледало, балсамарий, гребен, ръце).



7. Надгробна плоча от Одесос. II в.

В един от релефите на мястото, отредено за опечалената съпруга е изобразен кон, воден от прислужник (III в., Регионален исторически музей - Варна). Рядък случай е разполагането на двете сцени, погребалното угощение и тракийския конник, от двете противоположни страни на плочата като тази на Скорис от втори век, съхраняваща се в Регионален исторически музей - Варна. Сравнително рядко е и съчетаването на двете иконографии в общо композиционно поле, както при плочата на братя Проматион и Апатурий. В повечето случаи двете сцени се разполагат в отделни композиционни полета, подчертаващи самостоятелността на смисъла във всяка от тях.

Плочите с погребално угощение, произхождащи от Долна Мизия, са малко на брой. Повечето са в лошо състояние, тъй като са работени от варовик и други слабо устойчиви на времето породи камък. Погребалното угощение, изобразявано върху надгробните плочи в Мизия, влиза в различни взаимоотношения с конструкцията на плочите.

При някои релефи, какъвто е случаят с плоча от с. Байкал, Оряховско /ил.11/, погребалното угощение е поместено във фронтонa. Иконографията на погребалното угощение тук е силно видоизменена по силата на въплътената семантика. Мъжът е изобразен **лежащ**, с глава върху възглавницата, а не **полулегнал**. Очевидно композицията е възпроизведена по видян образец или по намерение, без да се знае и следва смисъла, заложен в иконографията на угощението: тя изисква мъжът да е полуизправен, защото той е херой и участва в угощението в качеството си на безсмъртен. Забравата или загубата на тази идея, мотивираща полуседящото положение на покойника, е предизвикала промяната: майсторът предпочита наблюдението над действителността и предава лежащата поза, естествена за мъртвеца. Десемантизация, както е модно да се говори днес? Налице е смяна на един смисъл с друг, който е здраво защитен в конструктивната си цялост. Фигуралните елементи на сцената са поместени в полукръгла ниша като дълбочината ѝ е използвана за изявяването на лежащата фигура, най-вече на главата, която е почти кръгла. Погребалното угощение и декоративното оформление на плочата са неразчленими в единната си структура. В пространството между върха на фронтонa и арката е моделирана мъжка глава между три бръшлянови листа. Чувство за пластични и линейни ритми царува тук: овалът на мъжката глава повтаря продълговатата форма на листата, а главата на покойника повтаря очертанията на нишата. Дебелината на релефно изпъкналите хоризонтални и вертикални очертания на ложето и масите, на нишата и на очертанията на фронтонa е еднаква с дебелината на бръшляновия орнамент, а също и с дебелината на рамките около него.



8. Надгробна плоча от с. Чомаковци, Врачанско. IV в.

Върху плочата от с.Чомаковци, Врачанско, работена вероятно през IV в. (Археологически музей София) покойникът също лежи. Липсва масата за угощение, с което се потвърждава откъсването от базисния смисъл – смисълът е основно формиран на базата на съотнасяне с впечатления от действителното положение на покойника. От двете страни на леглото са изправени по една женска фигура, а жената вляво докосва с ръка главата на покойника – жест на оплакване, на милост, на скръб и раздяла. Конфигурацията от фигурите се разчита като израз на скръб, а не като предварително избрана репрезентация на абстрактна идея. Повърхността на плочата е разделена на три полета и единствено формата и разчленяването са римски по тип. В горното поле е изобразен тракийският конник, а в полето под него - погребалното угощение. Най-долното поле, където трябва да са надписите, тук е празно. Под него е разположена голяма ваза, от която излизат растения. (Вазата е често срещана в надгробната пластика от Мизия, но мястото ѝ обикновено е на цокъла.) Всичко, което майсторът е искал да каже, се изразява чрез жестовете: жестът на жената от погребалното угощение, вдигнатата напред една ръка на тракийския конник (другата е изтеглена назад). Главите и торсовете на фигурите са в една проекция, а краиниците им в друга. Тъждеството между условност и пластичност, между виждане и материализиране, прави този релеф впечатляващ като автентично художествено решение.



9. Надгробна плоча от Дорусторум. III – IV в.

В Мизия римската надгробна плоча поема въздействието на елинистическата традиция – плочата запазва общото си оформление и разчленение, но увеличава широчината си. Площта определена за надписа намалява и се увеличава релефното поле, което вече става равностойно по място. Не само композицията на угощението се нагажда към площта, определена за него, а формата на площта се видоизменя в полза на конструирането на угощението. В една плоча от Дорусторум, датирана III – IV в. тези взаимно детерминиращи се особености се проявяват отчетливо. Тектониката на римската плоча е съхранена като за погребалното угощение е отделена сравнително не голяма площ на фронтона, но е разширена чрез включването на повърхността под акротериите като се образува седмоъгълно поле. Масата пред ложето е разположена по оста на симетрия на композицията и плотът ѝ е изобразен гледан отгоре. Този стремеж да се предаде най-изразителната повърхност на предметите проличава и в останалите елементи от фигуралния състав. Венецът в ръката на мъжа е детайлно разработен, също и кракът на ложето. Столът на който седи жената е с фактура която показва че е изплетен от тръстика. Майсторът подчертава условната плоскостност на изобразителната повърхност, в която разполага всички сюжетни елементи. Безспорното умение с което са изработени лъвовете показва, че майсторът е владеел триизмерната форма. В композицията на погребалното угощение присъстват някои рядко срещани елементи – птичката в ръцете на детето и кучето с вдигната към масата муцуна. Семантичното отклонение в основната идея на погребалното угощение е налице в друга плоча от Дорусторум. Вместо хероизиран покойник е представена жена, кърмеща дете. Вдясно е изправено момче, сложило ръката си върху главата на детето. Плочата е от III – IV в.

От източната част на Мизия произхождат надгробия с погребално угощение, в композицията на които са включени мотиви от римските саркофази – глава на медуза и ероси. Изобразяват се и гладиаторски борби, явяващи се отражение на заниманията на покойника приживе.



10. Надгробна плоча от с. Враня, Благоевградско. III в.

Плочите по долината на Струма и в Тракия са изпълнени в нисък релеф, а сюжетът получава смислови нюанси, насищат се с интимност човешките взаимоотношения. Върху един от релефите с погребално угощение от с. Ширбаново (Археологически музей - Сандански) мъжът е прегърнал жената до него, в друг релеф детето е прислонено до бащата (плоча от с. Враня в музея на гр. Петрич). Появява се повече конкретност, свързана с акта на угощаване. В някои случаи мъжът посяга към плодовете на масата. Тези фигурални означавания на акта на хранене са чужди на символичния смисъл на угощението, който доминира в елинистическите паметници и в римските от Одесос. Използвана е двойствена пластическа норма – оголените части,

лицето и ръцете са обемно третирано докато дрехите и мебелите са предадени схематично.

Много разнообразни са релефите с погребално угощение по долината на Средна Струма. Част от плочите са разделени на две полета като горното се заема от тракийския конник, а долното - от погребалното угощение. Двете полета са равностойни. Местните религиозни вярвания са отразени в изображението на Бендида върху един релеф с погребално угощение от с. Враня (Археологически музей София). Индивидуализирани са чертите на лицата в редица плочи. В иконографията се чувства повече свобода, не се наблюдава повторение на готови образци, както в Одесос. В някои релефи жената седи отдясно; в други е от лявата страна, което е характерно за релефи, правени в места с тракийско население. Често се среща симетрично разполагане на две женски фигури от двете страни на ложето с цел да се постигне ритмика и балансиране на композицията чрез опростена симетрия. Оголените части и растителните форми – плодове на масата – се третират реалистично, а покритите части на фигурите и неживите форми са схематични, плоскостни. Детските фигури не са умалени, както по Черноморието, и са с типичните за детската фигура пропорции и заобленост. Смисълът се изнася към конкретност на акта на хранене: мъжът посяга към плодове на масата, към чашата върху масата посяга и детето, седнало до мъжа. Такава конкретност на действието не се среща в центрове с голямо производство на плочи с погребално угощение като Одесос и Византион. Угощението там е представено символично чрез масата и чрез чашата в ръката на мъжа. В няколкото плочи от Струма се наблюдават отчетливи модификации на съдържанието, заложено в погребалното угощение: изобразява се наблюдавана действителност на хранене, а не символично действие. Същото се наблюдава и в изображение на погребално угощение от Пловдивско (Археологически музей София), близка до тези от средна Струма; в горното релефно поле е разположен тракийски конник, а в долното - угощението. Прислужниците поднасят храна с ясни жестове, а между прислужничката и жената се чете взаимосвързано действие: жената поема сервираното от прислужничката.

Ако се приеме като отправна точка сюжетът и породените от него художествени решения в гръцката надгробна пластика, погребалното угощение включва като абстрактна схема няколко момента: полуизлегналият се покойник, седящата до него съпруга, (понякога и други членове на семейството), маса с ястия пред ложето, прислужници. Основната идея, заложена в тази иконография е хероизацията на покойника, независимо дали ще приемем, че сюжетът представя вечното угощение на хероя в задгробния свят или угощение, свързано с погребалните ритуали. Тази ядка в сюжета – хероизацията – се означава с полуседящото-полулежачо положение на покойника. В повечето паметници от римската епоха в българските земи иконографските и стилови особености варират като е налице схемата-ядро и съответстващата ѝ идея за хероизацията.

Сюжетът става база за сходно съдържание в надгробните плочи, разслояващо се обаче в различни вътрешни значения и смислови съотнасяния. Елементите, които допълват иконографията и съставят нейната специфика в даден паметник, са отражение на религиозните вярвания и на съчетаване между конкретност на действието-угощаване и абстрактната идея, заложена в сюжета. Добавят се елементи, потвърждаващи безсмъртието на покойника – Тракийският конник, Бендида, фигурални елементи на други религиозни представи (източният мотив на двойката разперени ръце). Изменя се броят на присъстващите, начинът по който се представят техните взаимоотношения, внасят се допълнителни изображения, свързани със заниманията на покойника през земния му живот (изображения на волове, гладиаторски борби).

Някои иконографски изменения обаче са свързани с изменения на смисъла. Като следствие от разнообразни изменения, напластени едно над друго, дължащи се на обстоятелството, че сюжетът се разпространява в области, където е непозната основната идея, заложена в него, семантичeskото ядро на погребалното угощение се загубва. В релефите от с. Байкал и от с. Чумаковци покойникът лежи, а не е полулегнал-полуседнал, с което в сюжета се заличава идеята на хероизацията. В релефа от Чумаковци липсва масата за угощението. И в двата релефа смисълът на образната структура е обвързан с конкретната даденост на смъртта и положения покойник. В тези случаи измененията във фигуралния състав показват загуба на идеята в сюжета и заменянето ѝ с реалното събитие на оплакване и погребване на покойник.



11. Надгробна плоча от с. Байкал, Оряховско. III – IV в.

Наблюденията и сравненията между паметниците показват различия на съответствие между художествено мислене и форма. Отвъд определена граница измененията във фигуралния състав се превръщат в изменения на смисъла. Повечето от релефите варират около същината на първоначалната идея, променят второстепенните фигурални елементи, добавят нови – символи или отражения на действителността. Някои от паметниците с погребално угощение от римската епоха обаче дотолкова се отдалечават от първоначалната идея, че се разрушава смисълът-ядро и на негово място възниква друг. Привидно като че това е връщане към първичната ядка на иконографията. Но начинът на изобразяване говори, че символичният смисъл е изместен от наблюдение върху действителността. Покойникът лежи, както би се изобразил мъртвец. Наблюдава се:

1. динамично отношение между фигуралност и конструираност в голям брой паметници без това да се отразява на семантичeskото ядро, върху което се наслагват различни смислови нюанси на отделно художествено решение.

2. в отделни, много редки случаи, е налице рязко изменение на същностното ядро, отразено както във фигуралния състав така и в цялостната конструкция; само формално сюжетът е обвързан с погребалното угощение.
