

---

## ДЕТАЙЛИ И НЮАНСИ НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО

---

СИЛВИЯ БОРИСОВА\*

### ЕСТЕТИЗАЦИЯ НА ЕМОЦИИТЕ В ИЗКУСТВОТО

**Abstract:** The article proposes a philosophic-aesthetic schematization of the correlation between the notions of “the aesthetic in experience” and “aesthetic experience”; this serves as a starting point for the conceptual differentiation of the aesthetic in emotions, and hence, of the types of aestheticization of emotions in art: those of the creators, of the performers and of the recipients of art.

**Keywords:** the aesthetic in experience; aesthetic experience; aestheticization of emotions in art; Dewey; Kandinsky; Breton.

#### 1. Естетическото в емоциите

Според американския прагматист Джон Дюи емоцията е движещата сила за притегляне и присъединяване дори на най-разнородните елементи на човешкия опит едни към други, която им придава качествено единство и по такъв начин оформя в единно цяло различните части на опита. Така той добива естетически характер, без да е естетически опит в строгия смисъл на думата (cf. Dewey 1934: 42). В опита могат да се различат *първични* и *вторични* емоции: първичните окачествяват опита като цялост, а вторичните са вариациите вътре в целостта. Всяко настроение или жест, всяко изречение, почти всяка дума, която човек възприема, може да предизвика „повече от колебание в интензитета на базисната емоция, или иначе казано, да произведе промяна в светлосянката или полутона в нейното качество“ (Ibid.: 43). Подобни фактори се срещат във всяка ситуация – каквато и да е природата ѝ – в която има неизвестност и безпокойство.

Тези **безкрайни вариации около една емоция** разглежда също и Джордж Х. Мийд – за него природата на естетическия опит се корени в тази област на съзнанието, което той нарича *the reverie* – бленуването, мечтаенето, онзи неопределен копнеж в образи (вж. Мийд 2017). Един по-далечен аналог може да се намери и в разбирането на Кант за естетическите идеи, онова „необозримо поле от родствени представи“, за които не може да се намери никакъв определен израз (Кант 1993: 207). За Дюи „емоцията е *за* или *от* или *относно* нещо обективно, независимо дали факт или идея“: „няма такова нещо като емоцията на страх, омраза, любов“ (Dewey 1934: 67). – В противен случай в изкуството например всички произведения, ако възпроизвеждаха каквато и да е емоция *изобщо*, биха попадали винаги под определен тип. – Уникалният, неподдаващ се на дубликат характер на преживените събития и ситуации е това, което напъва, изпълва отвътре предизвиканата емоция.

**Емоцията е естетическа, когато фокусът на съзнанието се премести от количественото, механичното текучество на опита върху качеството му –**

---

\* Гл. ас. д-р в ИИОЗ, БАН. Email: sylvia.borissova@gmail.com

както на отделните негови елементи, така и на самия опит в цялост. Аналогично едно действие или каквато и да е дейност са естетически, когато, задвижвани от определени емоции, *надхвърлят* чисто механичното изпълнение и търсят реализация *като цялост*. Естетическата емоция, както и действията, които тя отключва, се характеризират с оформеност, изразителна цялостност на някакъв набор от първични, натурални емоции; естетическата емоция може да остане цялост само в рамките на съзнанието, на мисловната дейност, на отношението към света или пък да има излаз в дейността, в езика или в най-артикулиран и изчистен вид в изкуството. В този смисъл изкуството като изразяване на естетически емоции „не е природа, а е трансформирана природа чрез влизане в нови взаимовръзки, с които извиква нова емоционална реакция“ (Ibid.: 79).

**Ако функцията на речта беше да възпроизвежда това, което реферира,** нямаше да е възможно да се говори за някаква емоция по-общо, а винаги щеше да се говори например за *онзи* конкретен страх в *онази* конкретна ситуация, случила се в *онзи* конкретен отрязък от време; **цял един живот не би стигнал да се възпроизведе в думи една единствена емоция** (cf. Ibid.: 67). Точно тук встъпва естетическото в емоцията като принцип на *компресиране* на интенцията на една емоция; а естетизирането на емоцията прави още една стъпка напред в това смислово сгъстяване: „Вместо описание на една емоция в интелектуален или символен порядък човекът на изкуството „извършва действието, което ражда“ емоцията“ (Ibid.). Селекцията на материал, който да бъде художествено оформен, е свързана с емоционалната индивидуация на създаващия изкуство; тъй като обаче самата тази селекция е извличане на същността на *множество* от обекти и на *множество* от емоции, свързани с тези обекти, тя е „въплъщение на ценностите, принадлежащи на всички тях. Тази функция създава „универсалността“ на едно произведение на изкуството“ (Ibid.: 68).

Иначе казано, емоцията, направляваща подбора на отделните елементи и събирането на материала в цялост, е далеч повече от индивидуално преживяна емоция. Подобно на схващането на Кант за вкуса тук не става въпрос за *sensus communis logicus*, приобщаването на правещите и възприемащите изкуството по силата на общия здрав разум като някаква логическа необходимост – а за *sensus communis aestheticus*: емоционалното приобщаване е въпрос тъкмо за един неартикулируем по логическа линия общ усет. В тази връзка „обмислената метафора в поезията е убежище на ума, когато една емоция не намира материален израз“ (Ibid.: 76); в изкуството „изразът е проясняване на объркана емоция; нашите въжделения знаят себе си, когато са отразени в огледалото на изкуството, а узнали себе си, те са преобразени. Тогава се появява емоция, която е отчетливо естетическа. (...) тя се състои от естествени емоции, които са били трансформирани“, оформени (Ibid.: 77). Емоцията е същностна за този акт на изразяване, който произвежда художествена творба – при отсъствието на емоция според Дюи би могло да се говори за занаятчийство, но не собствено за изкуство; от друга страна обаче, емоцията не съвпада с това, което е изразено – ако е директно показана, случаят отново не е изкуство (Ibid.: 69), колкото и интензивен да е емоционалният заряд (такъв е случаят с интензитета на

емоции при Ван Гог, пресъздаващ хармонията на физическите закони в своите маслени небеса). Дюи споделя гледището на Барнс, че „в умовете ни стои за разрешаване огромно количество емоционални отношения, чувства, готови да бъдат събудени наново при появата на правилния стимул, и преди всичко останало това са онези форми, онова излишество от опит, което, по-пълно и по-богато, отколкото в умовете на другите, съставлява капитала на художника. Така наречената магия на художника почива в способността му да предава тези ценности от едно поле на опита в друго, да ги обвързва с предметите на нашия всекидневен живот и чрез прозорливостта на въображението си да направя тези предмети затрогващи и значими“ (Ibid.: 118).

За Дюи проблемът за естетическото качество във всяка човешка дейност е от огромно значение: „В едно несъвършено общество – а никое общество не може да достигне пълно съвършенство – изящното изкуство ще бъде до известна степен бягство или странична декорация на основните житейски практики. ... Живеем в свят, в който има огромно количество организация, само че външна спрямо порядъка на един градивен опит, такъв, който да включва цялостния човек посредством изпълваща отвътре завършеност. Художествените произведения, които не са отпаднали от общия живот, които са широко приемани в обществото, са знак за универсален колективен живот. Но те са също и невероятна помощ в изграждането на такъв живот“ (Ibid.: 80–81).

## 2. Типове естетизация на емоциите в изкуството

### 2. 1. *Пътят на естетизиране на емоциите откъм създаващите изкуство*

В едно произведение на изкуството обичайно се разграничават **предметно-сетивен, емоционален и идейно-смыслов пласт**. Един от представителите на феноменологичната естетика, Волдемар Конрад, разграничава **физически, психологически и феноменологически слоеве на произведението, като същностната специфика на изкуството е в третия, удържащ в себе си собствено естетическите ценности**.

Аналогично, Роман Ингарден пише за многослойната структура на литературното произведение (по-късно я разпростира и върху други видове изкуства): 1) **звучене на думите (сетивен пласт)**; 2) **значение и смисъл (семантичен пласт)**; 3) **предмет и съдържание (изображение на предмети и лица, отношения, събития и пр.)**; 4) **„един или друг вид, в който зримо ни се представя съответстващият предмет на изображение“ – проблясващи, после изгасващи за читателя ейдоси, пребиваващи „наготово“, в потенция в книгата (История естетической мысли 1990)**.

Реализацията на всеки от тези пластове зависи от конкретните личностни характеристики и хабитуална нагласа на правещия изкуство, след което в класическия естетически вариант – от личния естетически идеал и обвързаната с него творческа интенция, която авторът се стреми да разгърне в творбата си, а в неклассическия – често от съотношението на т. нар. „художествен коефициент“ (по изразу на Йозеф Бойс). Ако спрямо авангардното изкуство все още може да се прилага концепцията за *естетическия идеал*, то фокусът пада вече

не върху най-високите теми на човечеството (идейно-смысловия пласт, обърнат към духовните ценности), а върху принципа на формообразуване (идейно-смысловият пласт се отвръща от общочовешките съдържания в търсене автономност на художествената форма, независимост от формите на природата и обществото). Наред с това се ревизира значимостта на предметно-сетивния и емоционалния пластове: създаващите изкуство предприемат всевъзможни експерименти с материята (от нанасянето на цвета до употребата на различни видове материали), било за да демонстрират нейната завършеност в себе си, кълна на трансцендентното в нея (материята като „свършено иматериална“, необектируема, като онова, което винаги прекършва духа по отбелязването на Литотар 1999: 139), или за да отключат по-интензивна или пък съвсем нова емоционална реакция във възприемащите изкуството. Затова при неоавангарда също не може да се говори за пълна липса на естетически идеал, колкото по-скоро за един релативизъм на идеали. Според Брехт **класическите съдържания и задачи на изкуството са вече „стар сняг“**: не че не можем да му се любуваме, но по друг начин се радваме на новия. – Сферата на съвременното изкуство се характеризира с едно разпластяване на съдържания и задачи – от чистата провокация на мига до дълбокия социален ангажимент на изкуството на авангарда и неоавангарда: оставянето на въпроси, смут и паника. **Изкуството може да си играе до безкрай с човешкия емоционален капацитет, осезаемо да го разширява, дори да го преобръща наопаки – единственото обаче, което не е в състояние да направи, е да откаже емоции на възприемателя.** Което ще рече, че **емоционалният аспект винаги остава иманентен на изкуството**, дори когато то е антиизкуство, и тласъка на естетизиране на емоционалността в художествената сфера дава първо творецът (дори и преднамерено анонимният) или авторският колектив, а дооформянето ѝ се случва в рецепцията от страна на социума в лицето на зрителя, слушателя и т. н. (а в изпълнителските изкуства междинното звено на оформяне/естетизиране на емоциите е актьорът, танцьорът, музикантът, диригентът и пр.). При възприемането на произведения, създадени от компютър (живопис, музика; срв. и приказката на Андерсен за императора и механичния славей – Андерсен 2012), емоционалната реакция на възприемателя обикновено добива съвсем друг интензитет, защото не е завършек на някакъв естествен емоционален процес, осъществяващ се посредством художеството. Изкуството като социокултурен феномен е сред тези области на човешката действителност, медиативни по отношение на емоционалната комуникативност между индивида и обществото – но се отличава от останалите области по това, че концентрира пресъздаването на емоции и провокирането на емоции в тяхната масивност и цялостност, не разбива сферата на емоциите в човешкото съзнание „на парче“.

Тъй като отделните пластове в изкуството като такъв феномен са отделими единствено при теоретическото им абстрахиране, както и при отделния човек задвижването на емоциите е неотделимо от възприятието, от културно и социално обусловените формации на съзнанието (от значимостта на определени социални факти и норми до спецификата на определен общностен или социа-

лен вкус), **емоционална реакция може да извика на практика абсолютно всеки отделен елемент от творбата, от едно цветно петно или пресъздадена на вещ до цялостната смислова фигура в нея.** Тоест тук може да се говори за **по-непосредствено или по-опосредствано емоционално приобщаване към творбата.**

В традиционното изкуство физическият, психологическият и идейно-смисловият пластове чертаят движението на формиране и напластяване на художествената условност; според Александър Атанасов например в изкуството начините на пресъздаване са „*условни*, целта и съдържанието (...) – *безусловни*. Думите, ритмите, багрите, тоновете, отделните движения на тялото и пр. се вземат направо от живота или имат поне своя първоизточник в него“ (Атанасов 1975), след което вече през емоционалния и интенционалния фокус на правещите изкуство се естетизират и се стилизират според художествените вид и жанр и съответното направление. Новите форми на изкуство обаче често фрагментират този класически път на напластяване на художествената условност, използват само отделни етапи от него или го извървяват наопаки, което води до шок от страна на възприемателя: *действително ли е изправен пред произведение на изкуството, това не би могло да е изкуство...*

Пряката художествена условност се задава от параметрите на сцената, екрана, рамката, манежа, вътрешната архитектура (на музикалната зала, на театъра – за оптимално добра акустика), често и от външната архитектура на пространствата, определени за изкуство. Всички те се явяват своего рода граница на ежедневието и художествената реалност, с което и всекидневната емоционалност на човек се облича в празнични нюанси в предпочаване на някакво особено преживяване. **Възможно е извикването на емоция още с въвеждане на пряката художествена условност:** предназначението на рамката в кавалетната живопис например е да бъде „граница, отделяща света на творбата от реалния свят извън нея“, веществена преграда между тези два свята. Когато рамката е декорирана – върши това и по един втори начин, чрез специфичните възможности на орнамента като вид изкуство; самото наличие на орнамент е прекрачване на чисто утилитарната сфера, говори само за някаква гранична зона между изкуство (изображение) и неизкуство (жизнена реалност) (Ангелов 1972: 23–25). Освен това орнаментираната рамка може да кореспондира с изображението по отношение на стила (класицисти, романтици) или съдържанието (кръглата рамка на *Мадоната и детето и младия Свети Йоан* от Рафаело, 1513–1514 г., като алюзия за пълнотата на живота на майката чрез детето; „рамката окръгля един свят, внушава за неговата вътрешна уравновесеност, органична пълнота и затвореност; същевременно тя го изолира от околната среда“ – пак там: 26). Съвременното изкуство често се заиграва с тази пряка художествена условност на рамката – всеки къс от действителността би могъл да бъде изкуство, ако се гледа през такава рамка; както и самото изкуство започва да претендира да е неподправената действителност, когато елементи от него буквално прекрачват рамката (срв. Майя Горова, Митко Динев, *Пешеходна пътека-зебра*, 1982 г. – вж. Ангелов 2005: 363).

След по-пряката изолация на света на изкуството художествената условност добива всевъзможни вариации по отношение на естетизирането на емоциите в различните видове изкуства. Изкуството или 1) предоставя изображение на хора, изразяващи някаква емоция (портретната, баталната живопис, скулптурата, театъра, киното – документално и художествено, танца – чрез пластиката на тялото и мимиката, пантомимата), която възприемателят съпреживява; или 2) в неизобразителните си видове и жанрове е експресия на определена авторова емоция или интенция за отключване на дадена емоция у реципиента (абстрактния експресионизъм, музиката – минорна или мажорна, тържествен, ретардантен или забързан ритъм; в поезията – изобразяване на чистия Аз в определенията на целия околел свят, което е особено видно в модернизма, символизма, експресионизма); или пък 3) комбинира по различни начини тези два варианта. В изкуствата на образа от същностно значение за евокацията на определени емоционални тонове са цветовете нюанси (по-ярките се свързват с по-интензивни настроения; по-бледите – с по-мрачни емоции, с умора от емоциите и пр.). В киното например към способите на художествената условност спада движението на камерата (една емоция добива своите детайлност и уникалност в близките планове – срв. техническите способности във венецуелските или индийските сериали, поставящи на пиедестал емоциите през цялото време – в улавянето на набор от обкръжаващи вещи или пълното им игнориране, за да контрастира личностната емоция на външния свят; генерализира се през едрия план; често завъртането на камерата около актьора – или обратното – усилва чувството на радост или еуфория например; разлюляното движение на камерата в „Догвил“ (*Dogville*, 2003 г., режисьор Ланс фон Триер – алузията за „театрално представление“, *драматизация в драматизма* на напрежението във филма<sup>1</sup>); подборът на музика, звуци или мълчание в определени моменти (постановката „Крап“ от Самюъл Бекет започва с минути мълчание; също във високото кино казаните думи са по-малко по количество, но с много по-силен смислов и емоционален заряд). Освен това според различните търсения правещите изкуство си отговарят по различен начин, чрез различни способности на въпросите **кога едно чувство е по-силно: когато е премълчано, алегорично или символно представено, или когато се рефлектира върху него до най-големите подробности, излага се изцяло на показ, екстериоризира се максимално; редуцируемо ли е чувството до техника; и т. н.**

Като цяло способността на изкуството да вражда и предава лични и общностни емоции, макар и да е иманентна на него, става все по-ясно артикулирана редом с персонализирането на творческата индивидуалност и с постепенното осъзнаване на факта, че **в изкуството „материята е трансформирана в чувство“** (например при Ел Греко, Ван Гог – вж. Ангелов 1972: 30; подч. м. – С. Б.), а съответно и че целият свят на изкуството, колкото и странен да е, все е

---

<sup>1</sup> В съвременното изкуство се наблюдава условност на квадрат; авторът трябва да представя „игра в играта“, за да удовлетвори една съвременна естетическа рефлексия на реципиентите; останалото се третира като класическа техника, разбираема от само себе си.

човешкият свят, не би могъл да взима от другаде материята си (каквито са например търсенията на средновековното изкуство), – осветен обаче откъм цялото многообразие от неясни, ирационални, не винаги артикулируеми емоции, желаня и стремежи на отделния човек или общност, значимостта на които обикновено е затъмнявана и потулвана в ежедневието (вж. Мийд 2017). С това осъзнаване, изкристализиращо от Ренесанса насетне, хората на изкуството започват да обръщат все по-голямо внимание на различни елементи на творческия процес, на неговата индивидуализация, но и на неговата социализация посредством комуникативната функция на художествените произведения, – с което постепенно започват да се разширяват разнопосочно традиционните граници на изкуството. Това може да бъде внимание:

– към съдържанието (романтизъм, сюрреализъм; Морис Дени), към формата (конструктивизъм, кубизъм, опарт; Мондриан; повечето направления в авангарда до 50-те–60-те години на XX век) или към синхронизирането на двете (маниеризмът и попартът, макар че го правят по диаметрално противоположен начин);

– към предметно-сетивния пласт, към материята (неоавангардът след 60-те започва да работи тъкмо с преходността и тленността на материята: скулптури от шоколад и сирене например, лендарт и др.);

– към идейно-смесовия пласт (концептуализъм: Андре Брътон, Барнет Нюман, Ив Клайн, Джаксън Полак и т. н., и т. н.).

Всеки от тези типове интенционално разширяване на границите на класическото правене на изкуство е свързан съответно с различни видове емоционална интензификация при реципиентите, без обезателно това да бъде пряко търсен ефект. Вниманието на създаващите изкуство обаче може да бъде насочено и

– директно към емоционалния/психологическия пласт.

В този случай останалите пластове в творческия процес се манипулират индиректно. Идеята на Ел Лисицки да представи самото пространство като творба, да постави фокуса на внимание върху стените, които никой не забелязва – експлоатирайки физическия пласт, се стреми към провокация в посока на оживяване на визуалната, сетивно-пластичната култура на възприемателя, към естетизация на човешкото възприятие, изостряне на усета му за света, в който живее. По своеобразен начин правят това и Дюшан, Уорхол, Бойс. Емоционалният заряд на цвета, тема на импресионизма, търсят Дени, Сезан (славословещ „логиката на цветовете“, на която в рисуването пречи попечителството на логиката на ума), Ван Гог (в писмата си до Тео пише за използването на „сугестивна багра“), Гоген, Клайн. В музиката емоционалният заряд на всеки тон, на всеки сонорен атом търсят Филип Глас, Стив Райх.

От своя страна експлоатацията на идейно-смесовия пласт с цел улавяне и предаване на определен емоционален интензитет е видна при всяко търсене на емоционален заряд на определена атмосфера – например *дивото* и *екзотичното*, преследвани от фовизма, Анри Русо, Гоген; тематичното творчество около определена емоция – „новият романтизъм“ на Шагал, лю-

бовното чувство на сгодените; тематизиране на *еротичното чувство* при Климт и Муха, взрив от цветове и форми, затворени очи – състоянието на сън; алюзията за стъклопис, *чупливостта* на еротичното чувство – Матис, танца; или *цял свят от емоции на определена общност/прослойка* – Гоя. Вниманието на твореца към формата или към съдържанието или към синхрона на двете също може да е продиктувано от осъзнаването на емоционалния пласт като най-значим в изкуството. Кандински започва своята книга „За духовното в изкуството“ тъкмо търсейки нови форми за обновения човешки дух, прекрачил границите на старите форми:

„След периода на победите на материалистичното, което държа душите нащрек, докато не се отърсихме от тях изцяло като от нещо зло, душите почват отново да изникват, очистили себе си със страдания. Безформени емоции като страх, наслада, скръб и други, които принадлежаха на това време на победите, ще бъдат вече безинтересни за твореца. Той ще се стреми да събуди позитивни емоции, още неназовани. Сам живеейки един сложен и сравнително изтънчен живот, творбите му ще са за онези наблюдатели, които умеят да почувстват възвишените емоции извън обсега на думите. Днешният наблюдател обаче рядко може да почувства тези емоции. В изкуството той търси повече простото уподобяване на природата, което може да служи за някаква конкретна цел (например обикновен портрет) или пък представяне на природата по определен начин („импресионистична“ картина), или някакво чувство, вградено в природна форма (както ги наричаме – картини със *Stimmung*) [бел.: *Stimmung* е немски термин, означаващ нещо-като-сентиментално чувство. Кандински по-нататък ползва думата за да означаи „първичния дух“ на природата]. Всички тези вариации на картина, когато са наистина изкуство, изпълняват целта си и хранят духа. Макар това да отговаря и на първия случай, то отговаря по-силно на третия, където наблюдателят ще почувства тръпка у себе си. Такава хармония или дори контраст на емоция не би могла да бъде повърхностна или безмислена; всъщност това *Stimmung* на картината може да задълбочи или избистри емоцията на зрителя. Такива творби поне пазят душата от загрубяване; настройват я така, че да говори на определена височина, сякаш настройват струните на музикален инструмент. Но пречистването и удължаването на продължителността и размера на тази симпатия на душата остават едностранчиви и възможностите за въздействие на изкуството не са използвани докрай. (...) Във всяка картина има един цял живот, един цял живот на страховете, съмнения, надежди, радости“ (Кандински 1998: *Въведение*). Затова и руският абстрактен авангардист споделя твърдението на Толстой, че „творец е оня, който може да нарисува и изрази всичко“ – в нови, пречистени художествени форми да възпроизведе емоции, още неизпитани и небивали.

Тази идея на Кандински обаче извиква въпроса: **може ли в строгия смисъл на думата да се говори за поява на свършено нови емоции или просто се събужда в реципиента по-фино доразвиване на все същия набор от човешки емоции.** Поначалото емоцията има функцията да генерира „неочакван синтез“ на различни елементи на опита (cf. Dewey 1934: 42: емоцията като движеща и



свързваща сила по аналог на пренасяне и събиране на два предмета от различни места на света); тези елементи на опита могат да бъдат също емоции – синтезът на две познати емоции генерира ново състояние. В утопията си за Новия свят Шарл Фурие (1975) нарича това ново състояние *композишна страст*; освен нея говори и за пеперудната и кабалната страст – естественият порив на човек да излиза от актуалното си емоционално състояние и да влиза в ново, както и естественият порив към конкуренция, желание за първенство, желание за осведоменост какво се случва с хората наоколо и т. н. Според Фурие това безспорно не са нови емоционални състояния, но парадоксално никога преди него до момента не им е дал име. Късните концепции на сюрреализма, осланяйки се тъкмо на Фурие и неговата рецепция в марксизма, също поддържат, че **няма нечувани досега емоции, има само незазовани отколевани такива – само неизпитвани нюанси и безименни примесвания на различни емоции**; както и че рационализирайки емоциите, обществото ги вкарва в коловози, обеднява ги, изтласква на заден план много от техните елементи. Ако социалната реалност съвпада с рационалността, стремежът на сюрреализма и в трите му фази е да осветли така наречената *сюрреалност* или *свърхреалност* в човека и обществото – онзи пласт на емоции и желания, който на практика играе огромна роля в мотивацията и подбудите към действия и е много по-широкообхватна реалност от чистата рационалност. Това по същество е „областта, където се създава желанието без принуда, откъдето също така се подемат митовете“; „сюрреалистичното поведение пред *човешкото*, поведение, което много дълго беше считано за отрицателно“, тъй като разумът винаги отказва да свързва два прекалено отдалечени един от друг елементи на реалността (Бретон 2000: 132). – А на този принцип почиват монтажът, колажът, асамбляжът в изкуството: **прескачането на „ненужното“, безвъпросното в името на необходимо подвъпросното води до приближение към дълбините на съзнанието.**

За Андре Брътон автоматизмът на писането (в ранния етап на сюрреализма) носи интенцията да се върне пълнотата на езика, това мъртво море, по чиято повърхност се носи единствено номиналната стойност на думите; той улавя създанията – плод на човешката ирационалност, които културата, основана на разума, не позволява (пак там), табуира или дори не подозира за присъствието им, докато не добият стихийен характер и не внесат хаос в *привидно* подредения човешки свят. Областта на *желанието без външен натиск* е най-явно изразена тъкмо в изкуството, сънищата, неволните знаци, които подава умът на човешките действия – това е ос на Фройдовата теория за грешките и съвпаденията. Брътон например открива еквивалент между първия път, когато е видял жена си през 1934 г., и описанието на емоционалното му състояние в стихотворението „Слънчоглед“ единадесет години по-рано; също така, сюрреалистите често са пазарували „находки“ по битпазарите и веднъж Брътон открил желязна полумаска, за която съпътстващият го скулптор сюрреалист Алберто Джакомети възкликнал, че е съвършеният завършек на скулптурата, над която работел отчаяно дълго време и не знаел как да я завърши. Ако изкуството не съдържаше нещо от нашата *обща първичност*, нямаше да впечатлява всички ни.

Сюрреализмът се занимава с тази изначалност, обща за всички хора, експлицитно динамиката на инстинктите, желанията, емоциите, пропити от социалните условности (Дюплесис 2000: 4). Във всичките си фази предприема *дезорганизация на сетивното* в името на различни отводи на сетивното по пътя на чувствата – за да не приемаме света чисто рационално, тоест по инерцията на модерния проект. Според Анри Бергсон, когото ранният сюрреализъм силно адмира, нашите приети наготово идеи са „като изсъхнали листа над водите на езеро“ (пак там: 94). По повод на една изложба Брьотон описва драмата на раздвоения между своя вътрешен и външен живот човек така: „Какво е това визуално поле, печално осветено от физически наличия, извън което отдавна не е взет нито един елемент за нито една картина (...) Какво е това визуално поле в сравнение с другото, чието непрестанно проявление не страда от тъканите или разположението на някой осезателен орган, каквото е човешкото око – глупаво от гледна точка на хамелеоните (...) поле, в което според най-скритите физически закони се разпределя **онова, което съставлява мисловната субстанция на човека, отдаден на своите гении и демони, скрит, обрасъл в храсти, слабоволев, незнано за самия него многостранно преднамерен, неволно мамещ социалното животно, което го е приютило, докато си говори сам за часа и за любимото си същество в съвсем друго място и съвсем друго време, за гостите, които не обичат да са заедно също както Хенриета Английска, за сянката на една огромна перла и за играчката върху тънката ѝ талия?** Този двойствен живот на човека разпилява енергията му, докато тя трябва да се обединява за цялостното му развитие“ (пак там: 95; подч. м. – С. Б.). Сферите на съня и на изкуството са тъкмо тези области на „обединената енергия“, намерената цялост на човека.

След примерите на пряката и разгърнатата нататък художествена условност, посредством която естествените, неовладените, некултивираните емоции добиват завършена форма и хомогенност, може да се говори и за една друга нейна употреба. В предговора си към книгата на Иван Серафимов „Хокерно погребение“ (Серафимов 1989) Георги Марковски подчертава, че това не е фантастика от Жул-Верновия тип (научно-фантастичния), нито от Иван-Ефремовия (социално-футурологичния), а е рядко срещан жанр на *фантастиката на повишената условност*; така би могла да се определи и прозата на Павел Вежинов например. Има случаи и политически епохи, в които се налага класически, общозначими съдържания да се предават в изкуството опосредствено – и все пак по силата на художествената условност успяват да бъдат предадени; убягването на водещите социални идеологии е заобикаляне или преобрънатата употреба на водещите символно-властови ресурси на съответна култура. Както има и случаи, в които художествената условност, включително емоционалният пласт, е дирижирана тъкмо от политико-идеологически съображения (по време на социализма и фашизма).

**2. 2. Пътят на естетизиране на емоциите откъм изпълняващите изкуство**

Изпълняващите изкуство са музикалните изпълнители, диригентите, танцьорите, актьорите... Изразителността на емоциите при всички тях идва от мимиката и пластиката на тялото като съпровод на изпълняваните музика, танц, пиеса.

Специално театърът би могъл да се нарече „*работилница за емоции*“, за овладяването и контролирането, манипулирането на емоциите и тяхното есенциално извличане. **Обучението на актьорите започва от сетивата, от физическото отношение към вещите, докато всеки предмет на сцената добие емоционален заряд** – а в метафизическия театър, в театъра на абсурда присъствие то на предметите, когато изобщо ги има, се концептуализира на квадрат. **Актьорското майсторство е своеобразна археология на емоциите и тяхната интензификация, пълна овладяност, случваща се през удържането в паметта на детайлни обстоятелства около извършваното физическо действие – засягащо всички пластове на художествената фикция от предметно-сетивния през психологическия до идейно-смысловия** (напр. упражнението „чаша с кафе“ от метода на Лий Страсбург и влизането в употреба на *паметта на сетивата*). В класическата педагогика на актьорската игра живите усещания, сетивната памет, паметта на емоциите (а и по принцип паметта винаги има емоционално ядро) поради „страха от преиграване“ (Ганева 2007: 72) са табуирана тема за сметка на тезата за *действието*. Зиновий Корогодски е сред виделите тази задънена улица: „Може би трябва да насочим цялата наша режисьорска и педагогическа енергия не към това да забраняваме да се играе чувството, а към това да възпитаваме, тренираме и държим в готовност апарата, който сътворява чувството, и да създаваме условия той да работи безотказно“ (вж. пак там: 73).

**Да преживява мисли заедно с чувствата, все още никой актьор не умее**, отбелязва и Леополд Сулержицки. Това все още не е постигнато, **все още актьорите не могат да живеят с красотата на самата мисъл**. За знаменития руски театрален режисьор това трябва да бъде следващото стъпало в развитието на драматичния театър (вж. пак там: 74). Ефективно в емоционалното изпълване на актьорската игра, разгърнатата върху рационална основа, е дори „измислянето“ на спомени, оформяни в съзнанието според нужното за изиграване – **емоциите да бъдат „управляеми“ и подлежащи на моделиране подобно на глината**.

Интересен в тази насока е и подходът на Лев Додин. Незнанието ражда търсенето: „нашият навик да виждаме всичко докрай ни пречи“ – **когато рационализираме визията си за нещо, изпускаме от поглед неговото своеобразие** (вж. пак там: 167). Репетицията има за изходна точка обстоятелствата или действията – и двете имат за цел отключване на творчеството на подсъзнателно равнище, отвъд рационализациите; по-конкретно този подход се състои в интуитивно намиране на обстоятелствата през действието и на действието през обстоятелствата.

Има един японски обичай актьорът да завършва представлението си с фразата: „**Благодаря ви, че се уморихте заради мен**“. А умората от посещението на театър би могла да бъде единствено от катарзисен характер – от екзистенциална и емоционална пренасита.

В кинематографичното изкуство условността е най-многопластова и усложнена спрямо който и да е друг вид изкуство, тъй като киното синтезира пространствения и темпоралния аспект в едно, както и обединява в себе си похвати от различни видове изкуства освен своите собствени. Оттук и художественото изобразяване на емоциите в киното добива далеч по-диференцирани и богати измерения – при това дори тогава, когато актьорите играят по-посредствено. Докато в театъра актьорът е този, който с играта си е длъжен да зареди с емоция дори най-малките елементи на реквизита, защото зрителите свободно обхождат с поглед сцената, различните хора гледат театър по различен начин (някои не свалят поглед от лицето на актьора, други обръщат повече внимание на органиката в движението на сцената, трети отдават огромно значение на реквизита и декорите и т. н.) – в противен случай удоволствието от постановката би изгубило своята цялост, – то в киното преди всичко режисьорът е този, който решава накъде ще гледа зрителят и на кои сцени и детайли ще обърне внимание.

**Тоест киното подава емоции в далеч по-обработен и завършен вид от тези в театъра, музикалната зала и пр.; много по-плътено насочва и дирижира емоциите на възприемателите.** Неслучайно Мийд пише, че когато „движението е прибавено към стереоптикона, някаква жадувана наслада се спуска над обществото с разтворени обятия. Но докато тази наслада, по отношение на която природата е била до известна степен пестелива към нас, е доста възвеличена във филма, значимата ценност на представите е сведена до минимум“ (Мийд 2017). Тук Мийд има предвид промяната, която възниква с масовия достъп до киноизкуството в онази област на съзнанието, от която начева естетическият опит: областта на неопределеното мечтаене в образи. Колкото по-наготово изкуството поднася емоции на публиката с изобразителни средства (тъй като дискурсивните средства не улчват ядрото на така разбираня естетически опит), толкова повече разширява наистина сферата на въображението, мечтателността, на копнежа в образи в човешкото съзнание – но същевременно и толкова повече прави съзнанието пасивно в способността му да произвежда свои лични, строго индивидуални и неповторими мечти, копнежи, желания.

В една по-нататъшна интерпретация може да се каже, че **страничният ефект от прецизирането и синтетичността на изкуствата конкретно при стремежа към детайлно улавяне и изобразяване на цялата богата гама от човешки емоции, от най-неопределените до най-обособените, от най-мрачните до най-светлите и интензивните, от най-низшите и потисканите от обществеността до най-духовните, води до много бързи и често дори неосъзнати подмени в личностната идентичност на възприемателя.** „Несъмнено духът на времето е нещо сериозно, задачата на изкуството остава задача за иманентното възвишено, за създаване на алюзия за непрезентируемо, в което няма нищо градящо, но което се вписва в безкрайната трансформация на „реалностите“ (Лиотар 1999: 128). Тази подмяна на действителността е свързана и със симулирането на събития и факти, които никога не са се случили, но които по своята структура дотолкова приличат на вече съществуващите, че аудиторията ги приема за напълно реални, а понякога и за по-възможни от те-

зи, които са реализирани (вж. Попова 2004). Винаги човек се е формирал като личност в отношенията си с обкръжаващата го среда, с напластяванията на културата и социума, в които битува, части от които приема по-лесно, части от които отхвърля критично.

Ако по Кант (1993) красотата в природата е „едно красиво нещо“, а красотата в изкуството е „една красива представа за нещо“, то може да се каже, че съвременната култура на образа и виртуалните реалности генерира един следващ слой в развитието на естетическата рефлексия на хората, **живеенето в един свят на „представи за красиви предмети“**. Магията на съвременната култура е в това, че личностните идентичности се произвеждат сякаш с магическа пръчица и всеки има избор какъв да бъде, какъв да стане в следващия удобен момент – при което формирането на личностна идентичност вече не коства същото усилие като преди, не изисква тази степен на критично отнасяне към обкръжаващия свят. Естетизираната образност на емоционалните състояния в изкуството разширява границите на всекидневната, на „анонимната“ емоционалност и чрез акта на съпреживяване от страна на възприемателя „оличностява“ тази сфера на емоциите – като при това може да остави трайни следи в човешката нагласа, поведение и пр. Тук не става въпрос за патология, а за един своеобразен феномен на виртуализиране, безкрайна динамика, делимост и обстоятелственост на „живата“, всекидневната човешка емоционалност и личностна идентичност по пътя на консумиране на изкуство: **никое разширяване, задълбочаване и разтегляне на личните емоции не е невъзможно в живия живот, стига да се подменя своевременно от следващо емоционално състояние. Невъзможно е единствено постоянното повторение на една и съща емоция, без да разруши отвътре самата способност на човек да „облича“ по свой вкус личностни идентичности, да интегрира виртуалното в своето Аз по непатологизирани пътища** (срв. образа на Сара, майката на главния герой във филма „Реквием за една мечта“ на режисьора Дарън Ароновски – *Requiem for a Dream*, 2000; за визуалния ефект на преживяване на една и съща емоция и едно и също състояние до безкрай, във филма са използвани цели 2000 сцени на кадри вместо обичайните 600–700).

### 2. 3. Пътят на естетизиране на емоциите откъм възприемащите изкуство

#### 1) възприемане на феноменологичните слоеве

Наблюдава ли се усиливане на емоционалния облик на човека в съвременното – някаква промяна или по-голям интензитет във възприемането на физическия, психологическия и феноменологическия слоеве на художествената творба? „Интересна заблуда е да се вярва, че една картина предизвиква само обикновени зрителни впечатления. (...) Какво би означавало едно произведение на живописца за един хипотетичен човек, който, лишен от всички или от много сетивни чувства, изведнъж придобие само зрението си?“ (Кроче 2006: 41).

Класическата експлоатация на изразни средства в изкуството фиксира пресъздаването и възприемането на художественото произведение в качеството му на **семантично и емоционално заредена фигура** като нещо самоочевидно.

Според Дюи обаче изразителността на една творба не се състои в директно пресъздаване на завършена в себе си емоция; ако беше така, художествените произведения щяха да попадат необходимо и неуклончиво под определени типове (cf. Dewey 1934: 67). Изкуството като феномен на едновременно социализиране и индивидуализиране през емоциите има функцията да развива, култивира и обогатява последните посредством практики като харесване, споделяне, спорене, възпитаване на вкуса и пр. Цялата тази конвергенция на авторовата и уловената от възприемателя *емоционална фигура* (която има символен характер, допълван във възприятието на отделния човек различно според неговия собствен темперамент, житейски опит, актуално емоционално състояние) губи очевидността си с появата на авангардното изкуство: то като акт на провокация *очевидно* предпоставя първоначално различие и дори несъизмеримост в емоционалните заряди на автора и възприемателя.

### 2) индивидуализация на реципиента през изкуството

В „Изкуство и комуникативност“ Валентин Ангелов (1972: 78) пише за „емоционална интензивност на образа според личния опит“ при възприемането на една художествена творба: което ще рече, че катарзисното преживяване има винаги единичен характер.

В синхрон с концепцията на Дюи за интегрирания опит като естетически, американският аналитичен естетик Мънроу Биърдзли постулира, че **опитът има отчетливо естетически характер, когато притежава най-малко едно от следните качества**: 1. вниманието е плътно фиксирано върху обекта на възприятие или интенция; 2. чувство за свобода от пряк интерес към този обект; 3. забележим афект (емоция, чувство, промяна в нагласата), независим от практическата цел; 4. чувството за упражняване на откривателски сили; 5. интеграция на личността и нейните преживявания (Beardsley 1981: *Chapter 10*). Повишеният интензитет на естетическото преживяване води съответно до висока степен на индивидуализация и интеграция на личността.

А от своя страна, индивидуализираното естетическо възприятие на интегрираната личност удържа пред себе си винаги индивидуализиран естетически обект, зад който винаги стои значение: защото по думите на Робер Льодро „възприятието, което ще е лишено от всякакво значение, което няма да е съживено от някакъв смисъл, няма да е възприятие за нещо индивидуализирано“ (Тодоров, Льодро, Фокрул 2006: 86).

### 3) социализация през изкуството

Художественото произведение като публично достояние осъществява връзката между твореца, възприемателя и критика, отгук и между индивида и обществото, и върху тази основа предоставя възможността за **съучастие в емоционалния опит на Другия**. Вкусът като *sensus communis aestheticus* в отлика от *sensus communis logicus* е във висша степен *практически усет* – такъв е и залогът на Пиер Бурдийо, за когото естетическият вкус е компонент на здравия разсъдък (cf. Bourdieu 1984). „На какво се наслаждаваш, ако се наслаждаваш сам“, пита и Жан-Жак Русо, чиято морална философия представлява апотеоз на социализиращата функция на всяка културна сфера, включително тази на изкуството.

\*\*\*

Дали изкуството *сега* успява да провокира интерес? **Има ли интересно сега, когато всяка емоция може да бъде изложена на показ?** Емоционалната сфера сякаш преживява своеобразна демитологизация: когато е забулена или предадена през художествена условност, митотворческата функция на изкуството е в пълния си ход, когато е разбулена обаче, тази митотворческа функция започва да обслужва по-специфицирани, по-конкретни моменти на социокултурното, митологемите на деня.

Говорейки върху изкуството на ХХ век (Тодоров, Льодро, Фокрул 2006: 133), Цветан Тодоров обръща внимание на онова „Ние без Аз“ (тоталитарния естетически проект), водещо до „Аз без Ние“, крайното субективизиране, отричащо общия език (абсурдизма в драматургията, екзистенциализма във философията и литературата). С появата на абстрактното и концептуалното изкуство изчезва общият свят на индивидите в творбата, оцелявайки само контекстуално, в коментара, изречен от художника или критика. Прескочени са границите на споделения разум (срв. напр. „Бдение над Финеган“ от Джеймс Джойс, публикуван през 1939 г.). Тодоров споделя, че се надява този етап на развитие на съвременното изкуство някой ден да е просто затворена скоба в историята на изкуството.

Всяко нещо, случващо се в човешкия свят обаче, има все някак основанията си в нещо предишно. **Ако съвременното изкуство тенденциозно осветлява отвъдната страна на „границите на споделения разум“, то явно е в реакция на приоритета на споделяния свят за сметка на неповторимото, *особеното*<sup>2</sup>, света на конкретния човек.** Нормативните емоции търсят ответ в общностния човек, неповторимото в емоциите остава като баласт и бреме, което всеки сам носи със себе си, без да бъде съобщимо според нормите (според *sensus communis logicus*). Тогава изкуството става пресекателната на тези два свята: неговият тип условност, за разлика от другите социокултурни сфери, при трансформацията на житейски съдържания позволява запазването на тяхната *снислова фигура* (вж. Гадамер 1997), цялостност. Което позволява през създаването, изпълняването и възприемането на изкуство **човекът да се съобщава и приобщава едновременно в цялата богата емоционална палитра на своята цялостност.**

#### ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов, В. 2005. *Изкуство и естетика*. София: Агато.  
 Ангелов, В. 1972. *Изкуство и комуникативност*. София: Наука и изкуство.  
 Андерсен, Х. К. 2012. *Славейт на императора*. София: Ню Медиа Груп.  
 Атанасов, А. 1975. *Свобода и култура*. София: Партиздат.  
 Бретон, А. 2000. За сюрреализма и живите му произведения. // Бретон, А. *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛИК.  
 Гадамер, Х.-Г. 1997. *Истина и метод*. Плевен: ЕА-ООД.  
 Ганева, М. 2007. *Подготовката на актьора*. София: Гутенберг.  
 Дюплесис, И. 2000. *Сюрреализмът*. Враца: ИК Одри.  
*История естетической мысли 1990: История эстетической мысли* Сб. Т. 5. Москва: Искусство.

<sup>2</sup> *Особеното* като естетическа категория, обособена по линията Гюте–Хегел–Лукач–Адорно.

- Кандински, В. 1998. *За духовното в изкуството*. София: ЛИК.
- Кант, И. 1993. *Критика на способността за съждение*. София: Академично издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“.
- Кроче, Б. 2006. Естетиката като наука за художественото изразяване и общо езиковзнание (1902). // Кроче, Б. *Естетика*. София: РИВА.
- Лиотар, Ж.-Фр. 1999. *Нечовешкото*. София: СОНМ.
- Мийд, Дж. Х. 2017. Природата на естетическия опит. // *Философски алтернативи*, бр. 4, 74–82.
- Попова, М. 2004. Медийни изкуства в България. // *LiterNet*. 16.09.2004, № 9 (58); [http://liternet.bg/publish11/m\\_popova/media\\_art.htm](http://liternet.bg/publish11/m_popova/media_art.htm)
- Серафимов, И. 1989. *Хокерно погребение*. (Фантастични етюди). София: Отечество.
- Тодоров, Цв., Лъгро, Р., Фокрул, Б. 2006. *Зараждането на индивида в изкуството*. София: Кралица Маб.
- Фурие, Ш. 1975. *Новият свят*. София: Партиздат.
- Beardsley, M. 1981. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett Publishing.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction*. Routledge.
- Dewey, J. 1934. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.

#### ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Angelov, V. 2005. *Izkoustvo i estetika*. Sofiya: Agato.
- Angelov, V. 1972. *Izkoustvo i komounikativnost*. Sofiya: Naouka i izkoustvo.
- Andersen, H. K. 2012. *Slaveyat na imperatora*. Sofiya: Nyu Media Group.
- Atanasov, A. 1975. *Svoboda i koultoura*. Sofiya: Partizdat.
- Breton, A. 2000. *Za syurrealizma i zhivite mou proizvedeniya*. // Breton, A. *Dva manifesta na syurrealizma*. Sofiya: LIK.
- Gadamer, H.-G. 1997. *Istina i metod*. Pleven: EA-OOD.
- Ganeva, M. 2007. *Podgotovkata na aktyora*. Sofiya: Goutenberg.
- Dyuplesis, I. 2000. *Syurrealizmut*. Vratsa: IK Odri.
- Istoriya esteticheskoy misli 1990: Istoriya esteticheskoy misli Sb. T.5*. Moskva: Iskousstvo.
- Kandinski, V. 1998. *Za douhovnoto v izkoustvoto*. Sofiya: LIK.
- Kant, I. 1993. *Kritika na sposobnostta za suzhdenie*. Sofiya: Akademichno izda-telstvo na BAN „Prof. Marin Drinov“.
- Kroche, B. 2006. *Estetikata kato nauka za houdozhestvenoto izrazyavane i obshto ezikoznanie (1902)*. // Kroche, B. *Estetika*. Sofiya: RIVA.
- Liotar, Zh.-Fr. 1999. *Nechoveshkoto*. Sofiya: SONM.
- Miyd, Dzh. H. 2017. *Prirodata na esteticheskiya opit*. // *Filosofski alternativi*, br. 4, 74–82.
- Popova, M. 2004. *Mediyini izkoustva v Bulgariya*. // *LiterNet*. 16.09.2004, № 9 (58); [http://liternet.bg/publish11/m\\_popova/media\\_art.htm](http://liternet.bg/publish11/m_popova/media_art.htm)
- Serafimov, I. 1989. *Hokerno pogrebenie. (Fantastichni etyudi)*. Sofiya: Otechestvo.
- Todorov, Tsv., Lyogro, R., Fokroul, B. 2006. *Zarazhdaneto na individa v izkoustvoto*. Sofiya: Kralitsa Mab.
- Fourie, Sh. 1975. *Noviyat svyat*. Sofiya: Partizdat.
- Beardsley, M. 1981. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett Publishing.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction*. Routledge.
- Dewey, J. 1934. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.