

Трифон Калфов

ТЪЛКУВАТЕЛНИЯ ПРОЦЕС И РОЛЯТА МУ В ИЗКУСТВОТО

Trifon Kalfov

THE PROCESS OF INTERPRETATION AND ITS ROLE IN ART

Abstract: If we get started deal with the analysis of the language of art, we will come to the conclusion that we are becoming more and more aware of the crucial role of the interpretation process. The viewer's ability to cooperate with the artist and to try transforming part of the image into similar appearance of the visible world is available. I think that if we examine these psychological aspects of image making and image interpretation, we are approaching the understanding of the basic art problem.

Keywords: *language of art, interpretation process, art, image interpretation, viewer*

„От известна гледна точка цялата история на изкуството може да бъде определена като история на постепенното откриване на видимостта на нещата. И примитивното изкуство, като изкуството на децата, започва със символи на понятия. В детската рисунка на човешко лице кръгът символизира маската, двете точки – очите, двете чертички – носа и устата. Постепенно символите се приближават до действителния вид на нещата, но представките навици, необходими за живота, затрудняват твърде много дори самите художници да открият как нещата биха изглеждали на неспредубедното око. За да бъде доведено това откритие докрай, е трябвало да измине период, простиращ се от неолита до деветнайсетия век. Европейското изкуство от Джото насетне се развива повече или по-малко непрекъснато в тази насока и откриването на линейната перспектива бележи важен етап в него, докато пълното овладяване на въздушната и цветната перспектива е трябвало да чака появата на френските импресионисти.“*

Е. Гомбрих

Ако се заемем да правим анализ на езика на изобразителното изкуство, стигаме до извода, че все по-ясно осъзнаваме решаващата роля на тълкувателния процес. Способността на зрителя да сътрудничи на визуалния артист и да преобразява част от изображението в подобие на видимия свят е налице. Мисля, че ако изследваме тези психологически аспекти на правенето и тълкуването на образа, се приближаваме до разбирането на основния проблем на изкуството. Проблемът е как някой се занимава с историята на изображението. Защо е било нужно толкова дълго време, за да се стигне до възпро-извеждане на впечатленията, които пораждат илюзия за правдоподобие.

Условностите в изкуството господстват и това има за основа разграничението между „виждане“ и „знание“, което води началото си от древността. Така Роджър Фрай обяснява този феномен. „Това разграничение не би се радвало толкова дълго на популярност сред художници, критици и учители, ако не се бе оказало извънредно удобно за обясняване проблемите на изображението и на грешките, които обикновено правят начеващите. В съответната терминология изображенията, които се основават само

на „знанието“, са „чисто представни“ или „концептуални“, а историята на изкуството, както видяхме, става история на изгонването на този нежелан натрапник.“

Тази теза има някои слабости. Това е преди всичко фактът, че праисторическите художници са умеели много убедително да изобразяват заобикалящия ги свят, който ние не познаваме. Те използват определен „речник“ от образи и форми.

Видно е, че художниците се опират на определен „речник“ от форми и че владееенето му, а не толкова знанието, отличава изкусния от несръчния художник. Поради липсата на схеми изобразяването става лесно или трудно. Намесата на знанието играе много по-малка роля. Съществува традиционно разграничение между „виждане“ и „знание“, но то не бива да ни пречи да видим неговите достойнства, защото истината е, че всички изображения могат да бъдат вкарани в схема. Схематичното има своя тежест и сила. Поради тази притегателна сила на схематичното или „концептуалното“ дава основание да се говори за „примитивни“ начини на изобразяване.

Средновековният художник подобно на дете се задоволява със схема, необходима му да изобрази нещо, което има функционална роля. Приемайки действителната им форма като нещо дадено, той ги преобразява в картината си, дори жертва функционалната яснота. Запечатва техния облик в неповторимостта на дадения миг „тук“ и „сега“. За да даде повече информация за този миг, и на други дадености, той се осланя на нашата способност да четем изображения.

Джон Ръскин разглежда основния проблем на живописца. Роджър Фрай приветства импресионизма като окончателно откриване на видимостта на нещата.

„Както Ръскин, така и Роджър Фрай виждат в нашите знания за видимия свят корена на всички трудности в изкуството. Ако можехме да забравим всичко това, проблемът на живописца би се разрешил от само себе си – проблемът за възпроизвеждането на един триизмерен свят върху плоско платно. Всъщност – смята Ръскин – ние дори не виждаме третото измерение. Това, което в действителност виждаме, е само пъстра смесица от багрени петна, каквито именно рисува Търнър.“ (*Гомбрих*) Изложение на тази теория е направено през 1856 година. В основата му стоят възгледите на импресионистите:

„Възприятието на плътни форми е изцяло въпрос на опит. Ние *виждаме* само плоски цветове и само с помощта на редица експерименти установяваме, че дадено черно или сиво петно обозначава тъмната страна на плътното тяло или че бледият оттенък означава, че въпросният предмет е далеч от нас. Цялата техническа сила на живописца зависи от умението ни да си възвърнем това, което бихме могли да наречем „невинността на окото“, ще рече, един вид детско възприемане на тези плоски цветни петна просто като такива, без да съзнаваме какво означават – така, както би ги видял слепецът, ако изведнъж можеше да прогледне“. (*Гомбрих*)

Теориите за възприятието, върху които Ръскин стъпва, са формулирани повече от век преди това от Бъркли в „New Theory of Vision“ („Нова теория на виждането“). С това се поставя основата на традиция в философското мислене – светът такъв, какъвто го виждаме, е нещо, което всеки един от нас изгражда постепенно в резултат на дългогодишни опити. В нашите очи се получават дразнения, в резултат върху ретината се появяват „цветови усещания“. Мозъкът ни асимилира, обработва тези усещания, възприятия. Това са елементите на съзнателната ни картина за действителността, като базата е опита, знанието.

От гледна точка на тази теория, която е била възприета от почти всички психолози на 19. век и която все още има своето място, умозаклученията на Ръскин изглеждат неуязвими. В основата на изкуството са светлината, формата и цветовете, тъй като те се отразяват върху ретината на нашето око. За да получи правилен образ върху ретината, артистът трябва да освободи съзнанието си от всичко онова, което знае за обектите, от това което вижда. Или, както Сезан е казал за Моне: „Моне е само едно око – но какво око!“ От друга страна, ако приемем схващанията на Бъркли, все пак възниква съмнение дали такова чисто пасивно, рецептивно състояние е възможно изобщо. При наличието на зрително впечатление реакцията е мигновена. Подреждаме го, класифицираме и групираме с други подобни съдържания. Роджър Фрай и импресионистите застъпват тезата, че е трудно да бъде установено как би изглеждала непредубедеността. Появява се понятието „навици на понятийното мислене“. Но ако тези навици са наистина необходими за живота, то постулатът за непредубеденото око е „невъзможно изискване“. Организацията е в природата на всеки жив организъм, поговорката гласи, че там, където има живот, има не само надежда, но има и страхове, догадки, очаквания. Излиза невинното

око е мит. Съобщенията, постъпващи от външния свят, се отсяват, проверяват, преработват, видоизменят и пак се проверяват. “Ръскиновият слепец, който изведнъж проглежда, не възприема света като картина на Търнър или Моне – дори Бъркли е знаел, че първото му впечатление ще бъде само болезнено замаяващ хаос, който той тепърва трябва да се научи да организира и осмисли с непрестанни и сурови усилия. Някои от тези нещастни хора наистина не намират сили за това и никога не се научават.”
(Гомбрих)

Виждането в никой случай не означава елементарна регистрация. Всички реагираме на дразненията, предизвикани от светлината. Самата ретина Д. Д. Гибсън характеризира като орган, който реагира не на отделни светлинни дразнения (както е смятал Бъркли) и на техните отношения и степени на въздействие.

Тук сякаш стигаме до задънена улица. Начинът, по който Роджър Фрай и Ръскин представят развитието на живописата, отговаря донякъде на фактите. В литературата има известно объркване по отношение на връзката между напредъка в реалистичното изображение и понятийното знание. Най-лесно е, разбира се, да се отрече традиционното тълкуване. Ако всяко виждане означава тълкуване, може да се твърди, че всички начини на тълкуване са еднакво обосновани.

При съпоставка на понятията „перспектива“, „илузия“, „психологията на възприятията“ и „асоциативно мислене“ стигаме до следния извод – колкото по-задълбочен анализ правим на езика, използван от изобразителното изкуство, толкова по-ясно става, че тълкувателния процес, респективно зрителното възприятие, играе решаваща роля. Колкото изследваме тези психологически аспекти на правенето на образа и неговото тълкуване, се допираме до един от основните проблеми на изкуството, които формулира Ернст Гомбрих – каква е историята на изображението и изобщо то има ли такава. Каква е причината толкова продължително време то да търси и да стигне до фиксиране на своите зрителни впечатления, които пораждаат илюзия за действителност. Не бива да пренебрегваме необходимостта от сътрудничество на зрителя при правилното разчитане на перспективни изображения. Може да ни се струва, че психологията и зрителното възприятие и дори феноменологичната интроспекция са се оказали измамна надежда. Може би е вярно, че опънатата струна, която държим извън фокусното разстояние на очите си, изглежда извита. Когато тя е твърде близо, нашите възприятия и съждения стават несигурни и правим грешки. Нагледен пример за визуална многозначност, който разкрива същината на проблема, е отношението „големина-разстояние“. Преценката за големина на даден предмет е невъзможна, ако не знаем разстоянието, на което се намира той и обратното. Тези факти са били известни още на гърци и араби. В основата си илюзиите в изкуствата представляват разпознаване. Не случайно тези психологически факти са били открити и обсъждани от артистите, занимаващи се с изкуство, където формата на нагледа е много по-важна от „пресмятането“. В тези именно факти би трябвало да търсим защо изобразителното изкуство има своя история и теория.

Усещането и възприятието са познавателни психични процеси, посредством които се изграждат образи, определяни като първични. Първичността се обуславя преди всичко от обстоятелството, че те се пораждаат при непосредственото въздействие на предметите върху сетивните органи. Този факт оказва влияние върху облика на подобен вид образи. Всеки психичен образ отразява предмета до непосредствената среща с него. Образът винаги е по-беден от съдържанието на самия предмет, но неговото оформяне позволява да се ориентираме в неговите отделни свойства, във взаимовръзките между тях, във връзката на този предмет с други обекти. Когато първичният образ е вече създаден, той е способен да изпълнява функция, наречена сигнална, и открива пред нас по-широки възможности за действие в средата, която ни заобикаля. Характерно за първичния образ е не само това, че той се поражда в момента на въздействие, предизвикано от дразнителя. Той престава временно да съществува успоредно с прекратяване действието на сензорния сигнал. Изводът е, че първичния образ отразява определен психичен интервал, т.е. продължителността, с която външният източник е въздействал върху сетивните органи. Първичният образ дава информация и за „разположението“ на свойството в рамките на определен предмет или за мястото на този предмет в системата от други. Това свойства на образа, определяно като локализация, позволява да се получават сведения за координатите на предмета в пространството, за неговото преместване и насоченост на движението. Първичните образи се формират от външно видимите страни на видимия обект. Не бива да се приема, че това е просто физическо отражение, което е резултат от предметната действителност в психиката поради случайността. Приро-

дата е формирала сетивните органи на човека, за да се възприемът чрез тях сигнали за оцеляването му, за задоволяване на неговите потребности.

Значението, което се получава чрез първичните образи, е едновременно и обективно, и субективно.

Изграждането на първичните образи не е еднократно действие, а многоетапен процес. Отделните звена на този процес са трудно забележими, но те съществуват.

Усещането е в основата на способността на човек да получава знания за различните свойства на предметите и явленията

Възприятието създава възможност за установяване на контакт с реалните обекти от външния свят. В процеса на този контакт индивидът например научава, че предметът, стоящ пред него е златистожълт, с гладка повърхност, притежава кръгла форма и здравина.

Богатството на сетивните данни зависи в голяма степен от чувствителността на рецепторите и съответно на цялата анализаторна верига. Ниският долен и ниският различителен праг на чувствителността осигуряват по-висока интензивност на усещането и съответно по-богато сетивно съдържание относно цветовия оттенък на предмета, неговата хладност, вкусови качества и т.н. Това от своя страна, придава на възприятния образ по-голяма точност, по-голяма съответственост с външния предмет.

Възприятието за пространство се състои в отразяване на взаимното разположение на предметите в средата, на техните външни очертания – форма и големина. Тук също е необходима съвместна работа на няколко анализатора, като координиращата роля принадлежи на двигателния анализатор.

“Когато при разглеждането на някой въпрос нишката се заплете, винаги е полезно да се върнем по стъпките си към началото и да видим къде точно е възникнало недоразумението. Теоретичните източници на илюзионизма в живописата трябва да се търсят у ренесансовите пионери на перспективата. Алберти пръв лансира идеята да се гледа на картината като на прозорец, през който съзерцаваме външния свят, а Леонардо конкретизира тази мисъл, като казва: „Перспективата не е нищо друго освен гледане на някакво място през прозрачно стъкло, върху чиято повърхност следва да се очертаят предметите, намиращи се зад стъклото.“

Разбираемо е, че под първото впечатление от тези открития художниците решили, че най-после вече разполагат със средство да ни демонстрират какво ние „действително виждаме“, за разлика от онова, за което „знаем, че се намира там“. Да „виждаш“ значи да правиш догадка за нещо „някъде там“ или, както се изразява Еймз, да възприемаш „това-там“.

ЛИТЕРАТУРА

- Гомбрих, Е.** Изкуството и неговата история. Български художник. С., 1992. [Gombrih, E. Izkustvoto i negovata istoriya. Balgarski hudozhnik. S., 1992.]
- Гомбрих, Е.** Изкуство и илюзия. Български художник. С., 1988. [Gombrih, E. Izkustvo i ilyuziya. Balgarski hudozhnik. S., 1988.]
- Фрай, Р.** Наука и изкуство. Въображение и рисунка. С., 1988. [Fray, R. Nauka i izkustvo. Vaobrazhenie i risunka. S., 1988.]