

*Галин Пенев**

ЗНАЧЕНИЕ НА ПОДОБИЕТО В ЕСТЕТИКА НА ЛОСЕВ И ФЛОРЕНСКИ

Galin Penev

THE MEANING OF LIKENESS IN LOSEV'S AND FLORENSKY'S AESTHETICS

Abstract: The paper concerns issues about the structure of likeness in the art form examined by Losev and Florensky. The likeness makes sense of the transfer between image and prototype and adopts the correspondence between them. There is an independent realm where the art form stems from and evokes itself – the realm of prototype. In spite of their correspondence the structure of prototype cannot be reduced to the structure of art form, because the very prototype is the inexpressible one in the art form. Losev and Florensky insist on the statement that the wholeness of the artwork consists in the unspoiled unity of the prototype.

Keywords: prototype; likeness; art form; antinomies.

Като опит за систематична естетика Диалектика на художествената форма(1926) на Лосев трябва да се изследва в светлината на византийската естетика, тъй като в нейния център е учението за първообраза. Изясняването на понятието „първообраз“ е една от задачите на христологията още от първите Вселенски събори. Значението му се развива и обогатява в продължение на векове като достига своя апогей по времето на императорите-иконоборци. То става толкова съществено, тъй като чрез него се парират всякакви опити иконата да се обвърже с идолопоклонство.

Разбира се историята на естетиката познава и други традиции в изследването на символите или първообразите, но те не акцентират върху обективното значение на символа. От „драфеномена“ на Гюте до „първосюжета“ на Шелинг малко са изключенията от това правило като Карл Мориц. Достатъчно е да се позовем на съчинението му „Знаците на красивото, доколкото художествената творба би могла да ги опише“ (1788). За него „в творбата видимите знаци са представители на един идеален свят, в който се открива безграничното в едно конкретно-ограничено“ (Götz Pochat 1982: 26). Но Карл Мориц, както и Жан-Пол, търси корените на естетическите изобразителни сили в безсъзнателния живот на човешката душа, докато у Лосев техен източник е диалектиката на образа и първообраза. Чрез нея става ясно, че приемствеността в неговата естетика идва от византийската теория на образа. Затова ще започнем с няколко шрихи върху прехода от богословие на образа към естетика на първообраза.

В *Апология срещу всички които отхвърлят светите образи* Йоан Дамаскин посочва, че образът е подобие на оригинала, от когото *качествено* се различава, тъй като не е репродукция на оригинала (Damascene 1898: 26). Това е една от изходните интуиции в *Диалектика на художест-*

*galin_penev@abv.bg

вената форма. От типологията на образите у Дамаскин проличава, че *съответствието* е определящо природата на образите. Той различава уподобяващи, природни, предвещаващи, тълковни и паметни образи (Каприев 2011: 198). Тъй като Бог е неизменен в предвечния му съвет има образи и проявления на Неговите бъдещи действия. Тези образи, казва още Дионисий, са начертани отнапред: „видимите неща са образи на невидимите и неосезаеми неща, върху които те хвърлят бледа светлина“. Дамаскин се позовава на апостола, че законът съдържа сянката на бъдещите блага, не образът на тези блага. Законът закрива образът.

На въпроса как Бог може да се познае чрез безжизнената материя, Дамаскин отговаря: нима гробът Господен не е животворящ, нито Господният кръст, а какво остава да кажем за почитането на евангелската книга? Както според Григорий от Ниса неживата материя и неразумните елементи в космоса се привеждат към Логоса посредством включването им в състава на телесно-душевната природа на човека, така за Йоан Дамаскин материята се освещава по причастност към разумната душа и от нея към Логоса-Христос. Също у Максим Изповедник духът освещава душата, а душата чрез ума разлива жизнените сили към тялото. Противно на това опонентът на Григорий Палама Варлаам, настоява че нищо материално не може да се привнеса към съзерцанието на Бога. Следвайки Плотин, само чистият ум може да се съедини с Едно.

В словото си против Евтихий Василий Велики посочва, че за Евтихий тъждеството по естество между Образа на Бога и Първообраза е същото като отъждествяването на образа с първообраза в идола. Затова Евтихий го обявява за идол (Василий Велики 2008; 40–47). Отричайки че Бог има образ Евтихий открива древните корени на иконоборството. У Образа на Бога, уточнява Василий Велики, за разлика от подобията-изображения в изкуството няма дистанция спрямо Първообраза, а е самият Първообраз недостъпен по друг начин за творенията. Същевременно като Образ той носи в Себи си както съответствие, така и несъответствие на Първообраза. Синът е умалената безмерност на Бога. В този дух и Леонтий от Византион пише в „Против Несторианите и Евтихианите“, че образът не би бил образ тогава когато му липсва несходство с първообраза, също толкова колкото, когато образът няма сходство с първообраза (Антология 2009: 659).

Тези основни положения от богословието на образа лягат в основата на естетическата система в *Диалектика на художествената форма*, и като водещо за изкуството остава правилото за дистанцията. В центъра на съчинението са петте антиномии на съответствието (между изразяващо и изразявано) или съответствие между чистия смисъл и инобитийната му сетивност (Лосев 1995: 78-99).

От друга страна без пълно съответствие между изразяване и изразяващо във формата няма нищо художествено. В художествената форма смисъла намира толкова релевантни елементи в сетивността, колкото в сетивността намираме реципрочни на смисъла елементи. Художествената форма е интегрална ос на съответствието между чистия смисъл и инобитийната му сетивност, която Лосев нарича „метаксийност“ (средина). Без тази двойственост не може да твърдим, че художествената форма изразява нещо.

Структурата на подобие се разкрива от антиномията на съответствието между изразяването и и изразяваното, но вече не на нивото на метаксийността, а като идеален корелат на изразителността на художествената форма. Лосев определя тази част от съчинението като най-съществена за изкуството и за същността на художественото. Каква е необходимостта от въвеждането на този допълнителен конструкт след като Лосев е стигнал до диалектично определение за самостоятелността на художествената форма като средина между абстрактния смисъл и изразяването му в сетивността? Самата форма вече е факт на смисъла или осетивяване на смисъла, но не всяка форма е художествена, а само тази, в която всеки смислов момент на абстрактната същност намира адекватен сетивен израз. Необходимостта от въвеждането на антиномията на изразяването идва от това, че в съотнасянето между задачата на художествената форма и нейното решение се корени всяко художествено възприятие и творчество. Във второто ниво на съответствие – между изразявания предметен смисъл в художествената форма и начините за адекватната му символна репрезентация се състои идеята за всецяло или максимално адекватно изразяване, идеята за първообраза. Следователно художествената форма е самополагащ се първообраз или художникът

създава едно, а се проявяват две неща: образ и първообраз. Самото словосъчетание „първообраз“ обединява метафизиката на началата с оцелостяващите естетически интуиции за красивото.

Може да конкретизираме понятието за първообраз чрез обобщение на петте *антиномии* на съответствието (адекватността). Първо, художествената форма (образ) е полагаща себе си като своя първообраз. Първообразът е независим от нея доколкото е идеален максимум на съответствието между смисъла и израза на художествената форма. При това той е положен от нея поради съществуването му чрез дистанцията от художествената форма. Второ, първообразът е необходимият принцип на конструиране на художествената форма, но само в свободния акт на изразяване на предметния смисъл. Втората антиномия се появява на пътя на рефлексията върху творчеството, но без формално логическите ограничения. Художествената форма е дело колкото на една необходима и диктуваща първосила на формодаването, толкова и невъзможна без волевите усилия и намерение на автора. Но като цяло художествената форма съществува като самостоятелна и независима сфера на свободно приеманата необходимост на първообраза. Трето, той е „енергийно-подвижно и творческо“ ставане на съзнанието за безсъзнателния принцип на конструиране на художествената форма. Първообразът е колкото отделен и независим, толкова и оформящ художественото съдържание критерии. В тази антиномия се открива в едно както неопределеното и неясно стремление на волята, така и съразмерното, пленяващото чувство изцяло изражение. Това е ставащото съзнание или съзнанието за ставащата безсъзнателна формираща сила на първообраза. Четвърто, първообразът е свръхсетивно съзерцаван обект предаден в художествената форма като сетивен. Да възприеме *енергийно* първообраза означава художествената форма да има своето инобитие в себе си. Или, художествената форма е енергийно ставащо чувство за първообраза като свръх-чувствен принцип на конструирането ѝ. Съгласно диалектиката у Лосев в чувството смисълът съотнася своето инобитие към себе си и по този начин съзерцава своето друго в себе си. Чувството е алогически ставащ смисъл. Пета антиномия: първообразът е неизразимото в изразяването. Художествената форма е структурата на разкритието на първообраза, която не е конструктивна за самия него. Структурата на първообраза е нещо съвсем различно от нея. Иначе бихме казали, че той е хаотична множественост без единство, а единство означава още единичност, индивидуалност. Художествената форма е структурата на разкритието на неговата цялостност и дори абсолютна индивидуалност, която остава неизразима.

Независимата сфера на неговата непокътната индивидуалност е изолираната автаркия. У Лосев тя е самотъждественото различие между предметния смисъл и първообраза, и между сетивността и първообраза. Те са в отношение на несмесено съответствие. Сетивността модифицира структурата на предметния смисъл, по начин който го представя като чиста смислова стихия. В пиесата ние не виждаме нищо повече от един „умен смисъл“, за нас сетивността на звуковия и цветовия факт е само инобитие на предметния смисъл. Така сетивността в изкуството преминава в сферата на първообраза или в изразената чиста смислова стихия на художествената форма. Поради своето тъждество по смисъл звука и цвета включени в една художествена форма стават сетивност изцяло изолирана от фактическото си различие.

С две думи, първообразът е по-изразителен от изразителността на сетивността. Именно осмислената сетивност модифицира естествената изразителност на цветовете и звуците в свръх-естетическа изразителност. Лосев пише: „Художествената форма е такава сетивност на смисъла, която изцяло е вместила в себе си цялата чистота на смисъла.“. Това означава че художествената форма представя нова пространствена вместимост, която смисъла не намира във факта на вещта. Първообразът ръководи както чистата сетивност, така и чистия смисъл, така че да съответстват на неговата собствена изолирана от тях структура. Художествената форма е изразимост и неизразимост на първообраза, т. е. символ. Тя е енергийно-подвижно изразяване на неизразимостта на първообраза, ставащ първообраз.

У Флоренски структурата на подобие се разкрива чрез съответствието между конструкцията и композицията на художествената творба. Пределите на единството на изобразителните средства се поставят от единството на конструкцията: „Конструкцията е точката на приложение на композиционния замисъл“ (Флоренски 2013: 96). Тя е схемата на реалните силови полета, коя-

то определява присъствието на изобразяването в творбата. Натурализмът като акцентира върху конструкцията в крайните си прояви свежда вещта до нейната функция, с което се оприличава на техниката. С това той въвежда случайността и делничното пространство в творбата. Другата крайност е когато начинът на изразяване е единственото търсено и се развива предметния смисъл. Без двуединството на конструкцията и композицията не може да се прояви художественото в творбата.

Въпреки мисълта че тези две единства естествено взаимно се изключват, те са абсолютно не-обходима антиномия на художественото произведение. Примиряването на тези две съревноваващи се единства ни дава феномена на нейната непокътната цялост, „райската цялост на творбата“. Чрез нея се преодолява погрешното възприемане на художествената предметност като телесност, творбата става „просветлена природа“. Такова е художественото събитие: неразличимост между природните действия и преднамерените, целеполагащи дейности на художника. Според Флоренски пространството в живописата се организира от онези силови полета в действителността, към които е предразположен художника, т. е. към каквото са насочени или ориентирани търсенията му. Именно тези силови полета са реалното в конструкцията, което предизвиква съответстващи на техните силови центрове изкривявания в художественото пространство. Синхронизацията на авторовата интенция, подходящите изобразителни средства и отвореността към силовите полета на избраното направление в действителността дава целостта на творбата. Същевременно ние съхраняваме ясното съзнание, че всяка една страна в тази „неразличимост“ запазва присъщите си качества, не изгубва своите определения в единството на творбата. Следователно, у Флоренски, художеството е извеждане на антиномиите на творбата на качествено новото и самостоятелно ниво на съществуване на първообраза.

Доколкото у Лосев и Флоренски целостта на творбата е резултат на съответствието между образ и първообраз или между конструкция и композиция, то и подобие като смисъл на съответствието е интегрално понятие за теориите им. Подобие не е възможно без обединяване на две качествено различни неща. То е средният термин или енергийно-подвижният преход между образ и първообраз. То е смисълът на съответствието. Подобие възпроизвежда съответствието между двете. Подобие не е пространствена метафора или аналогия, която предполага сходство по форма между външно съотнасящи се образи. Съществено за подобие е асиметрията между образа и първообраза. Първообразът не е пръв във времеви смисъл, а в йерархически.

ЛИТЕРАТУРА

Антология восточно-християнской богословской мысли, т. 1. 2009. СПб: Nikea. [Antologia vostochno-hristianskoj mijsli. 2009. SPb: Nikea]

Василий Велики. 2008. *Творения, т.3.* Света гора: Св. Вмчк. Георги Зограф. [Vasilii Veliki. 2008. Tvorenia, tom 3. Sveta gora: Sveti Georgi Zograf]

Каприев, Г. 2011. *Византийска философия.* София: Изток-Запад. [Kapriev, G. 2011. Vizantijska filozofia. Sofia: Iztok-Zapad].

Лосев, А. 1995. *Форма, стиль, выражение.* Москва: Мысл. [Losev, A. 1995. Forma, stil, Vijrajenie. Moskva: Mijsl.]

Флоренски, П. 2013. *Пространство, време, творчество.* София: Изток-Запад. [Florenski, P. 2013. Prostranstvo, vreme, tvorcestvo. Sofia: Iztok-Zapad]

Damascene, J. 1898. *On the Holy Images.* London: Thomas Baker

Pochat, Götz. 1982. *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft.* Köln: DuMont Verlag.