

Волфганг Улрих

**ИСТОРИЯ НА НЕОСТРОТАТА**

София, 2012

Преводът е направен по изданието:  
Wolfgang Ullrich  
DIE GESCHICHTE DER UNSCHÄRFE  
VERLAG KLAUS WAGENBACH

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

Copyright © 2002, 2009 by Verlag Klaus Wagenbach

© Жана Ценова, превод, 2012  
© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-069-5

# ИСТОРИЯ

на НЕОСТРОТАТА

Волфганг  
Улрих

Превод от немски  
*Жана Ценова*

Редактор  
*Цочо Бояджиев*







Герхард Рихтер:  
„Очна ставка 2“. От цикъла „18 октомври 1977“ (1988).



№ 2

Николай ТРЕЙМАН  
(водещ редактор)

Цочо БОЯДЖИЕВ  
Катерина ГАДЖЕВА

Номер 1:  
„Теории на фотографията“  
Петер Гаймер

## СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор.....	9
Романтическата гледка в далечината .....	13
Евангелието на фотографията .....	35
Аура, медиуми, окултизъм .....	57
Произвеждане на изкуство: сливането на родовете.....	77
Естетика на изключителното състояние .....	95
Истината във възприятието .....	115
Търсенето на вътрешните образи.....	131
Метафизика на движението .....	151
Автентично .....	171
Рефлексия върху изображението .....	189
В множествено число .....	211
Иконография на добрия живот .....	227
Послеслов .....	247



Хайнрих Кун: „В околностите на Арцл“ (1913)



*Дали често неконтрастното  
изображение не е това, което ни трябва?*<sup>1</sup>

Лудвиг Витгенщайн,  
„Философски изследвания“, § 71

## ПРЕДГОВОР

Някои от най-прочутите снимки от последните години са неясни – и непрекъснато се репродуцират, макар че на тях не могат да се видят много неща: лейди Даяна на въртящата се врата на хотел „Риц“ в Париж или Мохамед Ата при контрола на летището в Портланд. Актьорите минават пред камерата за проверка точно преди смъртта си, поради което неостротата изглежда като предвабителен знак за изчезването и се явява стилистично средство на една иконография на катастрофата. Преди всичко обаче тя прави от всеки зрител детектив, мечтаещ да открие все пак в снимката решаващото указание, което изяснява предстоящото невъобразимо да се случи. Така неострите изображения притежават най-голяма притегателна сила и събуждат безпокойство в безброй любопитни очи.

Неострото обаче е актуално и извън сензациите и особено в екстравертната култура на събитията и фитнеса. Печатни медии от всякакъв вид – от рекламни проспекти до каталози с произведе-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Лудвиг Витгенщайн, Избрани съчинения, „Наука и изкуство“, С. 1988, прев. Николай Милков. – Б.пр.

ния на изкуството – от няколко години насам все повече включват и неостри изображения. Колкото по-високи претенции за естестичност има дадено списание за лайфстайл, толкова по-голяма е вероятността съвсем малък брой от снимките в него да са остри. Дори и фотожурналистиката често показва сюжетите си отчуждени посредством ефекта на неостротата, с което се отваря границата за художествено експериментиране. И рекламните агенции, най-сетне, обичат да използват това стилистично средство, за да придадат на снимките аура на тайнственост и по-специално качество. Във всички тези случаи самото „неостро“ не е стриктно очертано понятие, а обхваща най-различни ефекти, като мекото контуриране и едрите пиксели, размазванията, пастелното избледняване, преэкспонирането и едрата зърнистост.

Тази тенденция учудва, защото, от друга страна, продължава да съществува представата, че неостротата била дефект: ако заснетият може да се види съвсем неясно или изобщо не може да се разпознае, фотографите любители обявяват още във фотографското ателие снимките си за брак. В книгите по фотография и до днес могат да се намерят съвети как да се избягват неостротите. И така: защо онова, което иначе се смята за дефект, в медиите се приема и дори му се възхищават като на нещо шикозно? Или има „добри“ и „лоши“ неострототи? И защо тъкмо сега има бум на неострите изображения?

Всъщност неостротата се числи към големите открития още на XIX век и поначало не е идеологически неутрално стилистично средство; по-скоро вариантите на неостротата – най-често фотографски – служат за артикулиране на светогледи: ако

размазаното движение означава гордост от прогреса, широко разпространеното меко фокусиране изразява романтичното и антимодерно, по-късно охотно хулено като кичозно желание по идиллия и уединение. Поантилизмът или символизмът работят с други форми на неострота. По всички тях в онези времена се спори, като се застъпват различни и противоположни позиции. Тези дебати са свързани с принципните дискусии за смисъла на изображението или за задачите на изкуството. Изучаването на тези дебати ни позволява не на последно място да преосмислим днешните понятия за изображението, но преди всичко то променя погледа ни върху движението на абстракционизма в модерното изкуство.

Обхващането все пак на комплексите и на отчасти разнопосочните движения в една история на неостротата се обяснява с обстоятелството, че понастоящем различните типове неострота се появяват за пръв път заедно, комбинирани многократно по новому благодарение на цифровите техники: някогашните контрагенти са се превърнали в допълващи се стилистични средства. Затова реконструирането на историята на неостротата означава и да опишем еманципирането на цял вид художествени средства от техните духовно-идеологически начала и едновременно с това да изследваме какъв дух на епохата, присъщ на прехода от двадесети към двадесет и първи век, е позволил традиционните форми на неостротата да се съберат в нова, необикновено мощна естетика на изображението. Зад тази задача обаче винаги стои и въпросът: защо могат да бъдат популярни изображения, на които не може да се разпознае почти нищо?



## РОМАНТИЧЕСКАТА ГЛЕДКА В ДАЛЕЧИНАТА

Адам Мюлер, всъщност национал-икономист, публикува през 1808 г. кратка статия, състояща се само от две страници, чието заглавие непретенциозно съобщава „Нещо за пейзажната живопис“.<sup>1</sup> Този текст е един от най-осветляващите и в същото време един от първите документи на една история на неостротата. Погледнато по-точно, той спада по-скоро към нейната предистория, защото в него самата дума „неострота“ изобщо не се споменава. Мюлер се занимава по-скоро с въпроса защо пейзажите действат благотворно на хората, защо всичко в тях изглежда „хармонично свързано от един повтарящ се отново и отново основен акорд“. Неговият отговор: зрителят може да хвърли поглед в далечината, в която небето и земята – всички стихии – са се слели в съгласие. Ако близките предмети често се показват още „в рязък контраст, твърди, отчетливи и ясни“, от далечното разстояние „контурите на земните предмети се омекотяват, цветовете стават по-нежни: въздухът и земята сякаш се сливат“; най-сетне, „границите се загубват, цветовете преливат един в друг“.

---

<sup>1</sup> Adam Müller: „Etwas über Landschaftsmalerei“, in: ders.: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften* Bd. 2 (hgg. von Walter Schroeder und Werner Siebert), Neuwied/Berlin 1967, S. 188–190.

Ако нямало мъгла и забуленост или ако човешкото зрение било развито по-силно, преживяването на пейзажа щяло да е различно: той нямало да довежда душата на зрителя до състояние на „нежно реене“, нямало да може и да надхвърля настоящото и така да се превръща в алегория, в образ на трансцендентността. Мюлер описва как от размиването на контурите възниква един ефект, който прилича на спомените, поне на онези от „най-ранното детство“, но може да породи и асоциация за „бъдещата, настъпващата старост“, като мирно поема всичко в себе си, подобно на изложена на природните стихии руина. Особеността, че „далечината отразява еднакво правилно началото и края“ и по този начин дори обединява полюсите на времето – минало и бъдеще, – завършва мистерията на пейзажа. Така погледът в далечината се превръща в метафизическо съзерцание, докато онова, което се намира в непосредствена близост, провокира в своята отграниченост един аналитично-хладен поглед и обхваща само настоящото; актуалното, акутното е, което не допуска в своята отчетливост никаква свобода на действие.

Не е трудно да се забележи, че текстът на Адам Мюлер се опира на едно типично романтическо противопоставяне: на обединеното се противопоставя отделното, на цялостното – изолираното, на безкрайното и на свърхвременото – крайното и свързаното с времето. Романтическа е и идеята, че безграничното има по-висока стойност, защото е по-всеобщо, по-първично, по-рядко или просто по-широкообхватно от ограниченото. Следователно далечното се предпочита пред близкото, меко-то, сливащото се, неостро означава повече от ясно очертаното и онзи, който може да види нещо мерзеещо се или неостро, е за предпочитане.

Това противоречи на привидния факт, че неостротото зрение е дефект. Дори с нормалната си зрителна способност човекът вече се усеща като дефектно същество, в противен случай нямаше да се нуждае от никакви микроскопи и телескопи, от абсолютно никакви лупи или далекогледни. Непрекъснато се появява и изрично желанието за по-голяма острота на зрението, например в трактати от Ренесанса, в които се размишлява за живота в свръхземни светове. Авторите не само съобщават, че предметите на небето и в рая са по-красиви, по-пъстри и по-многообразни от обикновените, но и преди всичко фантазират за това колко по-фино било изразено там зрението: човек можел да прави по-точни разлики между различните цветове и форми и дори от голямо разстояние можел да вижда предметите отчетливо.<sup>1</sup> В най-обемистия списък със желания за удобен живот – съчинението на Франсис Бейкън „Новата Атлантида“ (1624) – се фантазира за едно изобретение, което повишава естествената сила на светлинното сияние и благодарение на което човек може и отдалече да „различава най-тънките линии и най-малките точки“.<sup>2</sup> В този смисъл техническият прогрес означава да се премахне онова сливане на въздуха и земята, което описва Мюлер, и да се осигурят кристално ясни условия на хоризонта.

Тъй като за Бейкън и за цялото природонаучно мислене опознаването на природата означава същевременно и власт над природата, по-голямата острота на контурите обещава, че човек ще може и по-добре да контролира видимия свят. Всъщност

---

<sup>1</sup> Срв. Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder*, Frankfurt/Main 1984, S. 139.

<sup>2</sup> Francis Bacon: *Neu-Atlantis*, Stuttgart 1982, S. 51.

връзката между острото зрение и властта спада към големите теми на всяка култура.<sup>1</sup> „Острият поглед“ подразбира не само точност и неподкупност, а може да бъде и знак за силно, дори властно превъзходство. Така да нарисуваш друг човек отчетливо е винаги жест на власт; обратното, дълго време на много места е било забранено да стоиш пред началник или висшестоящ с очила – с въоръжени очи. В ясното обзирание се крие провокация, сякаш приближаваш до себе си седящия срещу теб, напълно се излагаш за неговото присъствие, което обаче правиш само защото бездруго се смяташ за по-силен; в твоята повишена видимост другият избледнява и се унижава. Така интересът на познанието и интересът на властта са неделимо преплетени. Дългата история на лошия поглед също се отнася към тази връзка, както и фиксирането, което е ставало причина за много дуели дори през XIX век.

Заради агресивния му характер не е чудно, че на острото зрение се противопоставя едно спокойно съзерцание, а с него и онзи свободен поглед в далечината, чиято цел не е анализът, не е размишлението, не са контролът и дистанцирането, а едно единение, опиращо се на симпатия. Да интерпретираме обаче едно естетическо-метафизическо възприемане на пейзажа като това, за което говори Адам Мюлер, само като противоположно на инструменталното използване на природата, би означавало да опростяваме нещата. Възхищението от замазаните линии на хоризонта и неостри-

---

<sup>1</sup> За връзката между властта и видимостта, на базата на примера с надзора над затворници, срв. Мишел Фуко: *Надзор и наказание* (нем. изд.: Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main 1976, S. 256 ff.).



те контури по-скоро противостои на едно друго преживяване на природата, което е не по-малко ориентирано към трансцендентността, но при това се отличава с особена яснота и пластичност на предметите.

Нека само си спомним за удивлението на пътешествениците от Севера, когато застанат за пръв път под южното слънце и бъдат поразени от резките контури на пейзажа. При определени условия на въздуха и светлината обаче и от нашата страна на Алпите панорамният поглед в далечината или от някакъв хълм може да позволи всичко да изглежда съвсем ясно. В Гьотевата „Новела“ (1826) например княгинята се наслаждава от една скална издатина на гледка, която „вече преминаваше в погледа на птицата“ и „при най-ясно осветление“ предлага панорама от подробности. Тя се удивлява „колко богата и спокойна изглежда чистата природа“ и изпитва миг на чисто настояще, едно *nunc stans*<sup>1</sup> – сякаш „цялата природа е задържала дъха си“. Само че княгинята постига яснотата, с която се разкриват „несметни“ селища и един замък, както и блъсканицата на един далечен пазарен площад и течението на реката с помощта на далекоглед; едва този „необходим инструмент“ изобщо издига възвишената гледка до почти мистичен миг.<sup>2</sup>

Постигнатото благодарение на ясната светлина изостряне на света до чисто настояще е, следователно, преживяване, противоположно на събирането на всички измерения на времето, каквото може да се изпита при гледката на сливащите се контури, и през

---

<sup>1</sup> „Застинало настояще“ (лат.). – Б.р.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe: „Novelle“, in: *Goethes Werke* Bd. VI (Hamburger Ausgabe), S. 499.

XIX век понякога то се усеща и като известна заплаха. Така разказвачът в книгата на Щифтер „Чантата на моя працядо“ (1841/47) говори за „унило ясната светлина на настоящето“, която пада върху всички предмети, когато той се връща след дълго време в дома, където е прекарал младежките си години; обстоятелството, че те го поглеждат, „сякаш са забравили годините на моето детство“, е причина за това униение. Яснотата и присъствието лишават предметите от тяхната тайна, която споменът – сам по-скоро чувство, отколкото ясен образ – им е придавал.<sup>1</sup>

Подобен скепсис обаче е по-скоро изключение и най-често естетическите идеали на класицизма, който пледира за яснота и чистота, за *splendid isolation*<sup>2</sup>, остават валидни през XIX век и намират израз включително в метафизическото одухотворяване на природата. Следователно съществуват два противоположни принципа в разглеждането на природата, отразени не на последно място в пейзажната живопис, която, след като в продължение на векове е заемала едно от най-долните места в йерархията на жанровете, се превръща в предпочитано място за преживяванията на трансцендентността. Според Мюлер тя притежава „повече алегорична, отколкото пластична природа“, затова не толкова представя многообразие от сюжети, колкото създава настроеност, които надхвърлят чисто делничното и земното. Само че той не стига дотам да изисква от пейзажистите „никога да не допускат в пейзажа да липсват здрачни далечини“, което обаче би могло да бъде и отстъпка пред господстващия тогава стил. Така

---

<sup>1</sup> Adalbert Stifter: „Die Mappe meines Urgroßvaters“, in: Ders.: *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1990, S. 273.

<sup>2</sup> „Блестяща изолация“ (англ.). – Б.пр.

в началото на XIX век има само няколко картини, на които контурите на предметите са размити. По-скоро доминира един начин на живописване, който ясно отделя отделните обекти един от друг и очертава особения им профил; немалко художници – най-предизвикателно Карл Блехен – дори си поставят за задача да пресъздадат със средствата на живописиста онази ясна светлина на Юга, която подчертава особено всеки контур. И дори когато се спазват законите на въздушната перспектива, собствените мотиви за това едва ли са забулеността или размазаността на цветовете и контурите в далечината.

Във всеки случай Мюлер би могъл да намери по-добри примери за своето преживяване на природата в историята на пейзажната живопис, отколкото в своето съвремие. От майсторското изобразяване на забулеността от Патениер, при когото сливането на небето и земята се превръща в духовно преживяване, през изобразените с повишен натурализъм пейзажни пространства у Леонардо, чието сфумато иначе никъде не се проявява със същата сила<sup>1</sup>, до драматично раздвижените, разпадащи се на своите елементи пейзажи на Рембранд се простира широк спектър от картини, които показват как природата може да се представи себе си пред погледа отдалече.

---

<sup>1</sup> За Леонардо срв.: Luba Freedman: „The ‘Blurred’ Horizon in Leonardo’s Paintings”, in: *Gazette des Beaux Arts* 139 (1997), S. 181–194; S. 185: „Леонардо, изглежда, загатва, че както в природата, където всички изпитват благоговение пред огромната вселена, така и в живописиста: ние трябва да се възхищаваме от безмерния размах на творението. Опитвайки се да постигне тази цел, Леонардо размазва хоризонта.“



Каспар Давид Фридрих:  
„Монах на морския бряг“ (1810)

Сред неговите съвременници вместо истински шедеври има само отделни картини, които биха могли да съответстват на Мюлеровите очаквания от пейзажната живопис. Сред тях обаче все пак се намира най-прочутата картина на романтизма, която при това е създадена през същата година, когато Мюлер написва статията си, а именно картината на Каспар Давид Фридрих „Монах на морския бряг“. За разлика от повечето свои картини тук Фридрих не прилага графичен, базиращ се на контура стил, а показва разпадането на елементите в простора: стоящият на брега, обърнат към морето монах гледа към хоризонта, на който не само водата и небето преливат плавно едно в друго, но и където – нещо злоещо – вече не може да се разбере ден ли е или нощ. И все пак най-родствена със статията на Мюлер е картината на Фридрих в нейната очевидна антипатия към всичко, „което обгръща непосредствено човека“, и затова се намира „в рязко противоречие“ с другото. Всъщност

на монаха не му е необходимо да гледа нищо друго освен хоризонта, и границата между дюната и водата е единствената твърда линия в картината, сякаш Фридрих е искал да напомни колко силно трябва да е разделено едно от друго на предния план онова, което може да се слее едно с друго в далечината. За да даде достъп само на погледа в далечината, Фридрих дори покрива с боя два кораба, които вече е нарисувал.<sup>1</sup> Така картината се отказва от всякакви детайли и чисто и просто принуждава зрителя да съзерцава природата метафизически.

Заради това изтръгване на пейзажното пространство от пространството на делничния живот на човека – погледът в далечината като копнеж по чуждото, по изключението – „Монахът на морския бряг“ става икона на романтизма. Тук по-последователно и по-плакатно се извършва онова, което може да се забележи също и в следващата епоха в много други пейзажни картини с такава тенденция: стафажът<sup>2</sup> или анекдотичните елементи са отстранени, не се появяват нито трудовият живот на хората, нито други следи от реалната цивилизация.<sup>3</sup> Пространството на картината е дотолкова изпразнено, че вече нищо не може да развлича или забавлява зрителя; по-скоро той се изправя пред един силно хомогенен, най-сил-

---

<sup>1</sup> Срв. Helmut Börsch-Supan: „Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‘Mönch am Meer’“, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XIX (1965), S. 63–76.

<sup>2</sup> Понятие от живописца: дребни, незначителни фигури в пейзажната композиция. – Б.пр.

<sup>3</sup> За елиминирането на фигурите в пейзажната живопис на XIX в. срв. Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, v. a. S. 136 ff.

но прозвучаващ тъкмо в хармоничния „основен акорд“ пейзаж.

За характеризиранието на пейзажната живопис – и стремежа към хармония<sup>1</sup> – охотно се посяга към метафори от сферата на музиката, което отразява огромния успех на абсолютната музика, издигнала се малко преди това в най-чистата си форма и надмогнала всяка вокална и програмна музика.<sup>2</sup> „От всички земни дребнавости [...] изчистен“ чрез нея е човекът, възторгва се Вакенродер, който описва слушането на музика като екстатично преживяване, при което настоящето се трансцендира, докато в същото време, вследствие на интензивността на впечатлението, се събуждат „хиляди дремещи усещания“, „появяват се многобройни образи“. Слушателят „сякаш изведнъж става много по-умен и добива по-ясно зрение, и върху целия преизпълнен с хора свят се спуска някаква възвишена и спокойна тъга“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> За сравнението на пейзажната живопис с музиката срв. напр. Friedrich Schiller: „Über Matthisons Gedichte“ (1794), in: *Nationalausgabe* Bd. 22, Weimar 1958, S. 271 f.; Carl Gustav Carus: „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ (1815–1824), in: Ders.: *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, Leipzig 1982, S. 75 (8. Brief); Franz Ficker: *Ästhetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, Wien 1830, S. 151; Moritz Carriere: *Ästhetik* Bd. 2 (1859), Leipzig 1885, S. 287 f.

<sup>2</sup> Срв. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, v. a. S. 7–23.

<sup>3</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), Stuttgart 1997, S. 106. – Още десетилетие преди него Карл Филип Мориц формулира почти дословно същото, при което обаче отбелязва какво значение има да чуеш един звук „в далечината“, който, тъкмо защото не е висок и

Въздействието на инструменталната музика се обяснява с това, че тя надхвърля всички едностранно определени неща, конкретните съдържания, и в своята „чистота“, в своята свобода от миметични принуди образува свой собствен, независим свят. Затова тя се и превръща в образец за останалите изкуства, стремящи се към естетическа автономност, преди всичко за пейзажната живопис: премахването на стафажа, отказът от изобразителното повествование изразява стремеж по едно абсолютно изкуство, което трябва да въздейства сравнително „чисто“ – да предлага също такива интензивни настроения – като музиката. Пътят към неостротата, към в крайна сметка все по-голяма редукция и абстракция е следствие от това желание да се преодолее литературният характер на живописиста и следователно последица от най-радикалната смяна на идеала, която изобразителното изкуство е изпитало през последните векове: за пръв път от Ренесанса насетне то вече не се ориентира по литературата, за да може да претендира за ранг на свободно изкуство съгласно формулата *ut pictura poiesis*.<sup>1</sup> Вместо обаче да се самоопредели, изобразителното изкуство само сменя един комплекс за малоценност с друг: ако чак до края на XVIII век художниците и скулпторите са били преследвани от страха, че не могат да

---

натрапчив, събужда повече спомени (срв. Karl Philipp Moritz: *Andreas Hartknopf* (1786), Stuttgart 1968, S. 131).

<sup>1</sup> „Поезията е като живописиста“ (лат.). Цитат от Хораций, „Науката за поезията“, 361–362: „Поезията е като живописиста: някое произведение те пленява повече, когато го разглеждаш отблизо, а друго – когато отстъпиш назад“. – Б.пр.

разказват достатъчно добре и че предлагат твърде малко работа на интелекта, сега те се измъчват от опасението, че не могат да стигнат до хората толкова непосредствено и да ги омайват – да ги оцъстливяват, пречистват или облекчават – толкова силно, колкото прави това музиката. Сравнението с последната се превръща за изобразителното изкуство отсега нататък в стимул, но и в стигма.

В хода на превръщането на пейзажната живопис в „музикален“ вид изкуство скоро като архитектурни реминисценции в нея се появяват само руините; те остават, защото, станали неизползваеми и върнали се вече обратно в кръговрата на природата, образуват континуум между произведенията на човека и природата. Бидейки останки от сгради, които отдавна са загубили своите ръбове и които, като свидетелства от отминали времена, насърчават едно носталгично настроение, те събуждат сходни усещания като описаното от Мюлер сливане на предметите в мъгливата далечност: те карат зрителя да се върне при своите спомени или да размишлява; вече никакви външни детайли не го отклоняват, той е откъснат от суетата на делника и, съсредоточен сред природата, както и пред съответната картина, усеща собственото си душевно състояние и става едно със самия пейзаж.

Антипатията към силно очертаните, задържащите вниманието подробности, както и изобщо към всичко гръмка, пронизително, актуално – към всичко, което идва твърде близо – доказва романтическия порив към душевната дълбочина, както и събудената още в края на XVIII в. потребност за компенсиране спрямо напрегнатия и отчуждаващ човека жизнен свят. В много текстове,



посветени на пейзажната живопис, към художниците се отправя предупреждението да не развалят картините си – а с тях и тяхното разглеждане – с актуални сюжети. Така Карл Густав Карус отбелязва в своите „Девет писма за пейзажната живопис“ (1815–1824), че „една току-що завършена, прясно боядисана сграда с остри ръбове не подхожда за пейзажните картини“<sup>1</sup>. За сметка на това непрекъснато се поставя изискването да се рисуват „неангажиращи“ картини и сюжети, което съвсем буквално означава, че зрителят не бива да се „ангажира“ и смущава от детайли или изпъкващи предмети.<sup>2</sup> Една пейзажна картина не бива да изисква нищо и не бива да принуждава реципиента да мисли по определена тема; тя не бива да го развлича, да го изкушава да е пасивен и да го разсейва, а нейната задача е да предизвика настроение, което, от своя страна, поощрява свободното размишление. Вместо да забавлява или да наставлява, картината функционира като проекционна плоскост за фантазиите и мислите на зрителя.

Но не само това: една картина, която се въздържа от детайли, която е дискретна и разказва колкото е възможно по-малко, не предава и себе си; тя по-скоро тържествено огласява определена дистанция и загадъчност, стимулирайки така интереса на зрителя, на когото тогава тя се струва по-значителна и изобщо по-впечатляваща като

---

<sup>1</sup> Carus, цит. съч., S. 69 (7. Brief).

<sup>2</sup> Срв. напр. Karl Schnaase: *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen 1834, S. 41. – Friedrich Theodor Vischer: „Zustand der jetzigen Malerei“ (1842), in: Ders.: *Kritische Gänge* Bd. 5, München 21922, S. 47. – Още Фридрих Шлегел изисква от „чистата красота“ да бъде „неангажираща“, т.е. да не напомня за нищо по-особено (срв. Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), Paderborn 1981, S. 298).

картина. И така, естетиката на неангажираността, която се появява от началото на XIX век насетне, съдържа не само повелята зрителят да се щади от повествователна украса, но и същевременно (и на първо място) е следствие от една повишена оценка на изкуството: картината изведнъж притежава авторитета да може и да мълчи и да не е длъжна да се оставя да бъде разпитвана; за сметка на това нейната рецепция е – смята пак Вакенродер – сравнима с „молитва“, защото „изкуството е над човека“.<sup>1</sup> Тъй като на картината – като на изкуство – се вярва повече, отколкото на анекдотичното, всичко различно от „неангажираността“ би било под достойнството ѝ и в такъв случай тя би занимавала реципиента само с дреболии и би се профанизираща.



Ернст Фердинанд Йоме: „Процесия в мъгла“ (1828)

<sup>1</sup> Wackenroder, цит. съч., S. 72, 75.

Следователно и издигането на изкуството до благороднически ранг, и ориентацията на картините по музиката се изразяват в антипатия към детайлите; при това по този начин се насърчава търсенето на хомогенни пространства в картината и предпочитанието към сюжети, при които предметите се рисуват с меки преходи, за да се създаде единно настроение, един само основен акорд, вместо да се артикулират поотделно и да се противопологат едни на други. Здравчът и мъглата сякаш предлагат естествена неострота и допускат сливането на предметите – като при Ернст Фердинанд Йоме – да започва още от средата на картината, а не чак в далечния план. Вманиачените по детайла, хиперконтурирани картини, напротив, се усещат все повече като повърхностно-шумни и педантични, и биват отхвърляни като бездуховни и глупави, направо бюрократични изографисвания. Прочути са например инвективите на Бодлер срещу художници като Орас Верне, на омразата си към когото той дава израз в дописката си за Салона от 1846 г., заявявайки, че старателно изрисуваните картини му приличат на чисто самозадоволяване. Него – или също и Теофил Готие – той определя като представител на „школата на *поантуса*“, школата на „острите“, тънко анализиращите художници.<sup>1</sup>

В същата връзка Бодлер обявява, че критерий за добрата картина е тя да действа като мелодия. За да установи дали е такава, човек трябва да я разгледа от разстояние, което не му позволява да разпознае нито изобразените предмети, нито контурите.<sup>2</sup> По този начин „погледът отдалече“

---

<sup>1</sup> Цит. по: Daniel Arasse: *Le Détail*, Paris 1992, S. 17.

<sup>2</sup> Пак там, S. 18.

се прилага вместо към природата към изкуството, но последното се оценява според музикално-абстрактното понятие за изображението. Ако по времето на Бодлер човек трябва все още малко мъчително да се отдава на дистанцията, докато картината започне да „звучи“, по-нататъшното развитие на изобразителното изкуство – експериментът с неостротите и стратегиите на редуцията – ще позволи на зрителя да получава впечатление за „мелодията“ на дадена картина и от по-близко разстояние и да не се нервира от детайли, които Бодлер тълкува като следствие от глупашката страхливост на художниците: те не се осмелявали да се откажат от почтените си ангажименти към мимезиса, за да дадат свобода на своите мечтания и фантазии, и по този начин не позволявали на изкуството да постигне истинска автономност.<sup>1</sup>

Още десетилетия преди Бодлер във френския „Речник на изящните изкуства“ предпочитанието към детайлите се оценява като признак или за още неразвито, или за вече декадентско изкуство: както в началото изкуството се е стремело да предава всичко съвсем точно, така накрая, след като е постигнало максимална простота и яснота, то отново търси своето майсторство във възпроизвеждането на подробностите.<sup>2</sup> Вследствие на тази оценка вече не се придава такава стойност и на точната рисунка, което например учудва Лудвиг Рихтер, когато през 1824 г. в Тиволи заедно с няколко колеги среща френски художници, които живописват директно и се занимават направо с „ефектите

---

<sup>1</sup> Срв. Baudelaire: „Salon de 1859“, in: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. C. Pichois, Paris 1975 f., Bd. 2, S. 619.

<sup>2</sup> Цит. по Arasse, цит. съч., S. 22.

на въздуха и светлината“, докато немците първо правят предварителна скица, при която очертават „контурите ясно до най-малката подробност“ и дори се влюбват „във всеки стрък трева, във всяко изящно клонче“. Че за тях е все още важно да „възпроизведат предмета максимално обективно, вярно като огледало“<sup>1</sup> е – в сравнение с Европа – малко анахронично, тъй като и в Англия, с художници като Констабъл, отдавна е навлязъл един стил, който се опитва да улови атмосферното въздействие на пейзажа, вместо да изобразява отделните му сюжети. По-нататък антипатията към детайла ще се превърне дори в общ знаменател на различните течения в изкуството на зараждащия се модернизъм и особено на авангарда.<sup>2</sup>

Освен това смяната на многообразието на сюжетите с единството на настроението води до това, че поне в отделни случаи остротата на зрението вече не се смята непременно за предимство, а обратното, благосклонността на природата, изглежда, се дарява на онзи, който е свободен от необходимостта винаги да вижда всички подробности. При това най-скептично относно острото зрение се изказва не друг, а Гьоте. Макар да съобщава как далекогледът може да помогне за възвишеното преживяване на чистото настояще, той все пак отхвърля оптичните помощни средства и като цяло очилата. В устата на Вилхелм Майстер той влага думите: „В живота изобщо съм

---

<sup>1</sup> Ludwig Richter: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1862), Würzburg 1985, S. 99.

<sup>2</sup> Срв. Arasse, цит. съч., S. 21: „L'élimination du détail est un dénominateur commun, le plus petit sans doute mais peut-être aussi l'un des plus sûrs, autour duquel se retrouvent artistes et théoriciens ou critiques „modernes“”.

установил, че обикновено тези средства, които подпомагат сетивата ни, не упражняват благотворно за нравствеността действие върху човека. Който гледа през очила, се смята за по-умен, отколкото е, защото по този начин външното му сетиво излиза от равновесие с вътрешната му съдна способност; признак на по-висша култура е, че в нея само превъзходните хора са способни да урівновесят до известна степен своята вътрешна истина с приетата отвън неистина. Винаги, когато гледам през очила, аз съм различен човек и не се харесвам на себе си; виждам повече, отколкото би трябвало да виждам, виденият по-отчетливо свят не хармонира с душата ми и бързо свалям очилата, когато любопитството ми как е устроено това или онова в далечината бъде задоволено.<sup>1</sup>

Тук носещите очила биват упрекувани в склонност към високомерие, в самонадценяване на интелектуалните им способности, тъй като от способността си да виждат всичко отчетливо те погрешно заключават и че са прозорливи и проникателни. Само че Гьоте, от своя страна, допуска наличието на съответствие между зрителната и съдната способност и дори вярва, че между двете има естествено „равновесие“, което впрочем се нарушава, щом зрителната способност се увеличи едностранно благодарение на технически помощни средства. Следствието е, че съдната способност се обърква и претоварва от новите отчетливи образи. Гьоте предупреждава за топоса на заливането с дразнения, когато кара Вилхелм да се оплаче, че с очила виждал повече, „отколкото би трябвало да вижда“: внезапно добила остри

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe: „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, in: *Goethes Werke* Bd. VIII (Hamburger Ausgabe), S. 120 f.

контури, обкръжаващата го среда е по-натраплива от обичайното и ни обзема така, че на човек му става трудно да остане при себе си; усеща се като „различен човек“. Така очилата се превръщат в символ на отчуждението – те помагат на външния свят да добие надмощие над собствения ни Аз.

За по-голямото натоварване на интелекта, който трябва да преработва допълнителните информации, според Гьоте са дорасли само „превзходните хора“, чиято съдна способност разполага с повече ресурси – хората с „по-висша култура“. При това остава неясно дали острото зрение по принцип се усеща като прекомерно дразнене, или той иска да предупреди само онези, които поради късогледство или други подобни аномалии не са свикнали и при използването на очила изведнъж трябва да се научат отново да се справят със заобикалящата ги среда. В първия случай за Гьоте острото зрение – а не вече късогледството – би било недостатък на очите и може би тогава на човека биха му били необходими очила, за да не е принуден да вижда ясно. Всъщност текстът на Гьоте позволява подобно тълкуване: та на него по принцип острото зрение му се струва нещо безполезно, което служи най-много за задоволяване на любопитството и, следователно, на една повърхностна потребност. Да възприемаш всичко напълно отчетливо, се казва тук, означава да бъдеш обсебен от баналности и неважни подробности. По този начин може би вниманието ти дори се отвлича от същественото и виденият през стъклата на очилата свят е за Гьоте неспокоен и объркан, защото едновременно и равностойно ти се натрапват твърде много неща. Така острото зрение не само не дава голямо предимство, а и задържа човека на повърхността на нещата.

Антипатията към очилата спада към една по-широка враждебност към техниката, подхранвана от убеждението, че модерната, бързо развиваща се цивилизация прави културата все по-бездуховна и все по-ексцентрична, тъй като хората се изгубват в изкушенията на външния свят. Страхът от една технически модерна епоха се появява във „Вилхелм Майстер“ отново и отново, и в него Гюте – както и в скепсиса си относно очилата – в никакъв случай не е сам. Още през 1812 г. в разказа си „Изабела Египетска“ Ахим фон Арним е отбелязал безпрекословно, че очилата са „най-ужасният заговор, от който целият свят изглежда променен“. Онова, което може да се види отчетливо, притиска възприемащия го и го ограничава, понеже лишава фантазията от всякаква свобода на действие. И така, ако някога – преди да се наложи употребата на очилата – подобреното зрение се е свързвало с представата за рая и свръхземното щастие, сега – още от Арним – то се усеща като „ужас“.<sup>1</sup>

Афектът срещу точното, отчетливото, детайлното е реакция на бягство и опит да се изплъзнеш от енергиите на модерния свят, както и от властта на фактическото, за да се намериш при себе си в отдалечени или изкуствено оградени зони. Този афект е – отивайки и по-нататък – израз на страх от прекалено многото външни влияния, дори от всичко външно изобщо. Затова потребност става не увеличаването, а намаляването на свръхчувствителността и също така се търсят преживявания и образи, които наистина могат да бъдат интензивни, но при това не бива да са произволни.

---

<sup>1</sup> Achim von Arnim: *Isabella von Egypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1812), Leipzig 1911, S. 22.