

## АРТИСТЪТ ОТБЛИЗО, АРТИСТЪТ НАДАЛЕЧ

Проф. д-р Владимир Атанасов

*Музиката е първичното начало на всички изкуства.  
Съвършеният произход на всички изкуства.  
Самото понятие Изкуство.  
(Гео Милев, Музиката и другите изкуства, 1923)*

Повод за тези размисли дължа на Сдружение „Толкова близо, толкова далече“ и на г-жа Снежана Йовева, която ме покани в този проект. Заглавието, което се вижда по-горе, без да е особено находчиво, измислих лесно. Прегледах сайта на Сдружението и на една книжка с показателното заглавие 50 Artists You Should Know (2006), за опресняване на паметта. Докато губех време да се наслаждавам на всичко от Джото и Ван Ейк до Миро и Уорхол, се върнах на заглавието и реших да скицирам всичко около думата „артист“. За нагледност избрах един свой любим артист – Иван Милев (няма го сред 50-те художници в книгата), и се заех да откроя картината, която изразява най-близко хаотичните интуиции и образи, сред които се лутах в избора си. Най-сетне я открих – неговата творба „Изкуството и тръненият венец“ (1922).

Изкуството се ражда редом с любовта или влечението. Вярвам на онези, които казват, че създаването и съзерцаването на една картина е еротичен акт. Ще припомня и това, че от 60-те години на миналия век насам в хуманитарното знание настъпват промени, които дават нови ракурси към разбирането и рефлексията на изкуството. Това налага едно изискване: самото понятие „изкуство“ да не се употребява току-така, без своята дефиниция и своето академично легитимиране.

Две десетилетия по-късно, през 80-те години, се заговаря за края на историята, а с това очевидно и за края на изкуството (вж. Фр. Фукуяма. Краят на историята и последният човек, 1992), но мнозина разумно допускат, че с падането на Берлинската стена нищо няма да свърши. В пандемичните обстоятелства през 2020 г., въпреки усилията и мерките, свързани с тях, се разбира, че и с това съвсем няма да сложат край на изкуството, въпреки затворените галерии, театри и кинозалони. Защото това не може да бъде краят? Предупреди ни един пророк, написал преди 40 години книга за унищожителен вирус – „Сблъсък“, Стивън Кинг (1979). Показаха ни го френските протести срещу опита да заличим културата и да заживеем, облечени само в анцузи и пижами.

За да стигнем дотук, обаче, историята започва отдалеч – в Крит из морските глъбини се появил Бик (не онзи, който похищава Европа), измолен от цар Минос (един от дванайсетте с това име), за да осигури властта му на острова. Вместо да принесе този (бял) бик в жертва на Посейдон, Минос (тук преразказвам Аполодор) извършил подмяна и отдал на заколение друго животно. Разгневеният Посейдон решил да възстанови истината и снабдил истинския бик с любовна страст към жената на Минос – прекрасната Пасифея. На нея, дъщерята на Хелиос и сродница на вълшебницата Кирка, било дадено неудържимо влечение на сърцето и тя също се влюбила страстно в свирепото животно. За да разреши любовното си влечение, Пасифея, чиито интелект се мерел с този на

първите мъже в двореца, поканила на острова Дедал. Интуицията му подсказала и художникът строител изградил сръчно дървена крава (подобна на Троянския кон), поставил вътре влюбчивата жена и бикът се сношил (в някои преводи „съешил“) с нея, все едно била истинска. От тази връзка се родил симпатичният Минотавър – с глава на бик и тяло на човек. Нали се разбира, че говорим за дървената крава на Аполодор („Митологическа библиотека“, бълг. изд. 1992). Впрочем в „Кентърберийски разкази“ нито една бъчва, въпреки ефектните опити, не може да се похвали с чак толкова благословено посредничество.

Така митологическият наратив посочва една необикновена симбиоза не само между световите на хора и животни, но навлиза и в символната природа на тези сложни отношения – между художника и боговете – с изневярата, борбата за власт, морала – един комплекс, който води към нашата обща представа за човека на изкуството, за артиста. Както стана дума, първият художник в нашата цивилизация, този, който построил чудесата на о. Крит, е тъкмо този Дедал. Дедал е родом от Атина (лат.: *Daedalos*, стгр. *Δαίδαλος*), което означава „сръчен майстор“. В древногръцката митология Дедал е гениален художник, изкусен архитект, скулптор и изобретател. Както се спомена, той изобретил лабиринта на Минотавъра. Този именно Лабиринт за столетия остава семантична загадка. Много по-късно я интерпретира Джеймс Джойс, който написва „Портрет на художника като млад“ (1916). Тук се явяват поне два препъни-камъка: 1) отсъствието на субект в заглавието се възприема и като иронично намигване към читателя. Читателят навлиза в лабиринт, който превръща изкуството и творческото четене в идентичен акт на търсене и лутане. А още във въведението се появява и 2) една „мука“, която казва мууу и която не само напомня дървената крава от разказа на Аполодор, но всъщност е именно Кравата – традиционен символ на Ирландия. Детството, политическият свят, католицизмът, светът на художника и светът на читателя се преплитат в разказа на Джойс: първият контакт на детето с околния свят става „пълнен каталог в описанието на сетивата“: *слух* (приказката/песента); *зрение* (косматото лице на бащата.); *вкус* (бонки-лимонки); *обоняние* (мушам); *осезание* (мокро – топло – студено). Сетивността, или да кажем – свръхсетивността на артиста е негов запазен знак: недоловимото е негова територия, далечното и чуждото – близостта и детайлите в неговото платно.

Тези сетивни следи са всъщност иманентното битие на артиста. Може да ги изтрием с един замах на въображението, заменяйки ги с бялото платно от пиесата „Арт“ на Ясмينا Реза или онова „Момиченце с балон“ на мистериозния Банкси във формата на сърце – картина, която се самоунищожава мигове след като била продадена в „Сотбис“ за над 1 млн. британски лири. Твърдят, че платното обаче съвсем не се самонарязло напълно (благодарение на вградения в рамката шредер), а само – за щастие на колекционерката – била частично пострадало, което пък щяло да увеличи цената му. Но да се върнем в света на митологичното. Не е известно колко статера (или дидрахми) е получил Дедал от Пасифея заради изобретението на кравата – сексуална примамка. Впрочем на сексуалността се е обръщало сериозно внимание още от Древността не само в символен аспект, но и за създаване на физически заместители. Тук ще отворя една скоба: секс играчки съществуват отпреди 28 000 г., когато, разбираемо, не са били обект на индустрия, от която някои корпорации са спечелили \$ 26.4 млрд. за една година (2018). Каишки, тапи и разнообразни приспособления, които били от камък, кост и други

материали са подхранвали въображението на човечеството в преследване на сексуалните миражи. Това ни подсказва, че въображение и сексуалност си остават неразлъчни за артиста.

По време на Великите географски открития и прекосяване на океаните с мирни търговски цели се появили т.нар. *dames de voyage* – вероятно симпатични секс кукли със съответното облекло, които, макар и от слама, въобще не изглеждала като плашила – били по вкуса на създателя си, който ги използвал *non profit*. Това все пак била примитивна субституция (замяна), но пък вършела работа за момента. Любопитно е, че мъжкото се отделяло и се превръщало в различни имитации по форма и дължина и изцяло било по предназначение, докато женското някак оставало цялостно до момента, в които силиконовата вагина съсипала всички романтични надежди за холистично обладаване на сурогатния партньор. Един разказ на Алек Попов е посветен тъкмо на това.

И така, в упорито търсене на актуализация на Дедаловото изобретение с критската крава, се натъкнах на нещо, което намира място именно тук – появил се първият парен вибратор, патентован в Америка през 1869 г. Но артистичната природа на човечеството не се изразява само в интуиции за форма и предназначение, но и за предназначението на безформеността – дъвката била изобретена от Уилям Симпъл, зъболекар от Охайо, който вероятно е мислел за дезинфекция и – може би – за протезиране. Между другото, няма зъболекар, който би възразил на това неговите пациенти да дъвчат дъвка, с оглед на отлепящите се пломби. Не е за учудване, но златната протеза вероятно е изобретение на зъботехниците, което в наши дни се замени с металокерамика. Но вибраторът на парна тяга, казват, бил предназначен за лечение на женска истерия. Тук Фройд би се изсмял, но ние дискретно ще замълчим! Въобще, ще припомня, че първоначално тези „играчки“ се продавали именно като лек – за болки в шията и гръбнака, против затлъстяване и т.н. Таргет хватките не са от вчера, но конструкция, която символично удовлетворява „реални“ щения, принадлежи на Изобретателя. Имаме предвид не романа на Борис Шивачев (1931), а Дедал, Артистът.

Изобретателят е Артист – находчив, неконвенционален, изненадващо креативен. А и си струвало, в преносния и в буквалния смисъл на думата.

Ето тук му е мястото да кажем, че изкуството има цена. И тази цена съществува (дори расте експоненциално при налудничави, неразбираеми, загадъчни и пр. продукти), когато изкуството е отсъстващо, разпадащо се, избледняващо или... както е с лабиринта – има единствен смисъл в това да не се достига до смисъла изцяло. Допускам, че именно тук се пресичат философските траектории на читателя, чийто поглед се движи отляво надясно, а мисълта му се върти в лабиринта на смислите, за да открие важното послание на книгата и нейния текст. И на зрителя, който съзерцава картината, а погледът му се „лута“ между цветове и фигури, пропорции и диспропорции до момента, в който с въздишка на облекчение, намери своето „място“ и си каже: „Харесва ми!“. Там е работата, че ако гледа картината *отблизо*, няма да схване симетрията или асиметрията, съотношението на багрите и въобще изобразителното послание, а ако я гледа *отдалеч*, ще вижда само цветно петно, може би достатъчно ярко или предизвикателно, за да привлече погледа и вниманието му. Като произведение на изкуството, интериор или и двете заедно.

Отблизо и отдалеч, отблизо и надалеч художникът вае своите светове, за да удовлетвори някакво своя влечение или напор, да насити някакво свое предпочитание, някаква своя интуиция, която го призовава да намери онзи необикновен цвят (както джаз музикантът търси своята „синя нота“), „своята“ пропорция, а защо не и диспропорция, симетрия или асиметрия, в които да изрази тази интуиция. Нарекох първия тласък интуиция, но той много често се описва като темперамент, като психическа нагласа, като енергетичен заряд. Ще поясня, че интуицията (лат. – *intueri*, съзерцавам) е чувствено възприятие, но нито е чувство, нито интелектуално заключение; тя се явява някакво съдържание като готово цяло и представлява инстинктивно схващане, ирационална функция на възприятието. Но с последици, които могат да бъдат съзнавани и рационализирани. Това е принципът и на *творческата интуиция* – това несъзнавано схващане за цялост, което Артистът осъществява като образ с всички семиотични и символически равнища и констелации в него.

Ето пример за една интуиция: *никога не разговаряйте с непознати!* Впрочем, у Булгаков („Майстора и Маргарита“, 1940) заглавието на първа глава коректно би трябвало да се превежда, благодарение на Искра Ликоманова, като *Никога не разговаряйте с неизвестни* (*Никога не разговарявайте с неизвестными*). Така или иначе, ние все си мислим, че между науката (*интелект*) и философията (*интуиция*) понякога съществува разграничение (прави го Анри Бергсон), но много често именно философската интуиция е подпомагала интелектът да излезе от *рационалния лабиринт* на причини и следствия, категории, факти и класификации, аргументи и заключения. Да помислим върху писането – то е интелектуално действие, което съединява множество интуитивни открития. Наричаме ги прозрения. Прозренията са *иновации* в литературата и изкуствата, те са уникални/оригинални и създават духовни ценности. С други думи, намират се на най-високото равнище от интелектуалното осъществяване (от гледна точка на хуманитаристиката), която се нарича творчество (*creativity*).

Интуицията е способност за достигане до познание без необходимост от основания. Въображението провижда решението на проектите върху на основата на съществуващи вече възприятия. Художникът Иван Милев въплъщава своята интуиция и въображение в символите на декоративния стил и създава картината „Изкуството и тръненият венец“ (1922), в която Ерато, музата на любовната поезия (а може да е Евтерпа – музата на лирическата поезия), полага (а защо не удостоява!) трънения венец върху челото на твореца. Художникът е представил твореца като юноша, благословена смесица от невинност, сексуалност и профетизъм. Той е вперил поглед в своята богиня с несигурност и очакване. Изпял е любовната си песен в съпровод на китара, но Иван Милев е използвал тук един характерен похват за декоративизма – разместените детайли на формата – и зрителят се пита: кой все пак свири на китара? Цветовете на дрехата показват, че това е Артистът, творецът. Организацията на символното пространство говори друго. Ето тук започва играта на привидности – би трябвало да е този, който държи китарата. Но ако се вгледаме по-внимателно, ще забележим тънки пръсти, издължени със заострен маникюр и издайнически пръстен върху показалеца на дясната ръка – прастар символ на могъщество, вяра, трудолюбие и талант. С други думи всичко, от което артистът се нуждае. Ръката на божеството е негова, неговата ръка е Божествена. Питам се все пак кого наричаме „артист“? Понятието е широко, а покрай сериозните значения са се натрупали и доста всекидневни и неодобрителни употреби, които водят

към серия от синоними – фокусник, фога, кръшкач, шмекер, манипулатор, играч. Да не продължаваме. Може би най-благовидното пейоративно клише е изразът „Артист с един хит“, нещо като „тя танцува едно лято“. Вижда се, както думата „артист“ идва отдалеч, така и пейоративите не са отскоро.

Устойчивото тълкуване на „артиста“, като стана дума за музите, е следното: „човек, занимаващ се с едно или повече от седемте изкуства“, т.е. ако не пребивава през цялото време, дори и за кратко е добре дошъл в Музея (Ликейона от времето на Теофраст, наследника на Аристотел), храма на музите, където (и когато) се е създавала „духовната форма на Европа“. С други думи артистът е човек, който има функцията на *медиатор* – чрез изкуството той привнася в човешкия свят послания, които боговете отправят към нас. Не подценяваме оракулите – те знаят какво именно е посланието, могат да го тълкуват или да го облекат (повторно) в символи по такъв начин, че да изпитат мъдростта и находчивото откривателство на простосмъртните. Но артистът също е тълкувател на светлините и сенките, на цветовете и формите, на звуците и мелодиите. Той, за разлика от всички останали, долавя и оформя, поставяйки ги в рамка – картина, книга, партитура, сцена. И пренася за поколенията онова, с което предходниците им са украсявали и обогатявали света, *индивидуирано*, както казва Юнг („Психологически типове“), и *актуализирано* в един съвременен възглед за човека и неговото място в света.

Впрочем, онези фолклорни изпълнители, които са съхранявали общностната памет в древна Елада, известно е, са се наричали аеди. Все там, в люлката на нашата цивилизация се появяват и т.нар. рапсоди (*омириди*), които пазят и са се специализирали да изпълняват Омировите песни. Тук би прозвъннало името на най-важната дъщеря на Зевс – Калиопа, покровителката на епическата поезия. На нея българският артист Яворов посвещава творба, която автоматично го превръща в един от поетическите законодатели на българската модерност.

Пенчо Славейков нарича това качество на артиста *новота*. Артистът притежава способности несрещани и опитност, непозната за другите. Обикновено тя обединява таланта и наученото в някое музическо училище или гимназия, ако е живял в Древна Гърция. Но може да е притежавал само дървена маса, тетрадка, молив... И ритъма на прибоя или на преминаващите влакове. Впрочем със съвременни значения понятието „артист“ започва активната си употреба от началото на XVI век (1507) – това е човек „опитен или познаващ изкуствата“. До днес това е точно така.

Ако размислим върху семантиката на понятието, бързо ще установим, че то обозначава територията на направата, майсторенето, занаята, сътворяването в много дълбока същност. Когато направих справка с Оксфордският речник на английския език, прочетох следното: по-старите значения на термина „артист“ са: учен човек или магистър по изкуства. Оттук ветрилото артистично се разтваря – този, който се занимава с практическа наука, традиционна медицина, астрология, алхимия, химия. Или въобще с нещо, в което умението идва през талант, обучение и практика. Артистът е вещь и посветен в „ръчното“ изкуство, което издига до виртуозно умение. Този занаят с времето започва да се назовава най-точно „изящно изкуство“.

Искушен съм да потърся връзката между „изящното“ и „практическото“. Ръчното изкуство със сигурност винаги е било занаятчийско. Според науката „виновна“ е метакарпалната кост, която позволила на човечеството развитие на китката, а на ръката

дава по-голяма стабилност и операционална подвижност на всички пръсти (не само на средния). Твърдят, че този процес е завършил около 800 000 години пр. Хр. Но това се отнася до всички ни, а не всички ние може да се похвалим, че владеем четката, длетото или чука, превръщайки със мрамор от Карара в Давид. Гръцката дума *technē* обозначава способност, която предполага владение на всякакъв вид занаят. Но едни от най-честите ѝ преводи е именно като „изкуство“. Прилагателното *technicus* (лат.) се родее с τέχνη (стгр.), което съдържа цяла палитра от значения – „умение“, „сръчност“, „вещина“, „ловкост“... разбира се, „занаят“ и „изкуство“.

Артистът, чрез своята ръчна дейност и чрез дейността на душата, създава искусство. Във всекидневната реч, а и в академичния дискурс понятието се актуализира като значещо за сценичните действия на музиканти, актьори, а оттук и към практикуващи във визуалните изкуства и развлекателния бизнес. Сега му е мястото да уточним, че използването на понятието „артист“ за обозначаване на писател, поне в българския език, е рядкост. Позволих си по-горе да го използвам за поет, акцентирайки върху виртуозното смесване на словесно, визуално (представно) и мелодическо у Яворов:

*Над ливади, злака млади,  
росен лей брилянт сълза...*

Така понятието започва да се метафоризира в посока на високото умение, изключително квалифицираната дейност и достига до медицината, правото, математиката и техниката, за всяко тяхно находчиво, смело, творческо, виртуозно постижение. Ще ми се на това място да припомня едно наблюдение, наречено *Metaphors We Live By* (1980) на Джордж Лейкф и Марк Джонсън, където аргументирано се доказва, че метафората изпълва всекидневието ни, та и нещо повече – направлява го, защото „прониква“ не само в езика, на който говорим, в речта, която използваме, но също така в мисленето, та оттук и в действията ни. Двата лингвисти разкриват същността на метафората по следния начин: тя се състои в разбирането и преживяването на същности от един вид в термините на същности от други вид. Ако си представим в какво семантично ветрило се разгръща възможният фокус на понятието Артист, ще видим, че то се разпъва между „художник“ и „техник“, „артист“ и „занаятчия“, творец на „изобразително изкуство“, „приложно изкуство“, „визуални изкуства“. Нещо повече, метафоризациите на понятието „*артист*“ очертават много строга демаркационна линия между това, какво представляват други понятия като *изкуство*, *изкусно*, *майсторско*, и всичко останало, което просто не е и не се очертава да бъде такова.

Следователно Артистът е метафора от конвенционален тип – такава, която определя концептуалната структура на всекидневието в неговата цивилизационна или религиозна промяна (Фернан Бродел би въвел тази метафора чрез своето *la longue durée* (фр.) – „дългото траене“). Ако се върнем към платното на Иван Милев „Изкуството и тръненият венец“, ще се наложи да си признаем, че конвенционалната метафора Изкуство, от своя страна, също определя структурата на нашето всеки-дневно мислене – изкуството е онова, което не е подвластно на смъртта (*Ars longa, vita brevis*). Изкуството и Артистът... Ако ги „съберем“ под четката на Иван Милев – изкуството и тръненият венец (на артиста) ще получим *неконвенционална* (или творческа) метафора – самата картина като

метафорично послание за симбиозата на небесно и земно, женско и мъжко, метафизично и практическо.

Да не останем обаче с впечатлението, че артистът е наблюдаван, мислен, разбираан само в отдалечени периоди. Съществуват и съвременни концепции. Често употребяваме вместо „артист“ и понятието *изпълнител* (англ. – *performer*). Да оставим настрана корпоративните CEO, SEO, COO. „Изпълнител“ е описателен термин, прилаган към лице, което се занимава с дейност, възприемана като изкуство. С други думи – концептуална метафора. Тази концепция е особено интересна в частта си за изпълнението като нещо „възприемано като изкуство“. Съществува съвременно схващане, че под „артист“, „изпълнител“ неофициално се разбира „човек, който се изразява чрез медиум“. Обаче: „медиумът е съобщението“, настоява Маклуън (1962), пояснявайки, че медиумът усилва или ускорява съществуващите процеси, променя мащаба, формата, модела в човешките асоциации и действия. Картината, например, е медиум, защото е извършила сложна трансформация в нашите способности на зрители, въвлечайки ни в когнитивен лабиринт, където мислим и преживяваме, гледайки и виждайки. Впрочем, четенето също е акт, при който словесният образ се налага върху различни представи – от действителността и опита ни, за да „дойде“ при нас именно като образ с всички психически, а и социални последици от това.

Понятието „артист“ тогава започва да се използва и в качествен смисъл на човек, креативен в новаторска и изкусна артистична практика. Най-често терминът описва онези, които създават в контекста на изобразителното изкуство или „високата култура“ и се отнася към дейности като рисуване, скулптуриране, актьорско майсторство, танци, писане, филмопроизводство, нови медии, фотография и музика, колажиране. Тук следва да уточним, че след Леви-Строс се използва още един термин – *бриколажиране*, което се отнася с голяма точност към литературната критика, както твърди Жерар Женет<sup>1</sup>. Така се събират всички онези, които използват въображение, талант или умение за създаване на произведения, за които може да се прецени, че имат естетическа стойност. Историците на изкуството и критиците определят художниците като хора, които произвеждат изкуство в рамките на признати или разпознаваеми дискурси. Контрастните термини за висококвалифицирани работници в медиите, в приложните или декоративното изкуство се изчерпват с познатите *занаятчия*, *занаятчийство*. Или професионалист. Специализираните термин обаче полагат разликите между различните равнища на творчеството – *грънчар*, *златар* или *стъклодувач*.

Артистът още през Ренесанса се отделя от занаятчийството – вече се разграничават писари и писатели, бояджии и художници, каменоделци и скултори. В „Грехът на Микеланджело“ (с оригиналното заглавие *Il peccato*, 2019) на Андрей Кончаловски ефектно се визуализира тази разлика – между каменоделците от Карара и великия артист, скулпторът Микеланджело. Върху основата на подобни разграничения възникват

---

<sup>1</sup> Обикновено *bricolage* (фр.) се превежда като „случайна работа“, неопределена професия, а оттук и *bricoler*-ът работи с каквото попадне, използвайки неща, които не са предназначени за конкретната му дейност. В „*La Pensée sauvage*“ Леви-Строс определя примитивното мислене като „*вид интелектуален бриколаж*“, а Женет в „Структурализъм и литературна критика“, перифразирайки, казва: „*критическата мисъл*“ *изгражда структурирани цялости посредством една структурна цялост, каквато е творбата [...], строи идеологическите си дворци с отломки от предишен литературен дискурс*“.

студия, артистични работилници, гилдии, институции. За разлика от монументалното изкуство, „по-леките“ изпълнителски жанрове имат друга история и други места. Колкото и невероятно да изглежда това, кафе-шантанът (фр. *café chantant*) става такава институция за артисти и музиканти, където те представят своето изкуство. Първият кафе-шантан се ражда в Париж (1789) в бурни времена, когато бива превзета Бастилията, а малко по-късно е създадена и Декларацията за правата на човека и гражданина.

Съществува и друго равнище на отделяне между художниците, които творят за себе си или намират за необичайно да търсят пространство и престиж за своето творчество, и другите, които напипват чувствително топлата връзка между изкуство и търговия. И докато първите са отшелници и аскети, сещаме се за Иван Вукадинов, който след 1980-та година престава да излага и продава платната си (и едва ли е само той!), по петите на вторите често върви успехът, ако не творчески, то поне финансов. Във всеки случай разделителните линии са все по-трудни за очертаване, защото *масовото* може да изглежда като *елитарно*, съвременният *ars gratia artis* се чете не като „*изкуството е ценност*“, а по-скоро като *изкуството има цена* – още повече когато наистина е ценност. В съвременната култура смешението на стилове, изразни средства, форми на социализация и монетаризация довежда сякаш до положението да се пита не *кой*, а *какво и колко*. Но ако за една недвижимост важна е и околността, то за една картина, спектакъл, пърформанс все пак е важен *авторът*.

Артистът като автор влиза в друг режим, за него остава играта, а за неговия *импресарио* – всички останали детайли: разпространение, PR, излагане, продаване, възпроизвеждане, аукциони и др. Авторитетът на автора днес в голяма степен зависи от институцията на Интернет и това се отнася не само за литературата, но и за всички изкуства. Въпросът с музиката и правата върху партитурите е по-сложен. Казват, че с нашествието на новите медии, когато всеки е свободен да произвежда съдържание (в т.ч. и *fake*) и да го разпространява онлайн, институцията на автора все повече се размива. Този възглед обаче е повече апокалиптичен, отколкото да регистрира някакво действително състояние на нещата, защото принципът „всеки чете/гледа/слуша всичко“ едва ли ще отмести въпросът за оставащите все така важни институции – на *експерта*, *критика*, *издателя*, *колекционера*. Някога един наш философ колекционираше „гробнищна поезия“ – жалейки в мерена реч и често напълно скудоумно съдържание. Очакванията днес са сред пост истинния дигитален барок да се появят и колекционери на фейкове, поне инвестициите ще са по-малки.

Като стана дума за не-изкуство, редно ми се струва в края да обърна внимание и на една друга „институция“ – на *имитаторите*. Всъщност най-старата и опасна конкуренция на артистите, както откраднатите авторски права, са и фалшификатите. Имитацията предлага (почти) същия продукт, само дето не е оригинален, макар че цената му може да бъде достатъчно висока. Изглежда у човечеството се е надигнала всеобща страст към създаване на копия (и не само за протокол и архив), а за имитиране, модифициране. Всяка материя, оказва се, подлежи на модифициране, например генното инженерство осигурява малка производствена площ и огромни търговски резултати. И не става дума само за плодове, зеленчуци и семена.



Първият, впрочем, който „ревирира“ понятието мимезис на Платон и Аристотел е Дионисий от Халикарнас. Той написва три тома „За имитацията“, в които прокарва убедителната риторическа теза за авторите, чиито качества следва да бъдат имитирани. Томовете обаче биват загубени, макар че техният патос се е съхранил: да се търси ново, по-високо качество, а да не се превръща в обект на търговски операции и читателско търсене. Четирипартизната рамка, утвърдена и от Квинтилиан, съдържа „всички фигури“ на речта и е готова матрица за създаване на нов словесен или литературен продукт. Спазването на това правило представя имитацията като принцип, който с основание измества самата идея за оригиналност. Студентите в САЩ, а сега и по цял свят, и днес биват приучвани на това да поместят своите размисли в една обща теоретична рамка, което ще им осигури успех. В Българския Закон за развитие на академичния състав също може да се намерят подобни условности.

Колридж, от своя страна, твърди, че имитацията разкрива тъждеството на същностите и процесите в природата. За всеки артист (не само поет) е от особено значение да съумее да имитира – не само риторическата рамка, но и тоналността, колорита, че и гласа, интонацията и сценичното поведение. Колко артисти идват със своята неповторимост, с оригиналната си музикална тема или строго индивидуална палитра. Всички академии по изкуствата не учат ли на това: да се подражава (имитира), за да се открие собственият глас, дикция, поведение, рисунок. Пикасо, а дали това са негови думи, е казал, че не изобретява, а краде – от природата, от света, от други художници. Изглежда Матис е бил прав да твърди, че Пикасо „рисува с кръвта си“, което се приближава до Вапцаровата представа за драматизъм и оригиналност в поезията:

*не с мастило, ти писал си с кръв.*

Оказва се обаче, че и кръвта (не биологичната, тя вода не става) може да бъде имитирана, наподобена, направена като истинска. И това се отнася не само до съвременното кино, Шекспир или... Хитлер, чиито „дневници“ в 60 тома, първоначално биват приети за напълно автентични. Това виждане е опровергано по-късно от съдебната експертиза, която доказва, че хартията е произведена след Втората световна война, а деятелите на тази история следва да изтърпят наказания за измама. Защото фалшификатът все пак е измама. Макар че много авторитетни експерти са дали мнението си за автентичност на произведения, които всъщност са фалшификати.

**Фалшификаторът** е особен вид артист, със свой авторитет, разпространителска мрежа, специфично очарование. Известни са имената на Волфганг Белтраки, Ханс Ван Меегрен, Томас Кийтинг или Елмир де Хори, които биха се засегнали сериозно, ако някой дръзне да отрече техния артистизъм. В една литературна творба – „Фалшификаторите“ (1925), Андре Жид (бълг. изд. 1997) интерпретира в необикновен жанр и сюжети отношението *оригинал – копие*. С произведението си този артист се превръща в образец за теоретиците на „новия роман“ (*le roman nouveau*), като Ален-Роб Грийе и Маргарит Дюрас, защото осъществява в естетическата тъкан така очакваната идея за реформиране на традиционната романова структура (Балзак и Флобер), благодарение на смяната в ракурсите и полифонизма. Но ако търсим оригиналната си съдба... И не харесваме онази, действителната, която възприемаме като фалшификат.

С развитието на европейските университети едва през XVII век окончателно се оформя разделението на изящни и приложни изкуства, но въпросът за копието и оригинала и до ден днешен остава. Съществуват различни съвременни определения на думите „художник“ и „изкуство“ и това е така поради особеностите на онези характеристики, съставляващи представата ни за красота. А както е известно (вж. Умберто Еко, История на красотата, 2004) красотата не подлежи на дефиниции и стандартизиране. Затова изглежда изящното изкуство и кичът, за който писа споменатият автор (Иван Славов, Кичът, 1977), остават на възприятието и оценката на очите, които ги откриват и виждат, галеристите, които ги бранят и отхвърлят, търговците, които ги калкулират и въобще историята, която ги събира и разказва отблизо и надалеч.



Иван Милев – „Изкуството и тръненият венец“ (1922).