

**Krasimir Delchev**

(Bulgaria, Sofia University St. Kliment Ohridski)

## **The Promises of the Interesting – An Innovative Philosophical Aesthetic Study**

*Abstract: The Promises of the Interesting. The Aesthetic Turn in the Philosophical Heritage of Arthur Schopenhauer* is a study by Peter Plamenov organised in six chapters and more than 30 paragraphs, which treats a particularly important episode in the history of aesthetics – the transition from classical to non-classical aesthetics and the aesthetic changes in the era of late Romanticism, Modernism and Postmodernism. In the appendix, the author presents Schopenhauer's almost inaccessible unpublished manuscript *On the Interesting*, both the German original and its Bulgarian translation by Prof. Georgi Kapriev. The book is supplemented with a large lexicon of specific concepts in Schopenhauer's philosophy, which further enhances its scientific significance.

The introduction outlines the interesting as a kind of “secret”, attractive and deceptive, awakening a desire to unravel it and to get to know it even at the cost of suffering. In this sense, human life is “interesting” insofar as it is full of “exploration – trial – trial”. So, the interesting “in its highest manifestation achieves the heroic”, because “in our constant resistance to suffering and boredom, human life acquires not only tragic but also heroic color, because it is this unfailing struggle that snatches us from the poor consent to full helplessness as we become people and personalities”.

The exposition of the text begins with a discussion of the so-called “Hyperonomy” – the generalizing consolidating plan of the categorialness concerning the aesthetic categories themselves. They are related to the phenomenon of man as a “rational feeling being”. Therefore, they also encompass a “warm, trembling, constantly open sensory immediacy and a deep, cool and systematic” rational thought. Furthermore, the main aesthetic modifications are traced to the interesting as a romantic category. The emergence of the interesting is associated with the “total rise of the novel as an absolute genre”, uniting other literary forms, an expression of the “universal and the widest possible art form” that can embody existence itself, hence the persistent idea of a “living novel”, that is, the individual existence viewed as a possible narrative that arouses interest and that can be turned into a narrative. On the other hand, “the perception of the inner psychological life, the life of the inner man and the feeling of the impenetrable depth of this existence also plays an important role in supporting the establishment of the interesting”. It is found that modernity itself, with its revolutionary spirit and resistance to tradition, beauty and innovation, psychology and personalism, is “the last stage in the development of the Romantic era”. Plamenov's understanding of the interesting as “in between and in the middle” is fascinating and penetrating; it outlines a “being towards”, a bias and a message. As does his critique of Schopenhauer's confinement of the interesting “within the bounds of literature”.

*The Promises of the Interesting* is a rare manifestation of Bulgarian aesthetic thought, which is characterized by its innovative approach, research precision and intellectual freedom. All of these make the book one of the essential works dealing with the transition from classical to modern aesthetics, which – poorly studied in the Bulgarian tradition as it is – is so important for modern culture.

Красимир Делчев  
(България, СУ „Св. Кл. Охридски“)

## „Обещанията на интересното“ – новаторско философско естетическо изследване

Петър Пламенов зарадва читателите си с второ допълнено и преработено издание на „Обещанията на интересното. Естетическият обрат във философското наследство на Артур Шопенхауер“, Университетско изд. „Св. Климент Охридски“, София 2019, 405 с. Шестте глави обхващат 30 параграфа, които третираат история на естетиката, прехода от класическа към модерна естетика, естетическите промени в късния Романтизъм, Модернизма и Постмодернизма.

В двете приложения на български и немски език е добавен текстът на Шопенхауер „За интересното“, а лексиконът на специфичните понятия във философията на Шопенхауер е допълнително обогатен. Изданието е илюстрирано с портрети на Шопенхауер и фрагменти от картината на Анри Рено „Автомед извежда конете на Ахил“, Рим 1868, което краси корицата, избрана от автора като онагледяване усилията на духа за овладяване и привеждане в хармония на взаимоотношенията си първенството телесно и душевно начало в люта борба за доминация в човешката природа.

У в о д ъ т разкрива интересното като вид „тайна“, която привлича и мами, събужда желание да я разкрием и опознаем дори с цената да пострадаме. В този смисъл животът на човека е „интересен“, доколкото е пълен с „изследване – изпитание – изпитване“. Така интересното – „в най-висшата си изява постига героическото“, защото „в постоянната ни съпротива срещу страданията и скуката (...), човешкият живот придобива не само трагическа, но и героическа окраска (...), тъй като именно тази безотказна борба ни изтръгва от убогото съгласие на пълното безсилие и ние се превръщаме в хора и личности“ (с. 9-10).

Съвременността дотолкова обезличава широките маси, че дори това да се пребориш с уеднаквяващите обстоятелства, да се формираш и удържащ чрез нескончаемата борба като „личност“, вече е проява на героизъм, след като големите идеали и наративи (Бог, Родина, Нация, Род, Народ...) в един глобален свят са в състояние на залез, въпреки непрестанните опити за реанимация и възкресение. Става обяснимо защо интересното се налага в не-класическата естетика като категория, която засенчва и измества на заден план класическите категории: красиво – грозно, възвишено – низко, трагическо – комическо, подражание, вкус, стил, образ, символ, съдържание и форма, канон...

Като всяка естетическа категория то се разкрива „поне на три нива – онтологическо, гносеологическо и аксиологическо“ (битийно, познавателно и ценностно), но бидейки „функционална естетическа категория“, в нея пряко се заявява „субективното, особеното, частното, рядкото и малкото, за сметка на красивото и неговия ейдетицизъм (ярка зримообразност), съхраняващ родовата красота“ (с. 11 – 13).

Неслучайно, след Фр. Шлегел, то намира място в ирационалната, постромантическа и гносеологическа естетика на Шопенхауер, която е и „една от първите модерни естетики на тялото“.

Глава I. (с. 21-31) обсъжда т.нар. „хиперономия“ – обобщаващо-уедряващия план на категориалността, отнасяща се до естетическите категории. Те са свързани с феномена на човека като „разумно-чувстващо същество“. Затова обхващат едновременно една „топла, трепетна, непрестанно открита сетивна непосредственост и дълбока, хладна и систематична“ разсъдъчна мисъл. Исторически са. Преливат една в друга, взаимноопределят се, визират „образната истина“, градят модели на света, изразяват и обра-

за на „ценността като идеално битие“. В класическата естетика образуват строга система, в неklasическата губят строгостта и системността си, появяват се нови, старите остаряват и отмират, изниква „полипонятийна среда“, пътуващи устойчиви „мотиви“, настъпват „кризи“ и „обрати“; подражанието отива на заден план, творчеството на преден, а самата „красота“ става „старомодно понятие“ (с. 28).

Глава II. (с. 35-117) проследява естетическите модификации на интересното като романтическа категория. Появата ѝ е свързана с „тоталното възшествие на романа като абсолютен жанр“, обединяващ останалите литературни форми, израз на „универсалната и възможно най-широка художествена форма“, която може да въплъти самото съществуване, оттам и настойчивата идея за „живота роман“, за индивидуалното съществуване като възможен разказ, който събужда интерес и който може да бъде превърнат в нарратив. От друга страна, „в подкрепата за установяване на интересното не малка роля изиграва и долавянето на вътрешния психологически живот, на живота на вътрешния човек и усещането за непроницаемата дълбочина на това съществуване“. Теоретичното обосноваване на творческия субективизъм и романтичката ирония от Фр. Шлегел също подпомагат еманципацията на интересното.

Констатира се, че самата модерност с революционния ѝ дух и съпротива срещу традициите, красотата и новаторството, психологизма и персонализма са „последен етап от развитието на романтичката епоха“ (с. 36).

Влиза в ход широкомащабно усилие за всеобхватно определение на категорията „интересно“, проведено в девет параграфа, заели 80 страници. Интересното обема целия живот на човека в битието „пomeжду“ раждането и смъртта, като преплита играта, наслаждението, развлечението, съзерцанието, съждението, удивлението-възхита, куриоза, зяпането-захлас, показността, зрелищността, произвола, хулата, консумацията, масовия вкус, пошло-красивото и сладникавото, идещи още от епохата на Ренесанса, а от един момент и с категорията „кич“, на която (рано е) Шопенхауер не обръща внимание в есето си „За интересното“, макар да е забелязал вече „мъртвостта“ и пошлостта на феномена „въсъчни фигури“, на които отрича качеството „художественост“. Интересни са и остават също редица класически и възвишено-красиви творби. Както и технико-механични уреди, играчки и изобретения, или безкористни и незаинтересовани от практиката и ползата, употребата начинания, музика, поведение. И това е така още от античните, ренесансови и барокови гротески, хумор, анаморфизъм, причудливости, оптични илюзии, кабинети за куриози, театрални кулиси и музикално-балетни феерии, фарсове, комедии, глуми, карикатури, архитектура, празненства, шествия, спортни състезания, публични екзекуции и наказания, бедствия.

Авторът се спира подробно на възгледите на Монтезкьо и Дидро за интересното (с. 40-58), вплетено в контекста на категорията „вкус“, обсъжда се и темата за „руината“, вълнувала Дидро и Зимел; защо изобразяването на живописни руини или архитектурно-изкуственото им изграждане в бароковите паркове събужда дълбок интерес, носи спокойствие и „утеха“? Интересното като разнообразно, удивително, причудливо, потресно, израз на „естественост“, правдивост, спонтанност, грация, очароващо разума, затрогващо сърцето, феномен на прелестта на мимолетното, като съзерцание навън гледките на мирозданието и рефлексия имплозия (вътрешен взрив) на саморазбиращото се съзнание, носеща тревога, спокойствие или удоволствие на самосъзнанието поради познанието и оценъчността.

Тук се появява и темата за „гения“, характерна за Романтизма.

Геният е интересен поради своята извънредност, отличителност и изключителност. При руините пък интересното е дадено двойно в опозицията материя – дух: веднъж като „активизирано напрежение м е ж д у тях и втори път като възстановена изна-

чална справедливост и равновесие „между“ тежката материя и „духовността, насочена нагоре“ в слягането на архитектурните отломки към „земята Майка“, което сякаш „иронизира“ поривите към небесата.

Тук вече – навлизайки в сложността на интересното – текстът на автора започва да провокира гъвкавостта на рецептивна способност и критическата наблюдателност. Едно по-неумело читалеско око се оказва обречено да понесе изсипващото се мотивно многообразие. Необходимо е търпение и концентрация, за да се „преплува“ подобно своеобразно море от асоциативни полета и особен интелектуален „дъх“ и „дух“, за да се гмурнеш в глъбините на историко-естетическите анализи, навлизащи в „генеалогията“ и „таксономията“ на интересното (с. 61-67).

Първата визира четири нива на интересното:

I. В и з у а л н о – карикатурно, гротеска, маниерно, причудливо, механично, забавно, привлекателно, особено, уникално;

II. Р а ц и о н а л н о – остроумно, любопитно, изненадващо, ново, евристично, изумително, куриозно;

III. С м е с е н о – разнообразно, неочаквано, подходящо, ефектно, уместно, стил, вкус;

IV. С л о в е с н о н и в о – интригуващо, занимателно, провокативно, драматично, удивително.

Втората, таксономията (= законореда, класификацията и групировката на явленията) е любопитно интелектуално упражнение със своите цели десет нива на интересно: спрямо удивлението; спрямо красотата възхита; спрямо сюжета; спрямо ероса; спрямо обикновеното; спрямо автора, гения, твореца; спрямо етоса; спрямо творбата; спрямо разума; спрямо формата, цялото... На всяко от тези нива се изброяват десетки вариации, с което таксономията на интересното заприличва на „Изкуството на фугата“ на Бах.

Няма милост за дигитално-деградиралите читатели, визуално ограничили интересите си или „опростяващи“ феномените на интересното до едно единствено „лайк“ (харесва ми), без да са в състояние да формулират „какво“ по-точно, защо, в какъв смисъл, отношение, изглед, как, къде, кога, при какви обстоятелства „оценяват“ като „интересно“? Дали то е необичайно, странно, удивително, куриозно, озадачаващо, загадъчно, чудесно, вълшебно, фантастично, феерично, привлекателно, вълнуващо, пикантно, възбуждащо, забавно, неприлично, провокиращо, мистично, демонично, макарбено, оригинално, неповторимо, значително, важно, полезно, различно, чуждо, живо, картинно, динамично, артистично, остроумно, парадоксално, ирационално, иронично, непонятно, неизказано, недовършено, фрагментарно, поетично, приказно...? Посочи поне една от валенциите на интересното! – „Харесва ми“. Но и на кучето му „харесва“ да го гаят и да му подхвърлят „мръвки“, както на „дигиталния варварин“ – „зальци информация“, поднасяни несекващо.

Тук е най-голямата спънка за книги от подобен род. Широката маса от читатели, доколкото са останали такива, вече са толкова повърхностни, че предпочитат не да четат, а „да гледат“, натискат или докосват с пръст (сякаш са „магьосници“) и пред тях да се появяват от „нищото“ разни „картинки“ и образи, снимки, под които или „над“ които между другото да „чатват“ една-две думи или някое и друго изречение, „реклама“ или „диплянка“, „марка“ или „етикет“ на стока, или пък „субтитри“ на клипче и филм. Но не повече. Безинтересно им е да четат сериозно и напрегнато, с усилие да проумеят и разберат нещо „сложно“. Простото и лесното са основните „атрактори“, които ги „влекат“ и раз-вличат в разни посоки на повърхностното, „ограбвайки“ интереса им и лаш-

кайки „вниманието“ им насам-натам, непозволявайки им да се задълбочат и да мислят самостоятелно.

В същата глава авторът навлиза в „метафизиката на интересното“, налична в естетиката на Шопенхауер и в малкия му трактат „За интересното“ (с. 67-75). Шопенхауер стеснява периметъра на интересното до драматургията, епическите стихове и белетристиката, особено в лицето на романа. Неговата естетика е силно антропологизирана, открито обективистка, епистемологична и „пряко логоцентрична“ (с. 81). За него „красивото е отсъствие на волята, нейно потушаване и безкрайно извисяване над нея като чисто познание на света, докато интересното само по себе си фиксира по-скоро присъствието на волята. В интересното наблюдаваме събудената продуктивна интуиция, която се догажда и смътно разбира основанията на волята за нейните обективации, но по разсъдъчно-интелектуален път, а (...) чрез непрестанната смяна на предположения, никое от които обаче не би могло да бъде предпочетено като по-достоверно спрямо другото“ (с. 85).

И двете усилия на Шопенхауер – от една страна да стесни периметъра на естетически интересното само до някои жанрове изкуства, отричайки го за други (скулптура, музика, архитектура), а от друга: да го отграничи от другите прояви на интересното въобще – етична, прагматична, нехудожествена – подлежат на критика и са били критически оборени. Например Чернишевски и Голософкер са разширили общия смисъл на интересното, доказвайки, че естетическите основания в него са „само малък“, ако не и най-същественният дял (с. 86).

Самият Шопенхауер, съгласно Пламенов, е доловил активността на интересното „като елемент от метафизиката на нравите“, доколкото в него присъства „своеобразен нравствен ангажимент, проява на общностен дух, защита на близки или предполагаемо споделени от една група общи ценности“. Следователно, „интересното е форма на съзнанието в интензивен режим на работа, при който то е топло, емоционално, емпатично, открито и непосредствено, близко до детската спонтанна евристика, когато любопитство, заинтригуваност и желание са напълно смесени и неразличими“ (с. 86-87). Но, от този извод следват още няколко:

а) в силно инфантилизираните съвременни масови общества функциите и категориалната тежест на „интересното“ ще се засилват, поради което делът на „естетическото“ ще се смалява, а този на „неестетическото“ увеличава;

б) интересното ще сплотява все повече и по-големи групи с „обща ценности“, ще формира „сходни вкусове“ и ще започне да стопява отчуждението между индивидите, действайки дезалиениращо, консолидирайки широки маси индивиди;

в) правдоподобие, симулацията, симулакрумите, виртуалността, фалшивостта, кичът ще активират отново естетическия проблем за „степената граница с фикционалността“ на изкуството, позволявайки подсилено манипулиране с помощта на всички форми на изкуството (особено на визуалните изкуства), на разнообразните „групи по интереси“, което ще направи „свободното изкуство“ все по-трудно, давайки нови шансове и ресурси (средства, медии) за тотално-ангажираното изкуство.

Това се отнася и до параграфа, озаглавен „Жребият на правдивостта“ (с. 88-96), както и следващия „съзерцание срещу съчувствие“ (с. 96-110). Защото интересното засилва чрез правдоподобие самата „способност на изкуството да верифицира възможното“ (с. 90) и критически го противопоставя – съзидателно или подривно – на „действителното“. Резултатът е нова „икономика на желанието“.

Илюзията е провокативна, тя самата е интересна, защото е незабелязана лъжа, допуснато самозалъгване, съблазън към действие, защото е призован не трезвият разум, а практическият разсъдък. Интересната илюзия се насища от афектите и



подхранва с очакването, надеждата е скритият копнеж (...). Така илюзията е интересна, именно защото е самозаблуждение и защото самоизмамата е следствие от волевия стремеж към реално развитие или промяна (с. 91).

Романтизмът съзира в изкуството инструмент на „световната ирония“, съдействащ за самоизмамите на човека. На преден план излиза т.нар. „романтическа ирония“ в отликата ѝ от „Сократическата ирония“. И тук Шопенхауер върви по стъпките на Фр. Шлегел.

Правдивостта е част от „идеалното“, което е присъщо и на истината, и на заблудата, и на рушенето на всички илюзии. Идеалното при „красивото“ безкористно се съзерцава, а при интересното задвижва волята. По сходен начин миметизмът и антимиетизмът може да обслужват както художествени, така и нехудожествени послания и намерения.

Посредством функциите на интересното се обяснява до известна степен парадоксът, който Пламенов извежда на преден план, като основна граница между класическа и неklasическа модерна естетика, а именно:

как стремежът и копнението по най-високото, възвишеното и изключителното се превръща в тържество на баналното, конsumerическото, на масовия вкус, масовото изкуство-потребление (с. 36).

И как от апологията на „гения“ се стига до защита на масовия безличен потребител на псевдо-художествени безвкусици.

Другата част от обяснението идва от долавянето на характера на „мистическия момент в съзерцанието“, наличен в метафизиката на красивото и на изкуството при Шопенхауер. Защото в нея красотата се тълкува като

илюминация на цялостността и единството на цялото“ вследствие „двойствената природа на съзерцателния акт, неговото интуитивно умно естество (с. 98).

Става дума за т.нар. „хенозисна мистика“, идваща от Платон, Плотин, Порфирий, минаваща сетне и през Майстер Екхарт, която допуска

достигането на тоталната слятост, неразчленимост, единение – хенозис (...) с единния Бог,

при което всичко индивидуално се слива

в пълна неразличимост с Едното, достигайки абсолютно единение и простота (с. 99).

Тази мистика пледира за душевното безличие и себезаличаване. Тя трябва да бъде преодоляна, за да се защити уникалната неповторимост на личността както в творческия процес, така в ценителите на изкуството. Това още не се е случило напълно в съвременната философия, поради преплитането на въпросната мистика с християнството. Въпреки че тъкмо в християнството, особено в протестантизма, съществува и обратно мнение – за абсолютната несливаемост на душите помежду им, приживе и в безсмъртието, което спасява душите на всички от „разтварянето“ им в Бога. Спасява личността!

Ценен момент в тази глава е отличното осветляване характера на романтичeskата естетика, романтичeskия синтез като

обединяване не просто на изкуствата, а на науката, на философията, религията и морала. Синтезът е и търсене на универсалност на всезначимото, на вечното и неизменното, на онова, което не зависи от времето, историята и народа, и се извисява над епохите, народите и става причастно на всечовешкото, защото е все важно – интересно винаги, всякога, защото интригува съдбовно всеки. Затова Шлегеловият идеален романтик е идеалният човек, идеалният поет, самоосъзна-

та личност (...). Интересното бележи субективния интерес, който обаче е универсализиран, защото се отнася до всезначимото, до всеинтересното. Затова е възможно и съприкосновението с над човешкото, тайнственото, веднъж като непонятното хтонично-демонично и втори път като ослепителното епифанийно свръхразумно божествено (с. 66-67).

Ала хенозис-мистиката в същата тази естетика, на която плаща данък и Шопенхауер, предава нормативната метафизическа естетика, защото разтваря личността в безличието.

Така от всеинтереса и универсалността на всезначимото и всеинтересното през волево-мотивираните различни вкусове и „групи по интерес“ се стига до масовия безличен потребител на пошло-красиво и безвкусно-хубаво. Какви са тези „групи“? От най-безобидни до шумни: букинисти, филателисти, нумизмати, колекционери на изкуството, туристи, футболни фенове, фитнес-маниаци, любители на музика и на състави, на танци и оркестри, латино-клубове, ценители на... В това се проявява завишено оценъчния (аксиологически) момент на интересното, редом с познавателния.

Нарастването на свободното време в развитите „общества на изобилието“ съдейства за появата сдружения, групи по интереси и „общии ценности“, религиозни общества, „защитници“ на едно или друго, включително „еко-защитници“ и защитници на домашните и диви животни, те започват да създават и „партии“, чиито членове стават понякога агресивни подобно на футболните фенове. А „борбата на интереси“ и „борбата на ценности“ започва да се подклажда от масовите медии. Появяват се и „фалшиви интереси“! Те се предизвикват с форсирана реклама, безплатни мостри и промоции, намаление на цени, предоставяне на безплатни услуги и удобства, свободен вход за културни събития, за изложби и музеи, коледни концерти, благотворителни акции... Всичко това са дезалиениращи практики, производство, размяна, разпределение и потребление на масови, дори „всечовешки“ интереси чрез публични съблазни, изкушения, атракции, клопки и „примки“. Интересите действат масово-обезличително и когато са разпределени на „групи по интереси“ и ценности, защото обезличаването може да бъде: глобално, регионално, национално, групово и лично-индивидуално, отчуждаващо или сплотяващо, консолидиращо различните групи тук и там, навсякъде, мимолетно, временно или трайно.

Интересното може да бъде телесно, душевно и/или духовно интересно, активно и/или пасивно; като „продуцент“ на интересно или като „търпящ, понасящ интересно – интересуващ се от“, не само да привлича вниманието, но и да го задържа. Важно е също „Кой“, от „Какво“, „Защо“, сам или „заедно с други“ се интересува и „Как“ (възпитано или не, любезно или грубо). Често, но не винаги, интересното може да е изгодно, ефективно, полезно, но може също и да е „безкористно, свободно, съзерцателно“ (с. 112). Херменевтиката на интересното като „между“ го схваща и като „редуване на активно-съзерцателния-творчески и пасивно-съзерцателния-схващащ елемент“ (с. 113). Но тази „херменевтика“ търпи и критика от позициите на романтизма. Защото „да разбереш, означава да простиш“ (Достоевски, Унамуно), ала тъкмо „геният“ и „героят“ проявяват упорит отказ от снизходителност, като отказват да „разберат“ и „простят“ слабостите на „другия“ и „чуждото“. Те налагат упорито и непреклонно „своето“, в правилността на което са свръхубедени. Те имат и „харизма“ да убеждават в това другите, задавайки им „модел за подражание“ и „норма“, „идеал“.

Съчувстващият елемент, необходим за разбирането, е „някаква форма на съпричастност, на вживяване на аза в участта на другия (...)“. Така „интересното всъщност реконструира основния принцип на хармонията съгласие в несъгласието, тъй като тя е достигната не по пътя на порочното уеднаквяване обезличаване, а по пътя на съхраня-

ването на друго, като друго на аза, който го преживява в своето като нова разположеност на истината за самото преживяване, без да се стига до туширане на различието или разнопорядковостта“. Самата споделимост на „общия смисъл-разбиране на взаимодействието“ е активността на „диалогичната динамика и в последна сметка фундамент на интересното“ (с. 113-114).

Изглежда, тъкмо тази характеристика на интересното да защитава „принципа на индивидуацията“ и да опазва личностното, пречи на Шопенхауер да го допусне самостоятелно в сферата на естетическото, понеже в неговата метафизика на изкуството „хенозисната мистика“ е градивният пункт. Тя е Кантовото „нещо в себе си“. Приемайки от схоластиката схващането за абсолютната „несъобщимост“ (некомуникабилност) на трансцендентната природа (на Бога, Абсолюта, световната воля за Шопенхауер), философът-скептик просто не може да допусне в ейдетическата чистота на красивото, силно субективно оцветения личностен момент от интересното.

Тази спънка в метафизиката на Шопенхауер, която довежда впоследствие Ницше до самокритичното решение да се откаже от неговата метафизика на изкуството, изискваща заличаване на индивидуалното, и от „метафизиката на музиката“ на Шопенхауер, и да замени „отказа от волята“ с „волята за мощ“, би била избегната, ако самият Шопенхауер бе избрал едно друго тълкуване на „принципа на индивидуацията“. Кое друго? Като принцип „божествен“ (но не „проява на отпадане“ от Единното). Това на Дън Скот.

И н д и в и д у а ц и я т а (от лат. *individuare* – правя индивид) означава отделяне, излъчване на всеобщото в индивидите, особеност, обособеност. Във връзка с това понятие се поставя въпросът за битийното основание за своеобразностите, особеностите, извънредностите, необикновеностите, странностите, чудноватостите, подробностите или за отделните същности и същества. За Тома от Аквино, присъединявайки се към основните тези на Аристотел, принципът на индивидуацията е материята, или веществото; тя е основанието за това, че всеобщото, формата (респ. идеята при Платон), се осъществява и превръща в действителност в много единични същности. Напротив, съгласно Дън Скот, единичната форма е нещо изначално, което не може да бъде по-нататък извеждано, тя е една в себе си самостоятелна действителност; особеното, респ. единичното, не се нуждае от никакво отделно битийно основание. За Лайбниц светът изначално се състои от индивиди (монади).

Докато в емпиричната философия (Лок, Хюм), в кантианството и при Шопенхауер пространството и времето се схващат като принципи на индивидуацията. А при Шелинг принципът на индивидуацията бива изтъкван като „отпадане от Бога“ (срв. Ulfing, Alexander. *Lexicon der philosophischen Begriffe*. Fourier Verlag. Wiesbaden 1997, S. 201-202).

Не само Ницше, но и навярно всеки философ на изкуството, когато чете „Светът като воля и представа“ на Шопенхауер и стигне до книга IV, натъквайки се на твърдението от типа на това, че Спасителят бил „представителят на отрицанието на волята за живот“, или че: „вечната справедливост“ изисквала „едно пълно превъзможване на индивидуалността и на принципа, който осигурява нейната възможност“; че чрез разбулването, прозрението на принципа на индивидуацията се премахвала „разликата между собствената и чуждата индивидуалност“, и че този принцип бил не друго, а „булото на Майа“, бил принцип на „егоизма“, от който доброволно аскетично трябва да се откажем, достигайки квийетив, резигнация, „истинско безразличие и пълна безволевост“ – би бил не само смутен, но дори и огорчен и възмутен от подобни твърдения, зачеркващи с лекота ценността на субективното в неговата личностна оформеност като неповторимо,



единствено и уникално и тъкмо поради това субстанциално и онтологически верифицируемо.

Наистина Шопенхауер, който чудесно е познавал схоластиката, отбелязва, че Кант е взел своето разбиране за пространството и времето като принципи на индивидуацията от Суарес, даже ни сочи съответните места, но премълчава виждането на Дън Скот, понеже не му върши работа за неговата метафизика на волята, на изкуството и на нравите. Жалко е, че този толкова любопитен философски сюжет, все още няма своето по-задълбочено критическо изясняване. Може би подобни интердисциплинарни подходи, като на това изследване, спрямо естетическото наследство на Шопенхауер, биха предизвикали и една по-широка полемика по въпроса.

Завладяващо и проникновено е разбирането на Пламенов за интересното като „помежду и посред“, очертаващо и едно „битие накъм“, един уклон и послание. Както и неговата критика срещу затварянето на интересното „в пределите на словесността“ при Шопенхауер.

Доста по-късно визуално-интересното ще бъде център на метафизическо разсъждение и това за първи път ще се случи при сюрреалистите и кубистите, които ще търсят преднамерено зрително-зрелищния аспект на мамещото-интересно, а не толкова неговата реторическа ефективност, докато киното не им предложи много удобно поле за сговорчивост и колаборация (...). Интересното не би било значимо, ако не беше и дискурсивно и визуално поливалентно (...). Най-любопитното в него е (...) антагонистичния му характер, ... между волята и представата, септивното дразнение и остроумната провокация (с. 116-117).

Това „помежду“ получава израз в интерогативното, питащо-отговарящо начало в интересното, както и в интер-субективното, общностно, интер-претативното, херменевтично начало, чак до Интернет, където любопитството и интересът също водят търсенето, питането, отговарянето, надничането, виждането, слушането, разговора, писането и четенето, доколкото последното е налице.

От гледна точка на една история на естетиката, обхващаща и тази на интересното, може да се отбележи, че литературно го има още в древността, особено през елинизма с авантюрния любовен роман, възражда се през Ренесанса с пикаресковия роман (Рабле), еротичното присъства и в новелите на Бокачо, откриваме го дори при Сервантес, по-късно при сантиментализма, Стърн, също в драмите на Шекспир, в комедиите на Молиер, историческите романи на Скот. Музикално-интересни са оперите и феерииите, водевилите. А визуално-еротично-интересното го има пластически живописно и скулптурно още в древна Елада и Рим (например: не само отвън върху червено- и чернофигурните амфори, но и отвътре върху дъното на керамичните чаши са рисувани еротични сценки (in roculis libidines celare PM), подканващи пируващите какво да почнат след като изпият виното. В колекциите на Ватикана се крият далеч от погледите на вярващите множество фалически „приапови“ статуетки обценно-интересни, които са имали за езичниците култова стойност подобно тази на „хермесите“.

Еротиката играе немалка роля, редом с иронията, в съвременното изкуство. Шопенхауер обаче набляга на аскезата и „отказа от волята за живот“ чак до себепожертване от състрадание към другите. Подобно на Кант неговата естетика не толерира проявите на „вулгарен вкус“. В академичната естетика „високото“ и „низкото“ са строго разграничени, а интересното се третира от Шопенхауер просто като „връв“, върху която се нанизва с по-голяма увлекателност „огърлицата“ на Красивото.

Г л а в а III. „П е е щ и я т п о г л е д“ обсъжда възгледите на Шопенхауер за лириката като изкуство на изящната словесност. Съгласно него лириката е подчинена само на красивото, в отлика от драмата и романа, където интересното може да присъства

като „шнур“, подсилвайки художествеността на красивото. В поезията познанието на идеите, което за Шопенхауер е цел на всяко изкуство (а няма „развлечението“ не е друга цел?), слушателите го постигат с „виждане“ ейдетическо нагледно-интуитивно „единствено с помощта на собствената“ ф а н т а з и я. Поетът извлича от абстрактното общо значение на понятията конкретното и индивидуалното, нагледно представно, защото идеята се познава само нагледно. Геният се нуждае от фантазия. Лириката чрез мелодичността, ритъма и римата се родее с музиката. Бидейки „игра на фантазията“, лирическото е песен. Поетът

се извисява, изтръгва се от властта на волята, надмогва я и, неподчинен и свободен, се рее над всичко онова, което го е терзало и така се превръща в безкористен „субект на чистото, безволно познание“ (с. 136).

В този дял от естетиката на Шопенхауер най-добре се заявява, че и неговата философия, следвайки Кант, подобно на Фихте, Шелинг и Хегел, също така е „философия на тъждеството“, особен вид тъждество между „субекта на познанието и субекта на желанието“, волята и интуицията, субекта и обекта, съзерцанието и нагледа. Това е една много оригинална глава (виж по-подробно с. 121-140).

Г л а в а IV. „Ч о в е к ъ т ш е д ъ в ъ р“ (с. 141-244) е по същество малък трактат, „книга в книгата“, обхваща 11 параграфа, ориентиран преди всичко към антропологизма в естетиката на Шопенхауер на фона на характерния за него онтологизъм.

Започва с анализ на Шопенхауеровото разбиране за автобиографията като самопознание на човека и литературен жанр с метафизична значимост, чрез себепознаване на себе си да се познае и човешкия род през случайното и превратното в личния живот. Дават се отликите на това собствено животоописание от мемоарите и дневника. Как тя допринася за познание същността на човечеството повече отколкото истинската история.

Обстойно се разтълкуват съществени пасажии от „Светът като воля и представа“. Във висшите си прояви човекът се оказва сам произведение на изкуството, прекрасна личност, „шедьовър“, заявен в три основни типа: поетът-всечовек-геният-творец; философът-стойк и аскетът-спасител. Виртуозният човек на Ренесанса – същество на достойнството.

Шопенхауер цитира любимия си духовен водач и поет Гьоте:

Който съзря човешката красота,  
него нищо не може да го докосне,  
чувства се в хармония със себе си и света (виж с. 150).

В контекста на отношението вътрешно – външно, през биографичното и автобиографичното Шопенхауер неосъзнато допуска интересното „на територията на историята, лириката, прозата и философията“, активира се опозицията интересно – красиво, всяка биография и автобиография са и своеобразно тълкуване на случайното. Отново се налага разграничаване на изкуството, за което е важна вътрешната значимост, от историята, следяща емпиричното и каузално разгръщане на феноменалното. Докато „вътрешният човек“ и „вътрешният живот“, придобивайки „външен израз“, може да бъде обект и на двете.

Предвид отношението красота – истина в параграфа „Правда и прелест“ се проследява как поетическата „вътрешна правда“ се противопоставя на външната емпирическа достоверност и историческо дребнотемие. Най-интересна е не явната, а „скритата истина“, тайната. Биографията и автобиографията са пряк път към саморазкриване на красотата в плана на онтологическото разгръщане на живота на индивида. От тях се извлича и „скептичката наслада“, понеже за Шопенхауер човекът е „страдащо същест-

во“; проумява се, че достигането до човешко великолепие и достойнство е изисквало „много борби“ и е било заплатено с високата цена от „усилия и кръв, от несправедливост и упорство“ (с. 159).

Шопенхауеровият скептицизъм и мизантропия са великолепно прелюдия към екзистенциализма и абсурдизма на Сартр, Камю и черната меланхолия на Чоран, към драмата на абсурда на Бекет, Йонеско, Олби;

те биха изглеждали безпочвени, ако той не бе жигосал отрано „бюргерското самодоволство“ (там).

Автобиографичният жанр е съществен, защото достига до прозренията на метафизиката на Шопенхауер, че всеки човек заслужава състрадание и ние му дължим собственото такова, като единство на разбиране и съчувствие, а от друга страна проблясва също песимистичното и трагично съзнание, че „в последна сметка всеки човешки живот е едно крушение“, извод, подсилен след Шопенхауер от Гасет до твърдението, че и всичките човешки идеали търпят „крушение“. В това число истината, красотата и справедливостта.

Пламенов отделя и специален параграф за „грацията на характера“ (с. 160-178) родово-човешки и личностно-индивидуален. Тука се проследяват в синхрон и двете естетически посоки: тази на сляпата воля и инстинкт, субект-страст-характер-страдание-съдба-интересно; редом с другата посока на естетическата дистанция към абсолютното и красотата, изразени във взаимоотношението: *характер-личност-герой-героично-възвишено-патетично-величествено-монументално-обективно-всеобхватно-вечно* спрямо безкористното безволно съзерцание. Усилието да се мислят ведно всички тези категории в двете естетически посоки, вероятно ще предизвика терминологично „виене на свят“, но то е толкова необходимо за философската обосновка и изясняване на високата естетическа теория.

Същевременно, Пламенов, обръща внимание, че тъкмо тази художествена биномност на характера, като изява и осъществяване на личността, съдейства за „пропускането“ между класическата и некласическата естетика, чиито корени са в метафизическите експликации на естетическите прояви на характера в естетиката на Шопенхауер (с. 161).

Характерното е по някакъв начин противоположно на абсолютно красивото. То се преплита с интересното. Шопенхауер някак си обяснява един от основните мотиви в класическата естетика, че красотата от обективна гледна точка е по-скоро родова характеристика, затова тя може да изгради „всеобщосподелимото“ на естетическия идеал, в който да бъдат внедрени ценностно представи не на индивида, а на обществото, те да са изведени като пример и стремеж и да бъдат, освен обект на повсеместна възхита, също и на социално възпроизвеждане и упорито възпитание. „Така красотата се инструментализира в полза на обществото, социалния ред“, което води до традиционния моралитет и сякаш спонтанен паралелизъм между нравствено-красиво. В нормативната класическа естетика силният значим характер, героическият типаж са фундамент за естетическия редуционизъм и строгост на идеала, който никога не е случаен и безкористен, и винаги може да бъде сведен до нормата, допустимостта и морала... През тази пряка удостовереност на мярата красиво-родово става ясна основата на всеки последващ естетически бунт, който

подрива тази сигурна политическа, бюргерска устойчивост на традиционния мироглед, защото красивото, дори в неговата най-висока санкция на обективно (...) никога не остава и не се реализира в дистанцията на примера и образа (с. 162-163).

Напротив,

идеалът е възможен, защото може да се преживее интимно в плътта-реалността на вътрешния живот, защото характерът може да се уподоби на него, т.е. вътрешният човек да се сроди с него.

Именно интимността,

съкровеността на красотата е тайната на нейното въздействие (...). Следователно всеки идеал е възможен, защото е вътрешно приет, преживян, осъществен на личностно ниво от всеки, той е споделен и признат

съзнателно или не, и именно

това е порокът на цялата класическа естетика, която се срамува да говори за естетическото като интимно, съкровено и дълбинно (...). Затова идеалът, ако не е усвоен и признат в най-дълбоката си форма на вътрешна реалност за субекта, той е просто куха социална черупка.

Тогава настъпва „крушението“ на идеалите.

Това е полето, където настъпва борбата между класическата и не класическата естетика, пропукването на идеала, засегнато при Шопенхауер „в преплитането на мотивите за характера, човешката красота и интересното“. Защото за него всеки човек изразява до известна степен една напълно своеобразна идея, поради което изкуствата, имащи за цел изображението на идеята за човечеството, наред с красотата като характер на рода, имат задача да изобразят и характера на индивида не като нещо случайно и при също само нему, а и като страна от идеята за човечеството.

Така характерът, макар и индивидуален, трябва да бъде възприет и идеално (срв. с. 163-165). Това проличава в жанра на портрета (литературен и живописен). Тук Пламенов дава чудесен пример с класическия балет, където централните персонажи възплъщават свършената родова красота-идеал, докато

всички останали са чист фон, създаден от повече или по-малко характерно наситени образи, върху чиято сгъстеност абсолютната идеална красота да се очертае максимално рязко (с. 167).

Шопенхауер е наясно с необходимостта от равновесие между красотата и характера: нито красотата да бъде заглушена от характера, нито той от нея, тъй като отстраняването на родовия характер от характера на индивида би довело до карикатура, а отстраняването на индивидуалния от родовия до нещо безлично. Според него характерът е мястото, където красивото и възвишеното намират своето най-адекватно художествено представяне, но признавайки и субективния елемент на характера, „изражението“ той – отбелязва Пламенов –

на практика допуска през характерното и любопитното интересното като част от общата естетическа двойственост и двуизмерност на героя в естетиката,

с което се открива широко поле за оборване и трансформация на естетическия идеал, както за разколебаване и оспорване на „родово-обективната представа“ за собствената му цялостност и ценностна монолитност (с. 168-169).

Вроден, индивидуален, емпиричен и постоянен, характерът е особен естетически обект, който конструира персонажите и дава възможност между тях да възникнат отношения, а от всичко това да се създадат колизии, които да подхранят наративите и драматичните сблъсъци (...). Характерът в етически мащаб откроява както свободата, като условие за своето разгръщане отговорност – вина, така и невъзможността за трансформация, упоритата неизменчивост, поради зависимостта от вроденото и несъзнаваното (...). Интересното по отношение на харак-

тера възниква в разколебаването именно на свободата във вътрешен аспект, всъщност колко принадлежи на субекта сам по себе си, след като твърде значима част от него принадлежи на волята-инстинкта-страстта и до каква степен разумът, който оправдава постъпката, всъщност наистина прозира колко от свободата е реализирана в нея и дали изобщо има свобода в действието на същество, поробено от тъмния си, (...) владетел – волята (...) (с. 170-171).

Тук П. Пламенов, макар да симпатизира на Шопенхауер, ясно формулира и своите критики срещу неговата метафизическа нормативна естетика от класически вид:

Шопенхауер ясно усеща, че характерното, бидейки част от провокативността на интересното, е своеобразна редукция на красивото, но също така форма на правдивостта, на необходимото „достойнство на собствената идея“

в нейното своеобразие, но въпреки това преминаването на традицията и прекалената субективизация се преживяват като недопустими, възмутителни, художествено несъстоятелни, арогантни, като проява на безвкусие и маниер, който се изразява или в неестественост, или в прекалено показна карикатурност, без изобщо да отчете зависимостта на съвсем традиционни естетически видове като комическо, сатирическо, сардоническо, гротесково, ироническо, остроумно, парадоксално, като типови отклонения от абсолютната, идеална, (...) „родова“ красота (...). Затова и стига до един почти експлицитен нормативизъм“ (с. 171).

Добре обоснован е и изводът на Пламенов:

Интересното през характера е крайно, дори ултимативно естетически провокативно, защото удря същността на обективистката естетика, а именно субстанциалната монолитност на красивото като ейдетическа достоверност, а от друга страна, освобождава естетическата изразност, доставяйки ѝ неочаквани възможности за тоталност на произвола и самоуправството, като я еманципира рязко от етическото, което се оказва парализирано в най-пряк аспект, (...). Така етическото не само е неутрализирано в дълбинен субективен аспект по отношение на характера като „изражение“, но и на характера като „идеал“, т.е. няма м о р а л, който да се vyplъзва, защитава, онагледява и изразява ценностно от идеала (там, с. 171-172).

Така интересното става път и начин за суспендиране на класическата нормативна естетика от некласическата; в крайна сметка бива изоставена и компрометирана цялата естетика в съвременното изкуство от Дюшан насетне.

Но Шопенхауеровата естетика, макар бидейки обективистична, антропологическа, нормативна, интуитивистка, метафизическа – предлага и един паралел между грацията и характера. А грацията определена още от Лесинг като „красота в движение“ – сетне е тема при Шилер в размислите му за т.нар. „красива душа“, в която сетивност и разум, дълг и склонност, свобода и покоряваща грация хармонизират леко, живо, ведро, кротко, музикално в удивителна цялостност, за което допринасят също вродеността на характера и една „физическа красота“. Тъкмо „това просвещенско-романтическо разбиране за грацията като цялостност на човешкото, изложена от Шилер, все пак ще се отрази на Шопенхауеровия интуитивизъм“ и ще подготви неговата

скрита апология на грацията, в която той ще разпознае не просто пълнотата на характера, на вътрешното и външното му измерение, не само благодатната същественост на личността, неговата адекватност и физическо тържество, а самата пълнота на човешкото като свършен синтез (с. 173-174).



Шопенхауер „настоява на конгениалността между грацията и красотата“. Човешката красота е най-висшият израз на красотата, проявяваща се в неговото тяло, душа и личност, поведенчески, нравствено и интелектуално. Тя засяга цялостния човек

както на чисто органическо, така и на емоционално, психологическо, логическо и метафизическо ниво (с. 178-179).

Според Шопенхауер

ние сме до такава степен погълнати от красотата, че напълно обзети, изчезваме в нея, лишаваме се от собствената си личност, т.е. от тесните граници на субективността, и разширени до необятността преживяваме естеството на обективното, вечното, безграничното и всемирното. Естетическата радост от ейдетическото прозрение не е нищо друго освен радостта от загубването на собствените ни граници и ограничения и постигането на абсолютно блажена свобода. Разбира се, във въздействието и интензивността на сливането при Шопенхауеровата красота се наблюдава лесно разпознаваемият мотив за унищожението, „угасването“ на субективността в екстаза на естетическото, подобно на източното сливане с праначалото, с чистата обективност, означавано като „н и р в а н а“ – пълното надмогване на волята в безволното чисто познание (с. 181).

Тук ще си позволя една моя критика към естетиката на Шопенхауер като допълнение към критиките на Петър Пламенов.

Съвременните изследователи на източната мистика (брахманизъм, джайнизъм, шиваизъм, будизъм, таоизъм, дзен-будизъм, ламаизъм...) са единодушни относно разпространението ѝ в Европа, че то започва в епохата на Романтизма (макар още Лайбниц да познава Ин-Янг мистиката, а също „книга на промените“ и прилага тези знания в „комбинаториката“ си). Тогава са първите преводи на Ведите, Упанишадите и други мистични текстове, както и популяризиациите, особено в дейността на Фридрих Шлегел. Тогава обаче се допускат и първите неточни тълкувания относно т.нар. „нирвана“ (виж за нея бел. под линия на с. 181) като „пълно разтваряне“ и лишаване от „собствената личност“, които преминават в метафизиката на Шопенхауер. В действителност за тази мистика (сравни с Шанкара) човешката личност има едно „низше Аз“ – емпирично и егоцентрично, характерно за болшинството хора, и едно „висше Аз“ (трансцендентално Аз, казано с езика на Кант), до което се добират само най-напредналите аскети. Това е „Атман“-а. До висшето ниво се достига с медитация, в която не се лишаваме напълно от собствената си личност, а разширяваме своето Аз до равнището на безкористното и свободно „висше Аз“ (космическо ниво), постигайки свръх-личност. Това е състоянието на „просветление“, в което „вкусуваме“ от Нищото и вечността, а след това се завръщаме духовно, душевно и телесно обогатени към земното си битие.

Основания за неточното тълкуване на „нирвана“ се теглят и от немската мистика, тази на Майстер Екхарт, от проповедите му за „божествеността“, „искрата“ в дъното на душата ни и „разтварянето“ ни в абсолютното „Нищо“. Да, има такива неща в Майстер Екхарт, неговата платоническа „хенозна мистика“. Но за тях той е обвинен в „ерес“ със специална була на папа Йоан XXII от 27 март 1329 г., където в точките 24 и 25 са осъдени неговите твърдения, че „всяко различие е чуждо на Бога“ и „всички твари са едно чисто Нищо“ (виж тази була в: Eckerhart, Meister. Deutsche Predigten und Traktate. Herausgegeben und übersetzt von Josef Quint. Hanser Verlag München 1979, S. 449-455). Работата обаче е там, че в проповедите на Екхарт има и изрази като този: „бях в Бога преди да съм бил“ роден като този и този, от които става ясно, че той е приемал и наличието на индивидуална и неповторима идея за всеки човек извечно в Бога, в основата на която се сътворяват тварите. Той е имал намерение да се оправдае пред папата за от-

правените обвинения и е тръгнал към Авиньон, но по пътя (или незнайно къде?) умрял...

Все пак вярно е, че с някои свои твърдения той се доближава до ереста на „авероизма“.

За мен, от теолого-естетическа и християнско-правоверна гледна точка, възгледите на Шопенхауер за пълното обезличаване и разтваряне на човешката личност в Едното при чистото безволево естетическо съзерцание сливане на познаващия, познанието и познаваното, са ерес, осъдима подобно на авероизма, защото не се съхранява личното безсмъртно битие на индивидуалната човешка душа, която е незаменима и неразтворима във вечността на Абсолюта. Неслучайно Шопенхауер охотно се позовава на Майстер Екхарт в „Светът като воля и представа“, защото и Екхарт обича да проповядва за „чистото Нищо“ и отказа от собствената воля („Да бъде Твоята воля“, Отче, произнася и Исус в Гетсиманската градина, а и една от благословиите му е към „бедните духом“, мистика на бедността, налична и при Екхарт; *както имахме възможност да споменем и по-горе спорността на твърдението не е преодоляна*).

Това, че при Шопенхауер

човешкото и човешката красота са понятия не от рода на персонализма и индивидуалитета, а са свързани с гносеологически мотиви и са от реда на съзерцанието, нагледа и интуицията (с. 183),

също подлежи на критика, защото от гледна точка на персонализма на Макс Шелер и от позициите на херменевтиката на Дилтай, това е голям недостатък. Макар че голяма заслуга на Шопенхауеровата

метафизика на красивото е нейният експлицитен антропоцентричен характер – красотата се разкрива в своето отношение към човека, в нейния чисто човешки смисъл (...) като дълбока характеристика на самото човешко (с.191).

П. Пламенов подхвърля на критика и Шопенхауеровото признание, че „всяко нещо е красиво“, доколкото е не просто гносеологическо, а е и

препотвърждаване на субстанциалността на естетическото и неговия онтологически (...) мащаб, който би се изгубил неотчетен в една (...) субективистка естетика“; „това го заслепява и той така и не може да проникне в конкретно интимния, дълбоко субективно-семантичен, иманентно екзистенциален аспект на естетическото преживяване, което е възможно най-дълбоко съкровено-интимното усещане на вътрешното ни същество“; естетическото винаги е грижа за свръхсъзнанието в нас и за идващото от дълбините ни, „но не като неуловимо несъзнавано, а като саморазкриваща се съзнатост пред дискурсивната яснота на самосъзнанието, и разбира се, условието е именно незаинтересоваността и безкористността на прозрението, че „всяко съществуващо може да се съзерцава чисто обективно“, т.е. в умиротворителността на естетическата дистанция, условност, отстраненост, идеалност, ... (с. 188).

Нещо, което в хиперреализма и симулациите на съвременното изкуство не винаги е на лице.

Чудесни мисли за прекрасната човешка личност и за това как красотата засяга човека и човешкото изцяло, „също както се имплицира във всеки нюанс и детайл в дадено произведение спрямо цялото“ по същия начин при човека съучаства във всички прояви на телесно-физическо ниво, на душевно и духовно..., срещаме на с. 195.

Отлични мисли за Шопенхауеровата естетика досежно априорното начало (Платоновите идеи) в природната и художествена красота, авторът предлага и в параграфа „Голото великолепие на голата истина“ (с. 207-234). Те касаят и „голите модели“ в из-

куството, възплъщаващи „идеална красота“. Такава е била Фрина за Праксител, „доказала невинността си, чрез свършената красота на своята голоота. Красотата облича голоото тяло“; „подобно на тялото в Рая, тялото в красотата или красивото тяло е неголоо, то е в своята същност, в своя идейно-сияен вечен и интелигибилен образ“ (с. 208). В случая красотата, съвпадаща с истината на идеята, се оказва нещо като „униформа“ – сияйна, ейдосна – за прекрасните тела.

Чрез темите за интересното и приятното, противопоставени на идеалната абсолютна ейдетическа красота, Шопенхауер показва пропукването на най-характерната черта на класическата естетика – единството на красотата и истината и подчинеността на красотата в репрезентативен план спрямо истината, която тя възплъщава и ѝ придава израз, за разлика от трудния път на модерната естетика, която оставя смисъла на естетическото в чистия самодостатъчен израз, който не е устремен към нищо друго освен към себе си като израз, свободната изразност, която не репрезентира нищо, нито истината, нито идеала, нито властта на краля, папата, велможата, нито вечността и справедливостта на Бога, а е само израз на човешкия начин на съществуване и израз на човешкото, обитаващо това противоречиво и несвършено мироздание (с. 213).

Шопенхауер – „в интенцията за интересното и неговите перфидни опити за прикриване, играене и увъртане въщност напипва големия въпрос на модерността, че ако красотата на тялото и на душата е образно постижима и изразима, то дискурсивността и нейната слаба, почти нищожна миметичност не само не се отнася нито към тази на телата, нито към тази на душите, нито към репрезентациите, нито към физическия свят, а към семиозиса и семантиката, (...). При Шопенхауер свръхвалоризацията на образа и зрителността като фундамент на класическото усещане за красотата са в максималната си изява в метафориката на отношението к р а с о т а – и с т и н а – г о л о т а, но въщност те са така щедро експлицирани (...) и заради интуитивизма, който осъществява чистото безволево познание и защото дори и без добре сам да го осъзнава“ (той) „ще направи нещо дълбоко противоречиво на цялостната си тенденция, като даде палмата на художественото първенство не на „зрителното“, а на изкуство, което активира другото интелектуално сетиво, „слуха“ – музиката“, чиято „реч“ се оказва собствено метафизическа (с. 224).

Класическата образованост на Пламенов, подобно тази на Шопенхауер, отличното познаване на гръцки и латински, помага на изследователя в неговите естетически дирения. Това проличава при тълкуването на термина *lenocinium* – сводничество, възбудително, клопка, примамка, съблазън, чар, очарование, пленителност, привлекателност – с който си служи Шопенхауер, за да характеризира измамния момент в утешението, което дава изкуството, особено поезията, правейки, подобно на страданието, живота интересен.

Поезията прави живота интересен, но без страдание, а с примамливост, мечти и красота, докато страданието го прави интересен с напрежението, тревогите и болките, потрес и крушения. Отгук изненадващото твърдение на Шопенхауер, че

поезията е родствена с младостта и постепенно бива детронирана от прозата в живота на съзнателния човек, защото тя причинява разочарование, тъй като привнася копнежа в реалността, а там той може да търпи само крушения. Така страданието и поезията се оказват основа на интересното, но и покрусително съществуване (с. 227).

Очертават се два типа интересно:

поетически интересното – като животът без болка, в художественото упоение, възхитата и лирическият захлас от една страна, а от друга, действително интересното, което не е нищо повече от самото страдание и превратността на живота, неговата конкретна несигурност, случайност и изменчивост (...). Тук Шопенхауер (...) повдига много сложни въпроси покрай конкретния анализ на метриката и римата и в случая преплита темите за красотата – истината – интересното и страданието. Ако красотата е истина, тогава защо води до упоение в поезията (...) сякаш въпреки експлицитната тенденция за свръхвалоризиране на красотата, тъкмо в най-високата ѝ, лирическата форма, тя се оказва своеобразна илюзия, дори измама (с. 228-229).

Зад сетивната и поетическата красота сякаш наднича „световната ирония“ – прекрасните неща в човешкия живот са само „примамка“ и „измама“, една илюзия, Природата (а може и „Божественото“) се подиграва с човека. Така стоят нещата и за гностицизма, целият отсамен свят, видимото и сетивното са възплъщения на „злото“ и творение на Лукавия. За Шопенхауер – „булото на Майя“. Кантовият „дуализъм“ и този на Шопенхауер отвеждат до „етическа драма“. Неудовлетворението и интересното са „сол и пипер“ на живота, които

не само съвместяват противоречията си, но изискват и тяхното разбиране, още повече че в неизчерпаемостта си животът, обективация на волята, е безкрайно виртуозен на примери, в които е сигурно само едно – финалното крушение (с. 229).

Поезията и философията правят живота изпълнен със смисъл, т.е. наситен на мисли, идеи и разбиране, а тази изпълненост води до неудовлетворение в младостта от разминаването между реалност и копнеж (с. 229).

Гносеологическият парадокс е, че поетическото постига истината и красотата през единичното и уникалното, но то се оказва общовалидно, а философията се сдобива със знание, което е общовалидно, но има своя смисъл само в конкретността на определения живот (с. 229).

Отгук Пламенов отправя една критика срещу Шопенхауер, за когото поетическата и изобщо художествената репрезентация е

невъзможна без ейдетическия естетически реализъм, който успоредява красота и истина и не може да еманципира израза и изразителността от санкцията на непрестанния режим на верифициране (с. 230).

И още една: „Естетическото при Шопенхауер е натоварено със свръхзадачата да осъществява чистото непосредствено безволно познание, което е безспорно своеобразно редуциране на естетическото до един вид чиста гносеология на волята“, но тъй като това познание не е напълно автономно от интелекта, то „осъществява ролята на връзка и мост между интелекта и волята“, разкривайки „общите основания на философското и естетическото и тяхната нееднозначна съчлененост“ (с. 233-234). Бидейки аполагия на гения, за естетиката на Шопенхауер: „Изкуството изразява идеята, красотата е израз на идеята, а музиката изразява направо волята, докато идеята е специфично нейно обективиране“, следователно „музиката е по-пряко отражение, подражание, а останалите изкуства подражават, изразяват идеите, т.е. едно по-далечно състояние на волята“ (с. 234). Обратно на Хегел, не поезията с нейния Логос, а Мелосът на музиката я прави най-висш израз на Абсолюта, с което в метафизически план тя се издига по-високо и от философията, а спорът кой е по-висш израз на Абсолюта: изкуството или философията, бива решен в полза на изкуството. Философията се деградира до едно практическо „изкуство за житейската мъдрост“. Разумът отстъпва на Волята.

Глава V. „Съкровено то тяло“ (с. 247-274). Добре е тази глава да се чете заедно с другата книга на Пламенов „Тялото текст“ в общ контекст спрямо „езика“ и „естетиката“ на тялото в съвременната философия на тялото. В случая, в гл. V-та се анализира разбирането на Шопенхауер за тялото като израз на волята. Той се разкрива пред нас като „първия голям модерен“ философ на тялото. Пръв остро възразява срещу тенденцията в немския класически идеализъм познаващият субект да се свежда до „крилата ангелска глава, без тяло“. Тялото и чрез него обективиранията воля са условие, без което познанието и неговата насоченост не биха могли да се реализират. Световната воля себепознава себе си чрез човешката осъзната воля, върховна нейна органико-телесна обективация.

Доколкото „волята е желанието, а тялото действието, то само в рефлексията желанието и действието се диференцират едно от друго“, в действителност те са едно и също (с. 248).

Тялото е

не само видимата воля, но и четимостта на волята, тялото буквално „чете“ и „разчита“ волята като движение, характер, фигура, красота, страдание, наслаждение и т.н. (с. 249).

Самият интелект не е друго освен „оръдие в служба на волята“. Тялото е както обект на наглед и представа, така и „въплътена воля“. Себепознавайки се като въплътена воля и тяло и редом с туй като мислещо същество, индивидът осъществява чрез себе си „тъждеството на субекта и обекта“ на познанието. Познаващо, познание и познавано съвпадат. Така в тялото се оказва иносказателния „ключ“ за мистично (нерационално, нерелективно) познание догатка за непознаваемата воля като „нещо в себе си“ – посредством обособяването на специфично познание апостериори като „познание на тялото отвътре“ (с. 257). Тази „непосредствена съкровеност на тялото“ Шопенхауер противопоставя на романтичния символизъм и трансценденталния идеализъм на Шелинг и Новалис и „на Хегеловата спекулативна система и диалектика“ (с. 258). Тялото се откроява като „вътрешно познание за вътрешното“, дава ни шанс да разберем не с ума си, а да преживеем с него „цялата интензивност, красноречивост, болезненост, но и наслада, удоволствие и екстаз, самата сурова жива безжалостна истина на онова, от което сме замесени, сътворени, подчинени и похитени (...). Жива скулптура на раздробената, разкъсана и враждуваща сама със себе си“ воля според принципа на индивидуацията (с. 260). Бидейки „израз и изразителност, то е най-първата скулптура, най-първата творба, първото изображение и разпознат от интелекта идол“ (с. 263).

Чрез своята „метафизика на тялото“ Шопенхауер осъществява и „откровена реабилитация на тялото и телесността“ продължена сетне от Ницше, макар последният да отхвърля „аскетизма“ на Шопенхауер и назидателното му, настойническо етично-самопожертвувателно и състрадателно поучително, раздаващо „житейски мъдрости“ учителско държане, приемайки, че „геният“ е върховната цел на историята, а не добруването на простолюдините маси – те трябва да се жертвопринасят, излъчвайки поне един гений и опазвайки го жертвоготовно за прослава чрез него на своя народ и култура. Културата на тялото трябва да отвежда към свръхчовека и неговата „воля за могъщество“, впрягайки за тази цел и „духа“. За Ницше „отказа“ на индивидуално-телесната воля от себе си е израз на „умора от културата“, предаване на върховенството ѝ и преминаване към „отглеждане“ на послушни и безлични същества, „доместификация“ на човечеството, оскотяване на масите и задушаване на „издигнатите“ благородни личности. И все пак Ницше е стъпил върху „раменете“ на Шопенхауер „като учител“ (визирам неговото несвоевременно размишление), преди да го отритне назад, покачвайки се още „по-наго-



ре“ към „философията за малцина“, за „свободните духове“. Без него не би надмогнал романтизма.

В края на тази глава Пламенов анализира слабите и силни страни в трактата на Шопенхауер „За интересното“ (с. 270-274). Изводът му е, че долавяйки симптомите на неklasическата естетика, той не я приема.

Бих допълнил тази критика със следните съображения:

Волунтаристичната метафизика на Шопенхауер е, от една страна „напредничава“, ала, от друга страна „по-назадничева“ в сравнение с критицизма на Кант. Защото, макар в „Критика на чистия разум“ Кант да „ограничава разума, за да даде път на вярата“, той подхвърля на безмилостна критика старата „догматична метафизика“ с нейната трансцендентност, опитите за трансцендиране към „безусловното“. Неговият априоризъм обхваща и „трансценденталната естетика“ на пространството и времето като априорни форми на познание. Шопенхауер ги запазва в своя „принцип на индивидуацията“ и „закон за достатъчното основание“, ала ни предлага една подновена „стара метафизика на безусловното“, позволявайки си „трансцензуса“ да ни каже „какво“ е „нещото в себе си“ – чиста воля, която не познава „множеството“, а е „Едно“ безусловно и трансцендентно начало, същност на всичко проявено в „света“. Това напомня на старото метафизическо разбиране за „субстанцията“, критически разбито от Кант, макар Шопенхауер да схваща изначалната трансцендентна воля и като сляп „порив“ или първосила, намираща проявление в света на своите „обективации“. Тази изначална воля за него е извън времето и пространството, вечна, неизменна, не познава множественото, не хае за многообразието на света, постоянно руши и създава, разтваря отделните твари и неща в себе си. Това напомня християнската метафизика на трансцендентния напълно откъснат на света Бог, която Шопенхауер творчески еkleктично „обогатява“ с източни метафизически мотиви, както е видно от втория том на неговата „Светът като воля и представа“ – в глава 25 от допълненията към книга втора, озаглавена: „Трансцендентни разсъждения за волята като нещо в себе си“. Там той нарича „илюзията на множествеността (Майя)“, а след това се позовава и на „Бхагавадгита“ в превод на Шлегел:

То живее в съществата неразделено и сякаш като разделено, трябва да се знае като съхраняващо, унищожавашо и създаващо съществата.

Тази мисъл на хиндуизма се прехвърля върху Волята. Новото, в отлика от християнската метафизика е, че ако в схоластиката доминира рационализма (рационалната теология и метафизика), при Шопенхауер се взема предвид мистиката, която, признавайки, че Бог е непознаваем чрез понятия и думи, се добира косвено до разбирането му чрез иносказателния език посредством символи, образи, метафори, поезия. Тъкмо това признава Шопенхауер след цитата от „Бхагавадгита“:

Разбира се, ние тук попадаме на един мистичен образен език: но този език е единственият, на който изобщо може да се каже нещо за тази напълно трансцендентна тема (визира се „волята като нещо в себе си“!).

Тази воля за него е „ключът за опознаване на най-вътрешната същност на цялата природа“. Като имаме предвид, че на немски език Wesen означава както „същност“, така и „същество“ – волунтаристичната мистика и метафизика на Шопенхауер придобива виталистичен вид, тя е и „философия на живота“, а изразът „воля“ е антропологичен, прехвърлен в едно „разширено значение“, както признава самият Шопенхауер върху същността на всички проявления в света – физически, химически, органични, социални, дори „държавата“ се онагледява образно у Шопенхауер с метафората на огромен „полип“, в който „индивидите“ са срастнали израстъци, хранещи се общо. Не се говори

за „личности“ с неповторимо естество, с изключение на поетите, философите-стоици, гениите и аскетите, а и при индивидуалния характер.

Г л а в а VI. „Б л а г о с т т а н а м у з и к а т а“ (с. 275-357), обхваща седем параграфа. Тук се изследва не само Шопенхауеровата метафизическа естетика на музиката, но се дава кратка история на античната естетика, която успешно съперничи на трудовете на Лосев.

Анализът на трите типа древно осмисляне от философско естество на хармонията (Питагор, Хераклит, Емпедокъл) е на много високо ниво. Добре би било, ако Пламенов издаде една своя история на античната естетика. Въпросните три осмисления са характеризирани като количествено, качествено и еротично третиране на хармонията.

За Шопенхауер музиката е върховното изкуство сродно с философията, даваща очистване, утешение и спасение от страданията в отсамния свят на илюзии. Тя оцелостява човешкото битие чувствено предпониативно. В състояние е да сублимира скръб, но дава и утеха, захранва надеждата като „оцелостяваща енергия“. Пламенов дава проникновено тълкуване на разбирането на Шопенхауер за надеждата (с. 286-291) в контекста на съпоставяне с „интересното“, формулирайки и следната критика:

Шопенхауер като че не отчита тук един факт – човекът е същество, копнеещо интересен живот, т.е. преживявания-емоции, пълнота на интензивен допир до света, което не означава нито безстрастно спокойствие, нито апатично безчувствие“ (с. 288).

Виждането на Шопенхауер за надеждата се съпоставя с това на Габриел Марсел, като се оборва Блох (с. 292).

Музиката е щастливото упорство на надеждата да умиротворява, надмогнато зло на съблазнителността да бъдеш, посредством духовното извисяване над собствената съдба и проникване-проглеждане и съгласуване, т.е. реализиране на велико-лепното космическо съзвучие, което най-вероятно не е никъде другаде освен в съзерцаващо-сътворяващото естетическо съзнание,... (с. 291).

Тя е „звучаща война, звучаща любов“, обсъжда се и „музикално съкровено“ (с. 298-306). В параграфа „Звучащото число, или сърцето на нещата“ се осветлява схващането на Питагор за красотата като „число“ и основаването на хармонията на – „числовия принцип“, числовите съответствия на хармоничните интервали (с. 306-322). При Питагор обаче „водещото начало не е нито красотата, нито симетрията в музиката, не е и акустичното съзвучие, а числото, което е някакъв изначален принцип, който се разгръща като красота, симетрия, хармония и музика и е първичен спрямо тях, както е първичен и спрямо водата, огъня, въздуха и земята“ (с. 313-314). Музиката е хармоничното съединяване на противоположностите, доведеното до единство множество, и съгласието на разногласното. Сходен мотив се открива и у Шопенхауер, с цел да се дестабилизира „кантианската трансцендентална естетика“ (с. 314). За разлика от понятията, съдържащи най-първите абстрахирани от съзнанието форми, музиката дава най-вътрешното ядро, „предхождащо всички форми, или сърцето на нещата“. Хармоничното за Шопенхауер е основа на „общия език“, наличен в музиката, който е невербален, но и на самата „изразителност“ (с. 316).

В параграфа „Невинното и лекото“ се обобщава:

За Шопенхауер музиката не е само пълна опозиция на тежкото, изпълнено със страдания, убого, но най-вече скучно битие. Музиката е н а й-и н т е р е с н о т о нещо. Най-чистото, най-дълбокото сливане с битието. Самото нескучно поради интензивността и непосредствеността си; самото красиво, защото осъществява в рамките на самото съществуване хармонията като закон, а не само ейдетически

или като препоръчителна възможност; и не на последно място самото възвишено, защото е „проясняване“ и изясняване на онова, което никога и никъде не ще може да постигне яснота, а музиката дава самата яснота и още повече през нея разбираме изобщо особения статут на изкуството и неговата водеща, спасителна, човекотворяща, човекоохраняваща, човеколюбива и евдемонична роля“ (с. 351). „За Шопенхауер музиката завръща духа към съзерцателната тишина на евдемоничното блаженство. Шопенхауеровият квиетизъм намира в мотива за музиката своя най-силен аргумент, музиката не е изстрадано постигнато чрез отказ и въздържание стоическо безстрастие, тя е страстно разгръщане на духа, чувственият разцвет, който обаче е лишен от вина и изпълнен със състрадание, а катарзисната му енергия преобразява не само човека и неговата същност, но преобразява и самото мироздание. Защото у Шопенхауер е много силно концептуалното влияние на Питагор, което е дообогатено и от Платоновата рецепция. Въпреки това за самотника скептик музиката извоюва неординарното си място с нещо друго, не само със „съкровената“ си откритост, нито с „пълната си яснота“, а с факта, че става инструмент за преображение и надежда (с. 357).

Във връзка с „концептуалното влияние на Питагор“ бих обърнал внимание на едно мнение, изказано от отец Андре 1741 в трактата му „За красивото в музиката“ (виж в бълг. изд. Андре, Ив-Мари, Нов бълг. ун-т, София 2015, с. 25), където този любимец на Дидро заявява:

Питагор, твърде мъдър музикант, е наблюдавал скруполюзно откритите от него правила в свършената система. В своите композиции той допуска само основните консонанси и с цялата си строгост отхвърля дори най-поносимите дисонанси; иска навсякъде да има точност в правилото и музикалния регистър. Но какъв е бил успехът на тази твърде математическа точност? Успява да се хареса на разума, което не е особена заслуга за народа. Затова музиката на Питагор не е удовлетворявала слуха и е изглеждала твърде проста, прекалено суха и абстрактна – а това винаги е голям недостатък. След малко повече от век Аристоксен търси начин да поправи това. Той открива темпериранието, едно от най-красивите изобретения на човешкия ум; сиреч начина да се съчетават дисонансите с консонансите посредством умерена алтерация на едните и другите с цел да се извлекат най-въздействащите и най-разнообразните акорди. Но макар и твърде умел в своето изкуство, той пропуска, че всяко прищпорване може да нарани; прекалява със солта на дисонансите и скоро бива обвинен, че търси да се хареса на ухото в ущърб на разума. Това не се харесва на мъдреците в Атина, където музиката е част от образованието на децата: смята се, че музикалното своеволие би могло много да повлияе на разпуснатостта на младежките нрави. Следователно по онова време се налага да се темперира самото темпериранието, като бъде сведено до граници, където точността не е прекалено чувствително накърнена.

В това интригуващо мнение за мен лично остава неясно, откъде йезуитският отец е почерпил сведението си, че Питагор е композирал музика? Не са ми известни такива сведения от изворите, достигнали до нас. Освен ако той има предвид т.нар. „Златни питагорейски стихове“, в чиито ритъм и поетическа стъпка вероятно има вложени определени числови взаимоотношения и пропорции, метрически закономерности. Ако техният ритъм е бил „монотонен“, вероятно напяването им е било съпроводено с един вид „тържествена скука“, отекчаваща простолюдите не по-малко от молитвените напявания на монасите и анахоретите. Впрочем Платон в „Държавата“ също осъжда определени видове поезия и музика, а също танци, „разхлабващи нравите“. В този дух ли е

„Платоновата рецепция“ на Шопенхауер? В оцърб на „интересното“? Изглежда, да – в отлика от отец Андре. Ала, не съвсем, защото Шопенхауер одобрява темперирането и схваща хармонията като „единство на противоположности“, борба и умиротворение, в Хераклитов дух.

От друга страна, срещу Шопенхауеровата „метафизика на изкуството“ и „метафизика на музиката“, и въобще срещу метафизическото му разбиране за „философията“, има достатъчно възражения както от страна на философи, така и от музиканти и музиколози.

Възражава се срещу влагането на „сотерологически“ (спасителен) смисъл в изкуството и музиката, че те трябвало да ни пречистват, просветляват, оцелостяват, въздигат, усмиряват, да ни изпълват с надежда и състрадание, че въобще притежават не собствени цели и смисъл, а служат на външни такива и обслужват „чужди“ намерения – образователни, възпитателни, нравствени, научни, етически, религиозни, политически, държавни, комерсиални, развлекателни, технически, войнствено-мобилизиращи, сплотяващи, социализиращи, обнадеждаващи, сплашващи, трансцендиращи в „отвъден свят“, екстатични, етернизиращи, вън от пространството и времето, към вечното битие. Срещу цялата „нормативна естетика на музиката“.

Предлага се една „автономна естетика“ на музиката и изкуството, или „музикална философия“, която не е непременно нито естетика, нито метафизика, нито феноменология, херменевтика или екзистенциализъм, нито са валидни за нея интерпретациите на Кант, Шопенхауер, Хегел, Шелинг, Хусерл, Хайдегер, Гадамер.

За автономното „музикално битие“ и „музикално мислене“ на човека се твърди, че е неререфлективно и предрефлективно, не е свързано с обезличаване и потъване-разтваряне в някаква изначална същност, различна от човешкото, а едновременно съхраняване на „всеомоевостта“ (термин на Хайдегер от „Битие и време“) и преживяване на „немоевостта“ по завладяващ начин, което не ни трансцендира в никаква „отвъдност“, а оцелостява собствената ни „гълбинност“ дори повече от философията (виж в сборника „Музикалната философия“, изд. Рива, статиите на: Иля Йончев. Идеята за музикалната философия, с. 145-174, и на Кристина Япова. Музикологията като философска дисциплина, там, с. 42-81).

Но тези мнения не засенчват постиженията на Петър Пламенов в книгата му, а биха могли да се приемат като алтернативни интелектуални посоки. „Обещанията на интересното“ е рядко проявление на българската естетическа мисъл, което се отличава с новаторския си подход, изследователска прецизност и интелектуална свобода, което го превръща в едно от съществените проучвания на този недостатъчно анализиран у нас, а толкова съществен за съвременната култура, преход от класическа към модерна естетика.