

Институт за изследване на обществата и знанието – БАН

Секция „Култура, ценности и морал“

Андрей Костадинов Лешков

Светът като творба

(Проблемът за светогледа на естетизма)

**АВТОРЕФЕРАТ НА ДИСЕРТАЦИЯ
ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН
ДОКТОР**

Шифър на специалността – 2.3: Философия [050106: Естетика]

Научен консултант проф. д.ф.н. Иванка Стъпова

Рецензенти:

**проф. д-р Димитър Зашев
проф. д.ф.н. Нонка Богомилова**

СОФИЯ, 2013

ОПИСАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИЯТА:

Дисертацията се състои от: Увод, 4 глави, Заключение, Бележки, Съкращения, Библиография.

Общ обем на труда – 488 страници.

Библиография: Общо 1163 заглавия, от които 325 на кирилица и 838 на латиница.

Публикации по темата: 9 статии (самостоятелно).

Други (академични) публикации по специалността: 1 монографично изследване (съавторство), 1 студия и 1 статия (съавторство), 2 статии (самостоятелно).

Дисертацията е по научна специалност 2.3: Философия [05.01.06 – Естетика]

Научен консултант: проф. д.ф.н. Иванка Стъпова

Този дисертационен труд е обсъден и приет за защита пред разширени семинари на секция „Култура, ценности и морал“ към Института за изследване на обществата и знанието – БАН, проведени на 09.07.2013 г., съответно на 15.10.2013 година.

Защитата на дисертацията ще се състои на декември 2013 г. от часа пред научно жури от петима хабилитирани учени, избрано от Научния съвет на ИИОЗ – БАН.

Съдържание

на

дисертацията

УВОД: *ПРОБЛЕМЪТ ЗА ЕСТЕТИЗМА* ... с. 4-25

ГЛАВА ПЪРВА: *ЗАНАЯТЪТ НА ФИЛОСОФА* ... с. 26-101

§ 1. Условията на контекста ... с. 26-30

§ 2. Театрично и театрално – Феноменология на представянето ... с. 31-38

§ 3. Сцената на мисълта ... с. 39-42

§ 4. Етосът на Естета – 1: Естетизиране на Университета ... с. 43-49

§ 5. Етосът на Естета – 2: Философията като композиране ... с. 50-59

§ 6. Философията на изкуството и изкуството на философията ... с. 60-72

§ 7. Явяването на Мислителя ... с. 73-81

§ 8. Артистът или пророкът във философа ... с. 82-90

§ 9. Саморефлексивност на философствването ... с. 91-101

ГЛАВА ВТОРА: *ГРАНИЦИТЕ НА ЕСТЕТИЗМА* ... с. 102-181

§ 1. Какво е “сякаш”? ... с. 103-106

§ 2. Мистиката на естетизма ... с. 107-115

§ 3. Раждането на естетизма от забравата за историята ... с. 116-130

§ 4. Метафизика на естетиката откъм теологията на изкуството ... с. 131-136

§ 5. Формата като материя ... с. 137-141

§ 6. Заинтересоваността от незаинтересованост ... с. 142-148

§ 7. Естетическото и секуларността ... с. 149-153

§ 8. Естетизъм или политизъм? ... с. 154-161

§ 9. Естетизъм и модерност ... с. 162-164

§ 10. Руиновост и естетизъм ... с. 165-176

§ 11. Подвъпросното в театричността ... с. 177-181

ГЛАВА ТРЕТА: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО ... с. 182-281

§ 1. Феноменология откъм естетическото ... с. 184-188

§ 2. Предусловията за възможността на естетическото ... с. 189-197

§ 3. Историческа феноменология и изобразителна перспектива ... с. 198-207

§ 4. Възникването на естетическото от ноематичното ... с. 208-214

§ 5. Смыслеполагане на естетическото из художественото – 1 ... с. 215-220

§ 6. Смыслеполагане на естетическото из художественото – 2 ... с. 221-227

§ 7. Философът като разказвач. Комедия на мисълта? ... с. 228-235

§ 8. Трансцензус и естетическо ... с. 236-241

Екскурс: Себепредставяне и светоизчерпване ... с. 242-252

§ 9. Митът за Поега ... с. 252-257

§ 10. Светогледният импресионизъм ... с. 258-281

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА: АНАЛИТИЧНИ ИЛЮСТРАЦИИ ... с. 282-361

§ 1. Рамките на мисълта ... с. 283-288

§ 2. Слово – форма – образ (Алегорика и катедрала) ... с. 289-297

§ 3. Идеално сетивно и сетивно идеално ... с. 298-301

§ 4. Мислител и Художник: Образът на мисълта ... с. 302-305

§ 5. Руината на Субекта ... с. 306-309

§ 6. Появата на изкуството и естеството на мисълта ... с. 310-317

Екскурс: Престъпване и различаване ... с. 318-320

§ 7. Романтизмът като йероглифика ... с. 321-326

§ 8. Изчерпване на изкуството от естетиката ... с. 327-336

§ 9. Трагиката като светоглед ... с. 337-343

§ 10. Естетизмът на модернизма ... с. 344-352

§ 11. “Парфюмът” като не само метафора ... с. 353-361

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЕСТЕТИЧЕСКО ПРЕДСТАВЯНЕ ... с. 361-368

БЕЛЕЖКИ ... с. 369-453

СЪКРАЩЕНИЯ ... с. 454-463

АКТУАЛНОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Основните обстоятелства, белязващи съвременното, каквито са планетарният технологизъм, светов(н)ият полит(е)изъм, ценностният релативизъм, подмянето на истината с приемливост, социалният артистизъм, а също така есхатологичната апокалиптичност, неотстъпно съпровожда от всепоглъщаща карнавализация и всеразяждащо виртуализиране, имат като общо съдържание или обща насоченост всеобемашото естетизиране. Което, правейки значим въпроса за естетизма като светоразбиране, прави потребно да се тематизира този светоглед. Тук проблемът за естетизма придобива своята двойка актуалност. Първо: като възможност откъслечното *сегашно-и-тукашно* да смислоопределя неоткъслечни историкомисловни цялости. Второ: като мисловна необходимост основополагащите културфилософски себепологания в самото *съвремие* да станат представими предвид неговата интелектуална археология, а също предвид неговата алетеологична генеалогия.

Именно с оглед на споменатата двойка актуалност, всяка глава от предлаганото изследване поставя методологичен въпрос. Първо: каква философска позиция прави мислим естетизма? Второ: кои са неговите граници? Трето: как стават възможни неговите предмети и/или проблеми? Четвърто: доколко естетизмът като светоразбиране прави същински подвъпросна модерността?

Тези въпроси, очертаващи теоретичната актуалност на изследването, задават същевременно и неговия обрисуван чрез Увода (с. 4-25) тематично-предметен обхват. През ранната модерност творците още вярват в помиряването с *този* (греховен-и-покварен) *свят*, изосновно враждебен спрямо висшите духовни ценности; изкуството съставлява своеобразно въплъщавано обиталище на прекрасните заблуждения. Когато същевременно обаче авангардът в изкуството вече застава пред един изгяващ свят, животът се мисли като “преобразим” – според естетически програми.

Оттук, естетизмът осмисля естетическото откъм мирското спасение. Посред модерността, отречките вярата в отвъдния Бог вярват, че изкуството въплъщава претенциите за отвъдност. Всъщност, самата “трансцендентност” бележи възможността животът да бъде изживян *различно*: очаква се, че онова, което сега съставлява откъслек, някога отново ще бъде цялостно. Дотолкова, творенията на изкуството надмогват антагонизмите, отричащи осъществяването в настоящото.

Всичко това обаче надали би било осъществимо, ако животът не е съизмерим с изкуството. Ето защо, естетското “изкуство заради самото изкуство” постановява своята ценностна схематика като основополагаща за отсамната действителност, която обаче естетизмът приема като *нисша*.

ЗАДАЧИ И МЕТОДИ

Основната тема (“Светът като творба”) очертава задачите пред изследването. Първата от тях е представяне на отношенията *естетическо – светогледно*. За целта се издигат няколко тези.

Първо: естетизмът секуларизира, а също театровизира идеите *Сътворяване* и *Възкресение*. Идеята за живота като творение на творците секуларно-театрично превежда теологемата за света като вид съвършено “художествено произведение” на отвъден и същевременно отсамнен Творец.

Второ: естетическото предпоставя цялостта “дейност – събитие”, която прави възможно индивидите да се самосътворяват като действащи и/или преживяващи. Поради тази причина естетиката и естетизмът, по необходимост оставайки несводими до ценности, идеи, доктрини, олицетворяват условията на възможността да се представя автентично(*то*) съществуване.

Трето: естетизмът като светоразбиране осветява отношенията “стилистика – социалност”. Той прави зрими изявите, в които стилът на живота е определящ белег. Ударението върху стила неявно пред(*но*)ставя обаче светогледно значимото срастване между знаменитост и харизматика.

Четвърто: различават се естетизъм в *широк* и в *тесен* смисъл. Към средата на XIX век, терминът “естетизъм” се приема първо в Англия – предвид позицията, заявена от прерафаелитите. Скоро това разбиране се свързва с идващата от Виктор Кузен и Теофил Готие прочута формула

“*l'art pour l'art*” (*изкуството заради изкуството*). Формулата става също и средоточие на критика срещу естетския светоглед, отхвърлящ активизма. (Нещо повече: изкуството заради изкуството оспорва основанията на християнското религиозно-теологично подхождане спрямо реалността.)

Коего прави значимо, като *втора задача пред изложението*, изобразяването на естетизма предвид обстоятелството, че той отива отвъд идеята за светопреобразяване. Естетизмът означава: оттегляне от нравствени, политически, религиозни обвързаности; превръщане на света в средство за самонаслаждаване; овечностяване на мимолетното; въздигане естетическото до единствен жизнен принцип. Тези черти правят ясно, че естетизмът предпоставя превъзможване на живота чрез абстрактно съзнание. Но как *естетическо* се свързва с *история*, биваща извън естетизма, който предпоставя естетите като метафизически привилегирована действителност? Още повече, че по отношение на установения Порядък естетизмът театрализира самото секуларизиране.

Ето защо, сегашният Порядък не създава своя форма. Формата на това търсене-в-разпада става естетизмът, който създава изкуство без творения. Той променя своите ценностни очаквания от ден на ден. Няма вече абсолютен авторитет: Бог се заменя със светови и светски образувания. Наричано *секуларизиране*, това светово и светско заместване е интелектуалното първооснование, което настоящото изследване приема като неотменимо условие за възможността на естетизма. Такова *изкуство без творения* сред един лишен от устойчиви ценностни очаквания свят обаче определя също и онази *двояка трета основна задача*, която настоящото изследване си поставя. Първо: да бъде представено собствено естетическото измерение в ейдологичната феноменология, предвид обосноваване *естетика на феномена*, несводима до обичайна феноменологична естетика. Второ: да бъде обоснована ейдологичната феноменология като такава философия на културата, която остава неотъждествима с никоя от разноречивите “феноменологични културфилософии”.

При това, тъй като при естетизма Бог се оказва индивидуиран, а абсолютен става индивидът, геният-като-творец “сътворява” нов свят. Понеже геният се осмисля из светотворското начало, *свят* е подтик за преживяване, като светотворското съзнание поражда и светосъздаващо действие. Когато същевременно феноменологията бива мислена като културфилософия, това вече определя *следващата задача* пред предлаганото чрез настоящото съчинение дисертационно изследване: осмисляне на естетизма като културен ритуал, символно отричащ собствената си ритуалност.

Но такова самоотричане, което прави достъпно отношението *първообрази – изображения*, обвързващо отсамното изкуство при твореца с отвъдното “изкуство” при Твореца, е представяно от сраснатост между съзерцаване и действо: светът на живота става по такъв начин мислим откъм идеята *светът като творба*. Сам той обаче, доколкото сродява съзерцаване и действо, по необходимост се превръща, като “този жизнен свят”, във вид *художествено произведение*.

Предвид схващането за естетизма като светоразбиране, секуларизиращо-и-театровизиращо Сътворяването и Възкресението, работата излага редица тематизми, които ейдетично представят неговата същност. Понеже иманото тук предвид чрез “естетизъм” става ейдологично съдържание, неговото постигане препраща към ейдосно установяване, а последното необходимо предпоставя като основно условие за своята собствена възможност интелективни ейдетични съзерцавания.

Коего определя също така и задачата на настоящото изследване във връзка с философията. Предвид философствването, чрез естетизма като феномен и понятие се поставят три питання: *първо*, какъв се оказва предметът на философията при разгръщане съдържанието на *естетизъм*?; *второ*, пред какви въпроси застава тук мисълта?; *трето*, какво разкрива пътя до този предмет? Става дума за създаване на философствването като естетически *предмет* и неговото осмисляне като естетически *проблем*. Това е трояка теоретична задача, която настоящото изследване решава, обвързвайки интелективното с художественото в мисълта за изкуството и в изкуството на мисълта. За естетизма същевременно философията заживява тогава, когато се представя пред публиката. Оттук, след като изчезва разделението *живот – сцена*, това променя условията на общуването, смислопораждащи театричното като същностно предвид философската мисловно-сценична изява. Именно затова *събитие* и *явление* се оказват неотделими от своето представяне. По такъв начин, театричното във философията предпоставя, че публиката пресътворява събитията и явленията.

Ето защо *театрично* и *театрално* олицетворяват парадокса на философската съвременност: искайки да е “из-себе-си-и-за-себе-си”, тя остава при метафорика, разкриваща *света като сцена*. Разгръщане и изразяване на тази прословута платоническа метафорика представлява естетизмът.

Като вярва в твореца обаче, а не в Твореца, естетизмът се оказва отказ да бъде мислен Творец: откъм Сътворяване и Възкресение. Което поставя вече също и задачата за осмисляне на театризма. Сред една безкрайна модерност (понастоящем наричана “постмодерна”), почти всички следват утвърдени очаквания. Едва създаването на все още неналични очаквания обаче прави възможни художниците и мислителите, които белязват диалога *мислене – творене*, пораждащ естетизма.

Тъй като творците стават разпознаваеми чрез творбите, творбите следват творците. Ето как, припомнен и постигнат *аз*-ове съживяват един нов свят – което уподобява творците на Бога. Творците стигат до Сътворението, докато естетите сценико-светски представят Възкресението. Дотолкова, естетите се и “самовъзкресяват” – чрез формирането. Изниква задачата да се покаже, как формооткриването идеативно предхожда формосъздаването, което феноменно го потвърждава. Тъй като деянието формиране предпоставя също така задължение да се преобразява *този свят*. Оттук, доколкото естетите възкресяват забравеното, те призовават тайнството на Въплъщението. Ако обаче творците винаги полагат “аз”-а като тепърва ставащ възможен из самоопределяне, тогава естетизмът необходимо уподобява всички обществени деяния на артистични явления.

По такъв начин, естетиката става *деяние*, а не *учение*; бидейки значими фигури от сблъсъци между жанрове, школи, стилове, естетите отделят *не-искуство* от *да-искуство*. Става необходимо да бъде показано следователно, че те осветяват съществуването на художествени произведения. Тяхната санкция прави артистичното пространство интелектуално самостоятелно чрез естетиката, чиито говорители се оказват философите. Понеже естетиката отделя *не-искуство* от *да-искуство*, естетите обосновават и самото наличие на художествени произведения. При това същевременно, където *събитие* изявява *същност*, едно основание следва от онова, на което то само е основание.

Така тайнството (*mysterium*) на представянето се разкрива откъм служението (*ministerium*): овластена представа, в чиито предели представящите сътворяват общността, която ги сътворява. “Общност” олицетворява тук идея, изтръгната от множество индивиди: представящите общността придават жизнено тяло на едно логосно тяло – “L’État, c’est moi”, или: светът е (моя) представа.

Което поставя въпроса за метода. Тук към естетизма ще се подхожда предвид на метода, отличаващ ейдологичната феноменология. *Изкуство* и *естетика* са феноменологично осмислими (или в класическата феноменология, или в съвременния *ес[m]е[m]*изиран и полифоничен вид) откъм това, че секуларизиране и театровизиране правят естетизма неделим от самата “модерност”. Естетите, създаващи формата, са възможни едва из формата; ако творещият “аз” и твореният “аз” намират своето въплъщение в творбите, творбите претворяват творците. Ето защо следователно, изследването разгръща вид *диалектическа феноменология*, чието изходно положение гласи: *изкуството светски въплъщава онова, което при религията съставлява (само) духовно обетование*.

Чрез метода обаче отново се стига до светогледа. “Светоглед” е мисъл за света от гледище, спрямо което се пораждат раздор и/или вражда – доколкото гледащите разпознават в *този свят* повод да се самоутвърждават. Ударението пада тогава върху *преживяване*, не върху *преживявано*. Така традицията се “заскобява”: чрез пресъздаване нейното мисловно съдържание в личния опит.

Картината се променя чрез авангардното изкуство: като отхвърля артистичния establishment, то прави от изкуството борба срещу изкуството. Но понеже и неговото унищожаване е изкуство, то достига саморефлексия – някога отреждана само за философията. Като предел на модерността, това изкуство прави всичко представимо. Авангардът става по такъв начин новата аристокрация, доколкото сегашните артистични присъствия изявяват новата аристократичност. Може да се каже, следователно, или поне предвид взаимоотношенията *артистично – философско*, че изкуството сякаш все повече се философизира, а философията, на свой ред, сякаш все повече се артистизира.

Обаче изместването на ударението от *преживявано* към *преживяване* поражда два извода. Първо: заличава се предметът, който успоредява самостоятелното биващо. Второ: всички биващи стават така зависими от възприемащите, а светът се оказва само повод за естетическо удоволствие. При явленията ударението се оказва поставяно върху онова, което овластеният *sensus communis*

нарича “естетическо”. Ето защо позата/ролята сама става естетска, полагайки *място* или *време*, където/когато моралните представи изискват сериозност. (Оттук, и едно естетическо възприемане на олтара заличава паметта относно препращащото към мъченичеството в неговата образцовост.)

Понятие не тържествува тук над *образно*. Без да развенчава изкуството, то въздига живота до образец за преживяване, правейки чрез това всичко биващо изразимо в естетически понятия. Първо: художниците са сякаш творци, като всяка творба е един свят; при естетическото са налице измислени същности. Измислици, невъзможни в *този свят*, са “хетерокосмични” (Баумгартен), невъзможни във всички възможни светове са “утопически”. Второ: хетерокосмичните измислици са поетични, докато утопическите са неуместни. (Изразът *виртуални реалности*, следователно, съставлява ненужно удвояване. Всяка *възможна реалност* остава виртуална: освен утопическата.)

Накрая – уговорки относно рамките на следващото изложение. Доколкото изследването остава феноменологично, дотолкова и анализите са методологични. Ето защо въпросите от *Увода* (първо: *каква философска позиция прави мислим естетизма?*; второ: *кои са неговите граници?*; трето: *как стават възможни неговите предмети и/или проблеми?*; четвърто: *доколко естетизмът като светоглед прави същински подвъпросна модерността?*) намират своите начални отговори чрез представените със съответните четири глави от дисертацията (квази-)предметни изложения.

Изисква се обаче разяснение. Изложеното в Глава първа (“Занаятът на философа”, с. 26-101) върху Кант, Шелинг, Хегел не е кантоведско, шелинговедско, хегеловедско, а писаното за Ницше не е ницшеведско. Става дума за представяне на философствването като естетически значимо. Казаното в Глава втора (“Границите на естетизма”, с. 102-181) относно естетизма и историята, теологията на изкуството, формата като материя, заинтересоваността от незаинтересованост, съответно относно естетическо и секуларност, естетизъм и модерност, руиновост и естетизъм, следва да се приема в същата светлина. Пак методологично остава и очертаното чрез Глава трета (“Феноменология на естетическото”, с. 182-281) свързване на *феноменовост* и *личностовост*. Героите тук (ренесансови мислители и художници, Декарт, Кант, “Бонавентура” и романтиците, Джордж Бръмъл и дендитата, Бодлер, Пейтър, Хусерл – обичайната хронологична подреденост) съставляват методологични опримерявания на естетизма като светоразбиране. По същия начин, при Глава четвърта (“Аналитични илюстрации”, с. 282-361) водещите теми се оказват заявявани чрез онези *лица*, които ги утвърждават: схоластико-мистически авторитети от Средновековието, майстори и философи от Ренесанса, Декарт и Рембранд, след това – пак Кант, после Хайдегер (отклонение от еднозначната хронология), Новалис (връщане към един хронологичен принцип), също Хегел, следван от Карл Шмит и Валтер Бенямин, от Джеймс Джойс и от Патрик Зюскинд.

Естетизмът представлява цялост от значения-ценности, които секуларизират/театровизират идеите Сътворяване и Възкресение. Нещо повече: *религиозно* и *теологично* стават тук условията, правещи възможно да се изявят естетиката и естетизмът. *Естетизъм* е мисловно значима форма на показ сред свят, където Сътворяването и Възкресението (секуларизирани и театровизирани) възплъщават изживяване за изоставеност от Бога – при осъзнаване на Неговата отсъственост.

ИЗЛОЖЕНИЕ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Темите, върху които се поставя ударението при разрешаването на очертаните дотук задачи пред изследването, стават следните. Първо: осмисляне на философствването (основно предвид неговата свързана с времето от края на XVIII до края на XIX век европейска мисловна история) като естетически предмет и естетически проблем. Второ: определяне границите на естетизма, започвайки от феномена *сякашно* през белязващите действителното естетическо преживяване качества като тоталност и всевремие, единственост и/или ауратичност, Аз-ова самопрозирност, извънисторичност, формоцентричност, съответно през заинтересоваността от незаинтересованост и връзката *естетическо* – *политическо*, стигайки до модерността, руинизирането, театричното. Трето: очертаване такава феноменология на естетическото, предвид която неговото конституиране престава наличната феноменологична естетика. Кое то изтъква и естетическата *разположимост* на ейдологичната феноменология, а също така нейната значимост в естетическото теоретизиране, създавайки условия за ноематична генеалогия на естетизма като секуларизиращ / театровизиращ

идеите Сътворяване и Възкресение. Четвърто: предлагане на поредица аналитични илюстрации (отново от Европа), правещи зрими основните измерения на естетизма. Чрез тях се обосновава, как естетизмът придобива същностна онагледимост, както съответно и явлениева определимост.

Що се отнася до неговото съдържание, представяното в този труд дисертационно изложение има шест взаимосвързани основни части, които са разделени, от своя страна, на параграфи.

Увод излага целта на изследването – да се разкрие, че естетизмът прави от *мисъл* и *живот* такава единна светогледна цялост, при която обвързаната с препращане към трансцендентното идея за света като творение на отвъдния Творец бива преобразена в идея за самия живот-в-света като дело на отсамния творец. Как? Първо, като се разграничава естетизъм в “тесен” от естетизъм в “широк” смисъл, а също и като се очертават основните насоки при неговото проблематизиране (§ 1. Феноменът естетизъм, и § 2. Теоретика на естетизма: с. 5-8), е предложен теоретичен подход към това светоразбиране. После схематично се представя (§ 3) *естетизмът като философема*: откъм мисловното съдържание на естетизма (включвайки изложеното в § 4. *Светската аскетика на модерния естетизъм* препращане към религиозни и теологични присъствия), от една страна, но също предвид философствването като естетически предмет и/или проблем – от друга (с. 8-13). След това представяне, чрез § 5. Тематизация на формирането или мистизиране на конкретното?, също така чрез § 6. Светогледно и стилистично (Езикът на идеите), бива очертаван и разривът “артистично присъствие – теоретично съдържание”, същностен за естетизма като светоглед, полагащото неговото театрично измерение разделение на *чисти изяви* и *чисти форми*, олицетворявано от разминаването между *идея* и *опит* (с. 13-18). Следващ момент от изложението става § 7. *Мисълта за изкуството и изкуството на мисълта*, където естетизмът бива представен като момент от свързаната със секуларизиране / театровизиране модерна култура и като симптом за преобразително деаристократизиране, което предизвиква овъзмездително реаристократизиране, както също опити за самообосноваване на модерността, осъзнавано първо в естетиката (с. 18-20). Чрез § 8. *Всекидневно присъствено и естетически трансцензус*, естетизмът бива изобразяван предвид белязващото модерността изместване на ударението от *преживявано* към *преживяване*, което разкрива определено “отсамно отвъдно”, изпълващо *този* (отсамен) *свят* със значение, отреждано за отвъдното. Дотолкова и творците, за които светът става творба, правят от изкуството един вид борба с небитието. Ето защо проблемът за естетизма остава несводим до естетическото, тематизирайки откъм културата метафизичното взаимоотношение *духовно – плътско* (с. 21-24). Накрая § 9. *Теоретична определеност на предлаганото изследване* очертава философските рамки на следващото изложение. Понеже настоящото изследване се себеосмисля като феноменологично, предлаганите анализи са методологични. Оттук, предметно излаганите материали олицетворяват онази фактуалност, откъм която методологичните въпроси придобиват смисъл. Което озривява симптомите на естетизма предвид неговата онагледимост и/или съответно неговата определимост. Тук художественото митологизиране преднамерено изнася “извън скоби” немитичните условия, определящи естетизма като жизнеотношение и светоразбиране. Което изнасяне “извън скоби” отново проблематизира същевременно отношението между естетизма в *тесен* и в *широк* смисъл, или иначе казано, въпроса за неговата двойственост – като поведение и като светоглед (с. 24-25).

Защото *религиозно* и *теологично* са осмислени в работата като предусловия на възможността да се разкрият естетиката и естетизмът. *Естетизъм* представлява следователно форма на показ сред един свят, където секуларизираните и театровизираните идеи Сътворяване и Възкресение възплъщават изживяване за изоставеност от Бога – при осъзнаване на Неговата отсъственост.

Глава първа, наречена “Занаятът на философа” (с. 26-101), въвежда основните тематизми предвид настоящото изследване. Представят се колкото контекстът, който обуславя подхождането към философствването в неговото качество на естетически предмет или естетически проблем, толкова също *фигурата на философа* – основни неогласявани гранични въпроси пред естетизма като феномен на и/или симптом за модерното светоразбиране, олицетворяващо двойствеността секуларизиране / театровизиране. Такова въвеждане са § 1. *Условията на контекста* (с. 26-30), съответно § 2. *Театрично и театрално – Феноменология на представянето* (с. 31-38), а също така

§ 3. *Сцената на мисълта* (с. 39-42). Освен това, иманото тук предвид философско присъствие, определящо предпоставките на подхождането към естетизма като теоретично значимо явление, става осмислимо откъм троицата основни понятия *актьорство – представяне – сценичност*.

Опира до отношението *именово – битийно*. “Единични същности се назовават, универсалии се означават” (Йоан от Солзбъри). Тази мисъл пред(по)ставя *Светът е театър*. Когато името спрямо *X* назовава, докато спрямо неговата същност то означава, ето основата за театъра: *X* е едно по име, но друго по същност. Хората са едно по същност, и друго – според ролите, които играят.

Доколкото обаче театричното представяне превъзмогва сблъсъка *аудиторно – театрално*, самото сценично действие се явява сред зрители, същностно отчуждени от актьорите. Ето защо, сценичното представяне необходимо призовава съперничеството между театризъм и философия.

Първо се представя общностно значимото при едно философско присъствие, след което вече бива очертавана неговата *сценичност*. – Защото единствено пространството от философски пози прави извънфилософските позиции, казвания, жестове философски. Имат се предвид решенията, чрез които някакви *поза, казване, жест* могат да бъдат философски. Всяка философска изява съдържа принуда, олицетворяваща съгласието на онези, до които изявата се отнася, да я осмислят съобразно миропомазаните формалности, изисквани от нейните качества. Ето как следователно, мисловното съдържание става немислимо извън признатите норми и отвъд осветените форми.

След това се разисква по въпроса, какво прави от философствуването естетически предмет и/или естетически проблем, представяйки също *фигурата на философа* като граничен въпрос пред естетизма – отново откъм бъденето му феномен на и симптом за определящото отношение секуларизиране / театровизиране. Представени са и определени ейдологически опримерявания, съставляващи образци за онова, което Хусерл нарича “феноменологични екземплификации”.

Първо, за Кантовата философия, § 4. *Етосът на Естета 1: Естетизиране на Университета* (с. 43-49) и съответно § 5. *Етосът на Естета 2: Философията като композиране* (с. 50-59) поставят два въпроса – относно присъствията на естетическото при философията, чрез която “универсумът Университет” става подвъпросен, както също така и за белязващия отношението *секуларизиране – театровизиране* проблем във връзка с присъщия “тон” на философствуването.

Второ, предвид Шелинг, с § 6. *Философията на изкуството и изкуството на философията* (с. 60-72) се съединяват естетически абсолютизъм и философия на културата, от една страна, философия на историята и философия на религията – от друга. Изкуството тук олицетворява интелектуалното съзерцание, разкриващо онова отношение, из което съзерцанието и категориално са свързани – преди всяко предметно познаване. Обаче изкуството изисква философска рефлексия и се осъществява, когато бъде философски понятизирано. Така изкуство и философия се оказват взаимно обвързани като една *изкуствофилософия*. Мисълта относно изкуството като “органон” изявява онова, което прави възможна и самата философия. При този естетически абсолютизъм, изкуството става преживяване на Абсолюта. Доколкото възстановява *какво-то* в преживяването, изкуството обвързва *нагледи и понятия*. Чрез него обаче естетическото предпоставя рефлексията: ставането на изкуството става значи философско деяние. Нещо повече: естетическата рефлексия дотолкова разкрива целта на философията, доколкото Шелинговата философия на изкуството прави естетически проблематичен онзи начин, по който философията пребивава сред съвременето.

Трето, във връзка с мисълта на Хегел § 7. *Явяването на Мислителя* (с. 73-81) представя неговата философия, а също така подхождането му към фигурата на философа откъм идеята, че философията изявява самопознанието на съвременността. Като търси *идея*, пораждаща *свят*, Хегел приема, че философите живеят сред свят, който изтлява. Но понеже философът не намира път към действена намеса, то му остава само секуларизиращото и театровизиращото представяне на истинната философия като интелектуална есхатология. Тук философията вече става религия, последното откровение. За да узакони тези преобразувания, философът построява и *история*, включваща неговата *Сетна Епоха*. Дотолкова, иманентисткият апокалипсис отстранява историята. Но понеже сблъсъкът “въображаемо – историческо” сменя умозрителното, сред самата *история* следва да бъдат разпознавани събития от бъдното, за чийто Месия философът приема себе си. Светът се прозаизира, докато философът представя своето послание като явяващо истината.

Свършекът на историята: ето неговата есхатология. Едно осмисляне на историята я “припомня”, съзирайки в нея моменти на Духа. Но чрез това събитията стават моменти на Субекта, или Хегел. Бог тук става значи есхатологът, който чрез философията се преобразява в подобие на Христос.

Четвърто, вижданията при Ницше за артиста-философ, а също така и за философствването като форма на живот, биват представени от § 8. *Артистът или пророкът във философа* (с. 82-90). Относно начините, по които философите се (само-)метафоризират като творци, Ницше сравнява философите с *варвари, моралисти, учени, психолози, свещеници*. Което същевременно изявява двойка нагласа към фигурата “творец”. Веднъж философите стават творци предвид религията; после с тях се сравняват философите като законодатели. Самите “творци” са двойствени фигури: изявяващи-и-забулващи реалното; създатели, които формират. Но пред идеята за артиста-философ стои въпросът: осъществимо ли е Ницшеовото предписание? Тъй като артистите във философите остават напълно неспособни да запазят своя собствен живот пред смятаните от тях за низши. Онези философи, които Ницше има предвид, са чиста възможност; висшите човеци още носят своите маски, доколкото за тях царствата на артистично присъствие постоянно остават открити. Ницше (който знае, че философите, ако успеят да наложат своята воля, не ще запазят своя живот) използва квазихристиянска формула, обрисувайки философите като висши човеци, при които вярата и страданието са окончателни. Философите стават артисти в смисъла на *homines religiosi*: тяхното волево вярване е самозаблуждаваща образност. Ударението тук пада върху маскирането. Ето защо и Ницшеовото схващане за артиста-философ остава както мисловно-сценично актуално, така също предизвикателно несвоевременно. Ницше клейми модерното отвръщане от проблема относно философския живот. Което има две основни причини: първо, религиозните институции обсебват темата *истинно живеене*; второ, отношението към истината сега се изявява само като “научно знание”. Следва да бъде създадена история, която не само тематизира философския живот като избор, но също така го разработва до система на мисълта. Днес обаче твърде малко философи съобразяват своето поведение с онова, което сами са открили за свършената *форма на живот*. Ницше е сред философите, мечтаещи да променят света – като променят самия начин на живот. Иначе казано, иска да “обърне” другите в едно ново разбиране за света. Той, почти като Лутер, въжделее да изцели човешкия дух и се надява, че силата на неговите идеи ще преобрази начина, по който хората живеят. Но не бива да се преувеличава значимостта на онова философствование, което струпва “думи върху думи”. Тук въпросът “Как се става философ?” остава без отговор.

Което съставлява и основанието § 9. *Саморефлексивност на философствването* (с. 91-101) да разисква така поставения въпрос. Питането “Как се става философ?” взема за даденост нещо, което не е самоочевидно. За философите не е лесно да минават за такива: думата поражда при тях дори съпротива: предвид въпроса “Как се става философ?”, те трудно приемат името *философи*. Ето защо образът на философите като *изследователи* и/или *преподаватели* допада на мнозина, понеже ги поставя *под* тях самите, обаче “философи” ги смущава, поставяйки ги *над* тях самите. Оттук, трудността да се наречеш *философ* бележи идеята, че никоя философия не е *над* живота: *философия* за приемащите нейната действителност, както също и за онези, които я разрушават, доколкото тя се основава върху разума, като обаче същевременно препраща към трансцендиране. Няма отговор на въпроса “Как се става философ?” Което засяга и живопис, литература, музика. Фактът: живописците питат “какво да се живописва?”, литераторите: “(за) какво да се пише?”, музикантите: “каква музика все още е възможна?” Идеята за художествена същност вече изтъпява, като творците изследват самото артистично присъствие. Доколко обаче и философията не е обзета от фантома на чистото мислене? Въпросът *какво става, когато се мисли?*, обвързан с въпроса относно изразяването, днес става особена специална област на философията. Какъв е отговорът, чрез който се избягва въпросът “Как се става философ?” За всички той опира до някакво влияние. Извън него, философите обосновават превъзходството на *съзерцаване* над *действование*. За тях, мисленето е повече от дейността – ето защо те все поставят съзерцателния живот над действията. При философските “наставници” философията винаги започва и завършва с книжната мъдрост. Животът им е белязан от четене и писане, като средоточие на философската жизнена дейност остава текстът. При това, философията изисква устно слово, но в него се произнася написаното:

лекцията съставлява четене на текст. Дотолкова обаче, жанровете на академично философстване са именно екзегетични: *изложения, въпроси, бележки, разяснения, тълкувания*. Винаги се започва от авторитетни източници, които биват изтълкувани, или съответно също така биват разяснявани.

Текстът става построение, приемащо всякакво съдържание: няма никой проблем, върху който школските философски мислители (онаследяващи схоластиците) не биха могли да разсъждават. Няма за тях и забранени тематика: тяхното мислене само разсъждава. От академичните философи очакват знания, разсъждение, размишление, разискване (*дискурс*) според канонична схематика, чието следване прави техните изяви *философични* и/или *авторитетни*. Изявите на авторитетите (позовавания, цитирания, препращания) представляват при школските мислители себеизрази: изразяване себе си самите чрез словата на другите. Такова себеизразяване обаче олицетворява академичните философски авторитаризъм и квазикастовост. При това, интелектуалната дейност поражда схематизъм на мисленето, предопределящ философстването. Този вътрешен натиск постоянно принуждава философите да мислят в предначертани понятия. Дотолкова всъщност, привързаността към осветените ценности при философите не възплава свободната волеизява, разкривайки същността на мисленето. Бидейки външна граница за себе си самата, всяка от тях става вътрешна граница на другата. Ето как, тяхната “вътрешна външност” предзадава границите на естетизма като светоразбиране. Които, от своя страна, биват очертавани чрез *Глава втора*.

Глава втора, “Границите на естетизма” (с. 102-181), се състои от 11 параграфа, и има за цел да представи понятието *естетизъм* откъм взаимовръзката “секуларизиране – театровизиране”. Водеща тук се оказва идеята, че естетите осмислят живота като вид художествено произведение. За тях има харизматична мисия, която призовава ритуалите, задаващи техния свят; тази харизма определя един вид *неподражаем* образец за биография. Обаче въпросът “Какво правят естетите?” надали ще намери своя смислен отговор, ако не се обясни, защо естетизмът е значим. Това налага да бъде обяснен и постоянният интерес към него. Защо естетите все уподобяват своите присъствия на художествени произведения? Защо те се сдобиват с публика? Защо представят своите създания пред публика? Тези въпроси изявяват същевременно първоусловията на естетските присъствия: тъй като именно публиката е онази, която тепърва полага техните ритуални изяви, пози, форми.

Идеята *изкуство заради самото изкуство* и рефлексивната самосътвореност в естетизма осветскостяват догмата за непорочното зачатие. Както проповедниците проповядват на вярващи (готови да приемат вярата), творците въздействуват върху една публика, която ги прави способни да въздействуват. Схващайки всичко биващо според принципа *съществуващо е възприемаемо*, естетите свеждат всичко до възприемаемото. При тях всичко се свежда до тяхното пребиваване посред тукашното и/или сегашното, което е *сякаш* изначално, обаче няма своя история. Ето защо, естетите възплават Кантовото *сякашно*, а естетизмът съставлява рефлексия върху сякашното.

Тук § 1. *Какво е “сякаш”?* (с. 103-106) въвежда в темата. Всяка една естетическа рефлексия прави свой предмет на критика (като *критика* се разбира тук именно в смисъла на Кант) жеста, полагащ естетическото. Критиката на този жест разкрива, какво *е* естетическо, прави го мислимо *като* естетическо. Дотолкова обаче, критиката на естетическото все поставя под въпрос условията за неговата възможност. Сред идеи без съответици, същевременно, философията не е критическа. Идеите са свързани със съждения, които се отнасят до представи. Едно съждение първо прилага понятието към предмета, а след това прилага правилото към онова, което предметът символизира. Символите заместват отсъствия, като *заместване* няма символен заместител. Критиката отсъжда без емпиричното: *сякаш* то съществува. Обаче “някое” не символизира “друго”. Така философията прави от естетическото свой символ, като се символизира откъм онова, което *сякаш* е философия. Естетизмът оспорва Идеята естетика; *сякаш* показва, че *естетическо*, понеже не е представяне, престъпва отвъд понятийното. Което подкопава и съжденияето чрез същностната “естетичност” на съденето. *Така щото* става *сякаш*, като събитийното изтръгва историческото от причинността. Ето защо, причината *предстои*, а събитийното става действено опосредяване. Знак на историята, то стои *между* действане и възприемане. *История* се оказва мислена предвид възприемащите; разбирано рефлексивно, възприемането на знака остава знаково, и всяка рефлексия на историята се историзира. При едно *сякашно*, символите заместват историята. Залог тук става възможността

биващото (сякашно) фикционно да отговаря на естетическото. Опитът да бъде избягнато *сякаш* прави същевременно едно сякашно *налично* и изразимо чрез “понеже”, в което сякашно *налично* напълно се забравя въпросът относно мистическото като незаявено основание на естетическото.

Чрез § 2. *Мистиката на естетизма* (с. 107-115) се показва, че едно артистично присъствие изявява ауратичното. Водещи стават формалните качества, правещи това присъствие смислено. Главните качества на самото естетическо преживяване са следните: 1) *Тоталност и всевремие*. Тъй като всяко едно естетическо преживяване е нечастично, творбите явяват самостоятелно бъдеще със собствени време и място. Ето защо значи те съединяват моментите *минало, настояще, бъдеще* чрез пълнотата на мига. 2) *Единичност*. Моментът “ауратично” същностно белязва творенията, като се основава върху тяхната единственост като индивиди. 3) Едно естетическо преживяване пред(по)ставя *смисловата прозорност* на *Аз-а*, който е сам той, но и съ-субектно общува с други. 4) Едно естетическо преживяване призовава също *ощастливяване*: отвъд господство и техническо, то олицетворява момента на радващото присъствие. Тук се обсъждат идеите по този кръг въпроси, застъпвани при св. Августин и Йоан Скот Ериугена, св. Хуго от Сен Виктор, св. Бернар от Клерво и св. Бонавентура, св. Тома от Аквино, Тома от Сен Виктор и Дънс Скот, Григорио от Римини, Данте Алигиери, Майстер Екхарт и св. Николай Кузански, а също така и Франсиско Суарес, Готфрид Лайбниц, Александър Баумгартен, Имануел Кант, Фридрих Шилер. Тук изложението обвързва старите теологични и модерни естетически определения на това преживяване. Тези идеи, още от античната философия, Писанието, гностицизма, християнските мистицизъм и схоластика, поражда *тóπος-а* “блажено видение” (*visio beatifica*) като схематика на естетическо преживяване, преобразявано в ренесансовата, ранномодерната, просвещенската, романтичната мисловност. Самото “естетическо преживяване” е сродено с *visio beatifica*, представлящо сетивното познаване при неговия интелективен предел. Преходът към естетическо теоретизиране, същевременно, значимо допълва първоначалната теза: първо, едновременността във видението се преобразува, като теологичното виждане за познаване бива логизирано; второ, вследствие на това логизиране възниква езиково-стилова едновременност, която отличава “идеите покрай” една естетическа идея, чиято външна яснота те основополагат. Явяването е сетна цел: едва из нея се оказват осмислими животът и мисълта, обаче то става представимо само откъм следсмъртното. Бог бива съзиран така единствено в своето явяване, което прави осмислимо схващането на съзираното. По такъв начин, естетиката битува из подмолно действени теологеми. Ето защо, само едно помирение на тоталност от *форма* и *образ* може да бъде познаване. Но същевременно, модерното изкуство (*про-*)явява определен естетизиран Свършек откъм отсамността. Тук изотсамният и естетизиран Свършек разкрива именно близостта на жизненосветовите, светогледните, историологичните хоризонти, предпоставяна като правеща възможно едно появяване на естетизма из забравата за историята.

Този кръг въпроси се разисква в § 3. *Раждането на естетизма от забравата за историята* (с. 116-130). Днес публиката се самоопределя чрез отказ да бъде онова, което бива. Но тогава, бъдеще публика означава да бъдеш *не онова*, което си, именно за да *не бъдеш* онова, което си. Публиката идеализира и демонизира творците, защото артистичното отричане на установеното създава видимост за несвършваща естетическа промяна, докато в онзи свят извън изкуството, който артистите и публиката споделят, всичко остава все същото. Оттук, съдържание на естетизма става институцията *артистично присъствие*, а познанието за изкуството схваща неговата история като история на творците. Ето как следователно, предметът, който следва да бъде изучаван, съставлява историята на същността (другояче казано, условието за възможността на творбите): понеже изкуството и естетизмът стават артистични институции, поведението на свързаните с тях се отнася не само до *текстове*, но също до *действия*. Обаче текстологичното понятие *автор* противостои на херменевтичното понятие *художник*. Защото критиката на творбите и създаването на общи идеи предвид изкуството от съвремението определят самото художествено пространство, мислено като артистично присъствие. Тъй като понятията, представящи един художествен свят, остават отгласи от онези несвършващи борби, които го раздират: тук се имат предвид основно лозунгови представи и/или унизяващи обозначения. Замислени предвид обиждане и/или осъждане

(всъщност *категория* идва от елинското *κατηγορέιν*, “публично да се обвинява”), тези представи стават с времето технически категореме. Поради което обстоятелство, проучвания и монографии придават на творбите своеобразно подобие на осезаема вечност – чрез забравата за произхода.

Но едва приватизирането на религиозността от XVII век насам прави възможна естетиката. Нейните въпроси *не са* естетически, докато *творец* не става свободен създател на явлението. “Свобода” бележи свят, който се отчуждава от наличната религия: действайки рационалистски, той обезсилва арационалното – измествано, изтиквано, изличавано отвсякъде. Самата естетика като нагласа се появява през XVII век из теологични възгледи. Тъй като *светско* полага *сетивно* извън *духовно*, стига се до въпроса за неизобразимостта на онзи свят, сред който е Бог. Един свят, изоставен от Бога, не е осмислим иначе, освен чрез смесване на проницаемост и непрозрачност. Съвършената форма освобождава творците от Бога като съдържание на изобразяване. Той става еднороден с всяка материя на формата и описуем чрез сродената с нея понятийност. При това, *естетическа иманентност* полага онова отвъдно, което формата прави отсамно. Още нещо: *иманентизирана трансценденция* обуславя и обективността на представянето, проявявайки онова, което разкрива Бог като биващ в изоставен от Него свят. Водещ мотив е отрицанието на светското, явяващо артистично теологично. Които обичат света заради света, не разпознават Твореца, прочитайки заради него самото онова, из което Бог се “разчита”. Самото естетическо преживяване престава да бъде образец за избавление, възкресение, изкупление. *Ἄισθησις*, корен на *aesthetica*, белязва сетивния отклик спрямо явленията. Негови антитези стават *νόησις* – чистото мислене, както съответно и *ποίησις* – дейното правене. Тук действено началото се запазва от “вкус”, пред(по)ставящ преживяването като експериментиране, необособимо от непосредното приемане на изкуството, опримерявано чрез нагласата *неуловимост* (“je ne sais quoi”). Дотолкова обаче, онези образци, които призовават единството на Природа и Порядък, се сриват пред чувствата.

През XVIII век, когато достъпът до истинния първообраз(ец) на прекрасното бива загубен; философската естетика го възстановява. Още от самото начало тя потърсва образец за красота, който да убеждава възприемателите в отвъдната първопричина на Порядъка. Дали като основание на естетическо преживяване се приема чувството за прекрасно в първото “морално чувство” (Шафтсбъри), или срещаното в света (Юм), то става несводимо до схващаното като артистично. Така мислят и онези, за които естетическото произтича от психология, консенсус, рефлексия, превъзможващи антиномията на личното и общното във вкуса. Първо се изтъква *преживяване*: защото *преживявано* представлява предикат на съждението, не качество на неговите предмети. След това, изящните изкуства сякаш възкресяват Отвъдното: външният отклик отъждествява естествено и божествено, а красотата успоредява микрокосмос и макрокосмос. Или иначе казано, *прекрасно* и *възвишено* бележат границите за приложимост – приложеност на идеята Сътворение. Поради това обстоятелство, тяхното обособяване става възможно едва тогава, когато една култура загубва онова измерение, откъм което наличната символика възплъщава значения и ценности. Бидейки поставена сред “мрежата от подобия”, присъща за вярването, че съществува аналогия между микрокосмичното и макрокосмичното, рамката на смисъла установява онази езиковост, която тепърва би направила знаците значими. Но когато от тези пространства изплуват понятия като *възвишено* или *прекрасно*, художниците и мислителите предлагат нови насоки за тълкуване: било чрез съживяването на стари форми (примерите са диалози à la Платон, квазиперипатетичните и квазисхоластическите коментари) било чрез нови дисциплини (каквито са естетика и критика), или чрез един вид *конкурс за красота*, при който тревогата за загубата на образците потвърждава тяхното “възстановяване”. Именно затова естетиката възниква тогава, когато теологията загубва своето влияние. Естетизмът означава също така и релативизъм – предвид теологията в естетиката да не припомня на хората тяхната самозаблуда. Но дотолкова, естетическото проявява сблъсък на Абсолюта и индивида, престъпващ своята крайност, изразявайки “Аз съм нищо”. Иначе казано: естетизмът, който не само секуларизира, но също театровизира *Сътворяване* и *Възкресение*, предполага като свое възприятно съответствие секуларизирано и театровизирано “преиздание”

на традиционното апофатично (отрицателно) богословие. Имат се предвид два основни момента: първо, че смисълът на творбата, доколкото остава недостъпен предвид утвърдената понятийност, необходимо остава неизразим; второ, че самото събитие-и-явление “естетическо възприемане” негласно отрицателно потвърждава взаимната отвъдност на сътворяващите и възприемащите.

Така съзнанието за загубеност прави биографично случайното исторически необходимо. “Бог е мъртъв!” достига тук ко(с)мична драматика: модерният естетизъм призовава Христос, поставящ под въпрос висшия светови смисъл. Христос става тук Бог, като се индивидуира от Бога. Ето как естетите свързват духовно и светско в Индивид, който ги разграничава и отъждествява. Обективното става чрез това модус на субективността, като естетизмът представя самоотнасянето на абсолютната субективност. Или дори и направо: “Аз” отъждествява(м) отнасянето си към Бога с Божието самоотнасяне. Оттук, *Бог е мъртъв* означава, че Неговото небитие съставлява загуба. При естетите всичко остава сякаш мъртво; светският естетизъм очаква признаване и пребъждане, които не настъпват. Като светско явяване на Твореца, естетизмът “заменя” Божието присъствие; естетите белязват онова място, където божественото светски се (*по*)явява след своето изчезване. Такова единство между *появяване* и *изчезване* поставя вече въпроса за самобитието на формата.

Този кръг от въпроси се осветлява във взаимосвързаните § 4. *Метафизика на естетиката* откъм *теологията на изкуството* (с. 131-136) и също § 5. *Формата като материя* (с. 137-141).

Когато предлагат подход спрямо изкуствата, философите стигат до изводи, различни от онези на Аристотел. Когато обаче решават да извлечат своето тълкуване на изкуството от изкуството, изтъква се в § 4, модерните преоткриват неговата философия. Оттук, когато предмет на мислене става “животът на формите” (Фосийон), модерната философия следва Аристотелови формули. Наистина, те се проверяват в очертаване границите на естетизма. Зад термина-понятие *форма* стоят същевременно ред други понятия и термини, които невинаги са възприемани отчетливо; възприятийна неотчетливост, произтичаща от абстрактността при тях. При това същевременно, всяко действително естетическо преживяване представя своето преживяване като действително. Нищното на пластичните форми предпоставя *без-образното*, както музикалните звукосмисли предпоставят тишината. Както в музикалните творби, създаването от художниците е сътворявано из нищното. Някои от модерните художници, когато изразяват своя опит, използват формули, сякаш призоваващи Светото Писание. Клее: “Логично започнах с хаоса, както е естествено.” Също така обаче Мондриан: “Да създадеш пустота е основополагащото [художническо] действие. Което е същинското сътворяване, защото тази пустота е положителна, тъй като тя съдържа зародиша на абсолютно новото.” *Нещо* се появява, където не е имало *нищо* – имало го е нищното. Нищното оживотворява израза *творчество*. (Понеже философията става мисловно изкуство, философите са и артисти. Но когато излагат своите философии, те съ-присъствуват с тях там, където става излагането; представяйки творбите си обаче, художниците не заемат едно и също самотъждествено място със своите творби.) Тогава се пита: доколко понятието *сътворяване* разкрива деянията на художниците?; доколкото те правят възможно да съществува ново биващо. Тук става уместно сравнението с теологията: понеже по редица въпроси тя основава изводите си върху естеството на изкуството. Което засяга също така понятието *сътворяване*. Както проличава предвид възприемането и/или преживяването на създаденото от художниците и/или скулпторите, формите на самите творби, които предстои да бъдат създадени, остават творящи смислообрази. Което е основание настоящото изследване накратко да представя понятието *сътворяване* – такова, каквото го очертава християнското теологизиране в своето естетическо измерение (с. 133-135; отправни точки стават тълкуванията при Етиен Жилсон, Жак Маритен, Ханс Урс фон Балтазар). Но въпреки че изкуството е сродно с метафизиката и теологията, то все пак не произтича от тях. Метафизици, тръгващи от видимото, предвид да схванат невидимото, теолози – от творенията, предвид да схванат Твореца, заимствуват от изкуството образа на съвършеното причиняване, след което го обвързват с Битието или с Твореца, разкривайки чрез това абсолютното сътворяване като действие, съдържащо първодействие. Вярно: художественото сътворяване уподобява онова, което теолозите обичайно обозначават с израза *Сътворяване*, докато художественото сътворяване съставлява *при-виждането* на теолозите за самото Сътворяване. По такъв начин същевременно,

художниците наистина извършват деяния, уподобяващи сътворяване: като придават съществуване и като дават облик на онези биващи, чието бъдеще те правят възможно. Както всичките понятия, неотделими от *битие*, и *форма* е несводимо до друго. Да се подходи към него *не*-метафизично изисква да се запитат творците, какво е за тях *форма*: предвид конкретиката на тяхното изкуство.

Чрез § 5. *Формата като материя* (с. 137-141) бива излаган един феноменологичен вариант на такова запитване. Относно художествено-естетическия момент се тръгва от начина, по който Микеланджело разбира своите творби чрез една *материя на формата*. (Отчита се и традицията при тълкуването творбите на майстора, свързана с имена като Панофски, Де Толней, Съмърс.) Предвид интелектуално-историческата основа са изтъквани преображенията при препрещаната още към античната философия “метафизика на естетиката”, която се определя чрез отношенията *ейдетично* – *хилетично* и *логосно* – *афектно*. (Имайки в този случай пред очи преди всичко платоническата и Аристотеловата традиции – що се отнася до европейската история на мисълта.) Като основни моменти при това преобразяване биват представяни: средновековната алегорика (опримерена от *De universitate mundi* на Бернардус Силвестрис); също ренесансовото сродяване между твореца и Твореца (художниците, правейки *нещо* из *нищо*, формосъздават материйното), съответно схващането, че за материята формалното съвършенство е недостижимо (което намира образцов израз при Данти); спорът “колорит *vs.* рисунък” в барока (*рисунък* изявява субстанцията, *цветове* – акциденцията; докато първият проявява същността, то вторите зависят от материята: затова *рисунъкът*, изтъкват Шарл льо Брюн и Филип дьо Шампан, поражда духовни радости, докато *цветовете* – само сетивна наслада); ранното модерно възприемане оптиката на Алхазен (мислейки виждането – за което говорят колкото оптиката на Декарт и/или онази на Нютон, толкова също модерното разбиране относно физичното: човеците обитават един свят от сили, чието непознаваемо начало съставлява Кантовото *нещо само по себе си* – далеч не като иконично или рисуващо, а като индексно или бележещо). Така принципът на формата се разполага в духа: съзнанието става конститутивно, като *свят* се оказва представа. Оттук обаче произтича и изводът, че самата рефлексия има пред себе си не формите, присъщи за биващите в тяхната постижимост, но вече собствените способности на съзнанието за формопридаване и/или за смислополагане.

Така проблемът “формата като материя” отново припомня основната теза при изследването: естетизмът е секуларизиращо театровизиране на идеите Сътворяване и Възкресение. Освен това, формата като материя се представя тук на две равнища. Първо: всяко формиране на материята, създавайки нещо от нищо, утвърждава *форма* като препрещаната към надареното с оформеност, другояче казано, онтологичното доказателство за Битие Божие. Откъдето по необходимост следва, че самата светска естетика се представя сценично като секуларизирана теология на изкуството. Второ: предвид на практиката, самото самостоятелно артистично присъствие, доколкото съединява художниково действо и естетическо възприемане, светски преиздава ритуала *причестяване*, съответно догмата за пресъществуването. Пример се оказва онази “художествена религиозност”, която стои зад *изкуството заради изкуството* – от декаданса до съвременния концептуализъм. Ето защо в творбите откриват формалното, забравяйки артистичното пространство. Но изкуството остава вселена на несътворени сътворяващи: откликът към миналото историзира настоящето откъм отричаното. Чрез самото това отричане, изкуството необходимо “подражава” изкуството, “сътворява” се от изкуството. Което поставя въпроса за “интереса” на естетиката и изкуството.

Следва § 6. *Заинтересоваността от незаинтересованост* (с. 142-148), където се разглежда тази проблематика. Анализите на художествени произведения налагат творбите да бъдат схващани без отпращане към тяхното появяване. По такъв начин, обясняващи за творбата стават творците. Спрямо творческите замисли са налице обаче три основни момента. *Първо*: местата на творците сред Порядъка; *второ*: сблъсъците им за легитимност; *трето*: артистическото светоразбиране. Което прави необходимо при естетизма да се утвърждава естетическата представимост на всичко, като всички биващи, а също всичко биващо, станат същности от художествено-естетическия свят: чрез самото артистично присъствие. Оттук обаче произтича, че няма красив или грозен предмет, понеже за чистата естет(иче)ска нагласа няма предмети, доколкото стилът е абсолютният начин всички биващи и всичко биващо да бъдат разпознавани като такива. Затова, овладелите формата

утвърждават нейната способност да установява всяка мислима реалност. Има се предвид идеята, че артистите притежават някакъв вид “богоподобни” способности. При едно “класично изкуство” артистични и обществени йерархии затова съвпадат, защото то придава на творците авторитет: също както се случва във владетелското миропомазване и/или при свещеническо ръкополагане.

Ето защо естетизмът заличава различието *реалност – нереално*. Дотолкова, естетите създават такъв вид утопични присъствия, които лишават всяка артистична изява от общностно причастие. Техният *аз* присвоява безсмъртие-и-вездесъщие: профанното символизира сакралното. Тъй като означаващо не е означавано, *биващо* явява *реално*, докато *творба* аналогизира Творец и творец: съзрцаващите преповтарят образа, докато Творецът съзрцава повторението на своето Творение. (Като аналитични илюстрации се предлагат “Женитбата на Арнолфини” [ок. 1434] от Ян ван Ейк, съответно и “Венера пред огледало” [ок. 1648] от Диего Веласкес.) Бидейки “чиста форма”, творбата престъпва съдържанието. Тъй като законните обитатели на артистичното пространство са заинтересованите да изглеждат *незаинтересовани*, при тях артистичната харизма се представя като основавана върху чистата естетическа нагласа. Но как обаче *интерес* се заменя със заблуда и/или също така с желание? Чрез лъжовна етимология, *illusio* (от *ludus*, игра) изразява вярването, че играта овъзмездява усилието, като изразът “интерес” приписва на играта собствена значимост: ставащото придобива значение за играещите. Това е интерес: зад “игри” все стои *усет за игра*. (Всяко общностно пространство изисква неговите обитатели да го приемат тъкмо откъм *illusio*. Дори когато искат да преобърнат пространството, те разпознават залозите и не са безразлични: започващите “коренни промени” възприемат играта като достатъчно значима, за да ги започнат.) *Усет за игра* означава тук, че признаващите принципа на “тънките разлики” приемат различията. Със самото това обаче, *светоразбиране* замества “чистото мислене”, докато едно явяване на *свят* задава неговото възприемане: всяко артистично присъствие предпоставя бъдеще, което като такова не съставлява ничия цел. Тук *предусет* и *очакване* съ-присъствуват в онова, което сякаш е налице. Затова и неизобразеното битува в идеята за възприеманото. Нещо се казва така, *сякаш* не се казва: естетите обявяват истината за илюзията, разпознавайки основните забравяния. Защото илюзията поражда наслада – както правоверните почитат предмета на поклонение, недосегаем за критика. Днес разделението “отвъдно – отсамно” затова се заменя от разделението “изкуство – общество”, защото подобие на отвъдност изисква същевременно едно подобие на религиозно съзрцание.

Което препраща към проблематиката на § 7. *Естетическото и секуларността* (с. 149-153). Зад темата “секуларизиране” се разпознава следсредновековното превъзнасяне на преживяването, което незавършимите *модерни времена* явно привилегироваха спрямо преживяването. При това, естетизмът съзира в изкуството истината. Но как са свързани артистична и философска истини? Ако естетиката не схваща конкретната историчност из алетичното преживяване при изкуството, причината религиозните преживявания да бъдат особено значими за това изложение е очевидна. Липсващото в естетиката се търси откъм взаимовръзката *духовно – светско*, която предпоставя участва на изкуството, свързано с модерното секуларизиране. Днес тази тема рядко се обсъжда; отправна точка при разискването става “Първа програма за системата на немския идеализъм” [един вид стенограма от разговор в Тюбинген, състоял се между Шелинг, Хьолдерлин и Хегел; стигналото до наши дни свидетелство, писано с почерка на Хегел, датира от 1796], която довежда Кантовите идеи до завършек. Но доколкото обаче естетическото изявява “религията на чувствата”, която съединява *монотеизъм на душата и разума с политеизъм на въображението и изкуството*, то разкрива поетична митология на разума. Без да бъде религия, тя я наследява: когато религията изтъпява като светопредставяне, творенията на изкуството се оказват символи за светоразбиране. Иначе казано: понеже всяка естетическа перспектива прави от реалността “предмет на вярване”, изкуството по необходимост символно овъзмездява посред обезбожествения свят откровението.

Което символно овъзмездяване бива изявявано като абстрактност, акосмичност, изкуственост сред света на светскостта. Този (обезбожествен) свят се представя тук чрез “Урок по музика” [1660] от Йоханес Вермеер – вземана, както “Женитбата на Арнолфини” и “Венера пред огледало” при предишния параграф, единствено като аналитична илюстрация. Става дума за такъв ритуал, който отъждествява света като преживяван със света като представян. По такъв начин обаче

създаването става символ, а създаването – ритуал. Естетизмът поддържа установения Порядък, сред който подобаващото светоразбиране се оказва вид всекидневно благочестие. Но естетизмът затова осветява установения Порядък, защото неговите символи и ритуали полагат един свят, чиито основополагащи ценности притежават “очевидност”, която той прави дори “естествена”.

Следващата естетика схваща идеите за художествено и религиозност в “Първа програма...” като идеалистични и невъзстановими. Тук връзката с религията остава същностна за естетизма, сякаш снемаш религията, за да утвърди една светска култура. Когато преопределените творби, изпадайки извън присъщите си религиозни контексти, попадат в светски храмове на културата, атмосферата на свещеното се пренася върху едно *елитарно изкуство*. Което обаче не разкрива същинското присъствие и висшата ценност предвид отклика на възприемащите. Тук целият живот се заменя от друг живот – образен, поетичен, душевен. Чрез такова заместване естетите сътворяват еднороден, цялостен, органичен свят, отъждествяван с наличния; нещо повече: техният *този свят* придобива оттенъка на ангеличност, а напрежението между артистическо и действително изчезва.

Ето как естетизмът полага естетическото преобразяване *след* религиозната сакрализация. Образец представлява Валтер Бенямин. Когато някакво артистично присъствие се секуларизира, неповторимото при явяването отстъпва пред емпиричната единичност. Понятието *автентичност* престава всяка първообразност. Именно понеже религиозно поклонение скрива обаче творбата, “служенето на красотата” всъщност уподобява секуларизиран ритуал. Тук естетското присъствие, предпоставяйки *този* (обезбожествен) *свят*, представлява вече лишен от съдържание церемониал, който секуларизира религиозно-църковната жестика. *Този* (обезбожествен) *свят* разкъсва връзката между образа и Образа, изискваща за своето откриване една изрична естетска церемониалност. Изкуството *сякаш* заменя литургията, естетизмът *сякаш* заменя теологията. Но с това се постига онова обезсмисляне на святото, чрез което самото естетическо изчезва като самостоятелна величина. Дали не става дума за илюзиите, че индивидите откриват в изкуството “споделяни убеждения”? Защото секуларизацията предпоставя, че няма споделян хоризонт. Доколко значи взаимовръзката *религиозност – художествено* при модерността подкопава и самостоятелността на религиозното? Ако изкуството е суверенно като светска религия, то религията се самоосмисля чрез понятия, изразяващи “трета епоха” (тази на Духа): идея, от която се вдъхновява и “Първа програма...”.

Възниква обаче въпросът за отношението *естетическо – суверенност*. Тук следва усилие този въпрос да бъде разяснен откъм идеите на Карл Шмит – чрез § 8. *Естетизъм или политизъм?* (с. 154-161). Шмит тръгва от един силогизъм. Голяма предпоставка: политическият суверенитет полага Божията суверенност. Малка предпоставка: секуларизацията въплъщава Божието оттегляне от модерността. Изводът: модерността обозначава изчезването на суверенитета. Именно споменът за теологичната “предистория” на модерността овъзмездява този недостатък. Ето го силогизма: *детеологизиране = деполитизиране = самоотричане на държавността*. Шмит (пре-)осмисля секуларизацията откъм самостоятелна юридическа форма. Едва разноречието, отделящо предмета при решението от значението на решаващите изявява юридическата форма, която не притежава априорната празнота на трансценденталната форма. Чуждее също така от техническата точност, имаща предметен интерес. Не изявява и формата на естетическото, което не познава решението. На суверенното решаване противостои естетическото светоотношение, което сменя решението. Същностно при естетическото става така не *повторяемо*, а *изключение*. Ето защо следователно, Шмит смята модерността за белязана (при нейния правов ред) от екзистенциална единичност, разяждаща формалния разсъдък. Затова и естетизацията на политическото става негова позиция. Едно рязко разграничаване *механично всекидневие – абсолютно преживяване* бележи опозицията спрямо обществото още от романтиците насам, отличавайки и редица артисти от XIX век насетне, като обаче Шмит основава върху него цялостна политическа теория. Тук феноменът *изключение* полага теория, създаваща действителност из неочакваното, новото, необичайното в решението, което решение той, според образа за свободно действие на гения, представя като абсолютен акт. Но дотолкова, чрез идеята за гранични ситуации, разкриващи изначалното, Шмит се приобщава към критиката на съвременното като въплъщаващо отегчителната “общоприетост”. Той превъзнася трансцендирането на всекидневието, като изразът *трансцендиране* по(дс)казва, че в неговите очи

модерната политическа теория ... секуляризира теологични понятия. “Всички богати на смисъл понятия в модерното учение за държавата са секуляризирани теологични понятия.” (Тази теза става отправна точка при настоящото изследване, придобивайки следния преобразуван облик: *Всички значими понятия при модерната естетика са секуляризирани теологични понятия.*)

Чрез чистото решение в *creatio ex nihilo*, Шмит взема страната на радикалната модерност. Едва из нея чистият субект постига сътворяване. Но контекстът, от който мислителят страни, става диалектиката на модерния “Аз”, полагаща изкуството между въображение и действие. Понеже аналогията “естетическа субективност – политическа самостоятелност” става определима откъм идеята за изтъпяването или изчезването на поставяната в основата естетическа Азовост. Оттук, политическата теология сменя естетическото като противоположност на политическото. Изниква сблъсъкът *политика – естетика*, а последната бележи политиката на деполитизиране: станала машина без субект, държавата се самоунищожава. Такава риторика полага апокалиптика, докато Шмитовата метафорика демонизира противника – естетизма като радикален сатанизъм. Мислителят изразява своята изначална неприязън спрямо естетския сатанизъм, който разрушава теологичната традиция – заради естетическа свобода, мислена предвид несвършващо разговаряне. Той полага вид вечен диалог; секуляризация = детеологизиране = деполитизиране = естетизиране. (Негов задочен опонент тук се оказва прочутият руски анархист Михаил Бакунин.) Освен това, сатанизмът бележи интелектуалния преход от *a*-теология към естетика. По такъв начин обаче, докато либерализмът обезсилва интелектуалната взаимосвързаност между теология и политика, единението на сатанизма с естетизма ще доведе секуляризацията до нейните крайни предели. Което представя същевременно и основополагащия разрыв при гения – или поне според Шмит: отстранил традицията, геният става суверенен субект. Макар че отхвърля трансценденталния *аз*, също както и твореца, Шмит затулява диалектиката на гения. Историята на естетическия субект представлява интелектуално преобразяване, в чийто край той вече суверенно законодателствува.

Чистото естетическо решение става така творене из нищното, по логиката на изключението. Един гений се легитимира из себе си самия. “Бидейки неподводимото, изключението отхвърля общото схващане, като едновременно с това разкрива един собствено правов формален елемент: решението в неговата абсолютна чистота.” Като мисли естетическото откъм отрицателното, *аз*-ът законодателствува из идеята за политическо действие. Самото естетическо законодателствуване полага артистично повеляване: една диктаторска жестика, необходима за авангардното изкуство. Колебанието между свобода и Порядък остава постоянна величина на модерността. Накрая, понеже феноменът *изключително* заличава отвъдното от всяка естетическа конституция *a priori*, чрез него всичко естетическо се оказва сведено до отсамното: иначе казано, бива секуляризирано.

Но връзката *естетика – политика* предпоставя диалектиката на естетическата субективност. Тъй като крахът на традицията сменя изкуството, творците са отделени от света чрез пропаст, където никое изкуство не би могло да пребъде, а тази пропаст се “самосътворява” откъм Нищното. Пак творене из нищното: създаването представлява “напълно нова, безпримерна *pictura poiesis*”. Но така се полага несводимото до норма деяние – *ποίησις* в теологичен вид. Шмит следва тук логиката на изключението като естетическа логика. Неговата теология инсценира краен жест: избягвайки в изкуството, естетите нямат религиозни скрупули. Самият “естетически суверенитет” означава изчезване на разделенията *отсамно – отвъдно* и *иманентизиране – трансцендиране*; Хегеловата (диагностична) идея за свършека на изкуството до такава степен обсебва естетиката, че при нея *модерно изкуство* става изчезващ тематизъм. Тук вече творците напомнят философите: творбата не следва правила и творците не формулират правила за стореното; което полага гения. Оттук, идеята за *смъртта на субекта* не само звучи архаично, но също става белег за остаряване на модерността. Накрая и въпросът, предговарящ следващото изложение: за какво говори фактът, че естетизмът непрекъснато се самоопределя спрямо модерността и/или заради модерността?

Така се стига до § 9. *Естетизъм и модерност* (с. 162-164), изясняващ въпроса за кръгозора на себеосмисляне – предвид едно естетическо проблематизиране. Естетиката тук става осмислима като отправна точка в общество, носещо белега “модерност” – частица от онова, което наричат

“модерна култура”; следователно, естетическите различавания при разговарянето за модерността тепърва правят последната определима. Но *модерност* проявява нечие преживяване на епохата. Бидейки определящи в историческото основополагане на чувството за модерност същевременно, естетическите съдържания бележат пълното скъсване на настоящето с традицията и миналото.

Като израз, *модерност* се появява през XI – XII век сред движение за църковни реформи, предвид междувремето (*media aetas*) преди висшия стадий на религиозния живот (*reformatio*). Тогава *антично* се разбира по такъв начин, че християнското *настояще* доразвива съгражданото от старите майстори. Едва с класицизма настоящето става, в “Спора на античните и модерните”, самостоятелна епоха. Питат: дали “старите” или “младите” са водещи? Постига се компромис: днешните художници създават класически произведения, обаче и творбите на старите майстори запазват трайната си значимост. Кое то прояснява също така обратимата връзка *досега – отсега*: някои “млади” са “стари” и/или обратно – според тяхната самооценка. Дебатът *antiqui – moderni* преосмисля едно *класично изкуство*: изобразяването на настоящето, с вкопчване в античността, разкрива философия на историята, която не говори за “модерност”. *Модерност* в такъв смисъл възниква едва през XIX век – именно предвид самоосмислянето на изкуството. Сега терминът изразява двузачно понятие, обозначаващо не само разчлененията на “традиция” и “напредък”: модерното естетическо разбиране неявно преопределя също така отношенията *досега – отсега*. Оттук, модерното изкуство придобива самостоятелност откъм отношението *досегаишно – отсегаишно*, което изличава границите между *все-още-изкуство* и *вече-не-изкуство*. Чрез това заличаване обаче, *модерно изкуство* сродява естетическо и всекидневно, ставащи неразличими, докато Изкуството (вече поради самото това) се оказва същностно невъзможно. Кое то обосновава също така извода, че изкуството в модерността прави особено зрими парадоксите, белязващи модерното общество.

Като сменя различията *досега – отсега* и *естетическо – всекидневно*, модерното изкуство утвърждава уменията си да разчленява. Но освен това то узаконява преживяването за различие: модерното изкуство вече не се осмисля исторически, а чрез своето себеописване. Като надмогва различието между препращане към себе си и към друго, то изразява епохалната си различност. Затова усилието да бъдат разграничени в модерността различни собствено исторически периоди като ранна, висока, късна (дори *пост-*) модерност остава обречено на провал. При модерността има не историческа епоха, а парадоксално различаване *досега – отсега*, което тя сама извършва, въпреки оставащо трудно разпознаваемо, защото призовава менливи слова или менливи маски. (Затова дори “диагнозите на съвременето” са анализируеми от собствено историческо гледище.) Как засяга модерността идеята за нейния естетически произход? Какво казва за естетизма фактът, че първите усилия модерността да се самоосмисли – присъщите за подхода към руиновото, свързвайки участта на мисълта с онова, което обикновено се обозначава “високото изкуство”, биват обзети именно от идеята да мислят съдбата на изкуството откъм участта на мисълта?

Тези въпроси стават предмет на § 10. *Руиновост и естетизъм* (с. 165-176). *Руина* се приема като гранично понятие, понеже изявява облика, който *X* добива с времето, бидейки преходно. Става дума за пренасяне на явяващото се в бъдеще, където разделението *настояще – отминало* придобива нов живот. Алоис Рийгл открива в руините измеренията на споменово и настоящо, разделяйки историческото от естетическото. Един съвременен поглед разпознава в руиновото моментите *ценност като история, значение като изкуство*, а също така *ценност като култура*. Чрез менливите форми на биващото, руината го прави времево. Понеже изявява всяко биващо откъм неговото някога бъдеще цялост, но като станало вече няма на цялост, тя олицетворява налична нищност – материйно въплътена съответица за модусите на недостиг. Но дотолкова, руините правят достъпно живото именно из осъзнаването, че противоречията пораждат единство, разчупващо рамките. (Ако при някаква духовна цялост не се мисли вече напрежение, – изтъква Валтер Бенямин, – тя застива като монада.) Ето кое прави руиновото същностно при осмислянето на естетизма. Едва откъм бъдещата руина става възможна една форма на мисъл и форма на живот, която секуларизира / театровизира идеите Сътворяване и Възкресение. Затова и идеята за света като свършеното художествено произведение на Твореца бива успоредявана от идеята за живота

като съвършеното “художествено произведение” на твореца. Руините олицетворяват пресичането на отминало и настояще: завръщане на отминалото, което подмолно присъства в настоящето. Има се предвид онова, което нерядко е обозначавано като *съвременността на несъвременното*: защото при сблъсъка между разнородни начала вещно биващото винаги изтъпява, докато миналото, от своя страна, по необходимост бива осъвременявано чрез оцелялото, препращащо към него.

Като аналитични илюстрации на явлението руиновост, настоящото изследване привежда значими ренесансови произведения от Филипо Липи, Сандро Ботичели, Доменико Гирландайо, също така бароково-класицистки творения на майстори като *Монсу Дезидерио* и Салватор Роса, Никола Пусен, Якоб ван Рюисдел и Алесандро Маняско, класици в жанра *портрет на руините*, каквито са Джовани Паоло Панини, Джанбатиста Пиранези, а също и Юбер Робер. Що се отнася до руиновото като предмет на теоретизиране, взети са под внимание Шафтсбъри, Адисън, Поуп, Бърк, Гибън, Шасбьоф, Хегел – предвид класиката и романтиката. Мислите на Бърк и на Хегел върху руиновото са представени (с. 171-175) откъм тяхната историко-мисловна антитетичност. Относно следромантичските мисловни развития, които белязват модерността в собствен смисъл, особено значими са идеите за руиновостта (с. 175-176) при Георг Зимел и при Валтер Бенямин. Тъй като самото руиново по необходимост разрушава привързаността към емпиричния живот, трудността около мястото му във времето поражда и възможността да се забравя обстоятелството, че всяко *ето-това-тук* налично нечие съвремие съществува именно като имащо-да-стане руина.

Но границите на естетизма не са докрай очертани без схващане естетското светоразбиране именно откъм неговата вътрешно присъща театричност. Какво е тематичното му съдържание спрямо сценично и театрово?; какви са театричните му самоопределяния? Подстъп към отговор представлява § 11. *Подвъпросното в театричността* (с. 177-181) – последният от Глава втора.

Проблемът за театричното започва, когато връзката *изказно – показно* става невъзможна. Двата полюса възникват, когато словото и образът се поставят под въпрос. Може да има театър, определян откъм чистото изказно – става дума за драматургичен разказ. Може да има и театър, оставащ при чистото показно, като тогава идеална граница за театричното представяне е балетът. Словото изчезва, или поне спектакълът явно се поставя не предвид това, какво ще бъде казвано. Изказното и показното тук се оказват вече подвъпросни. Спектакъл, постановка, игра, поведение се основават тук върху остранностяването като необходим отказ от отъждествяване със ставащото. Затова самото театрично призовава фигури като “човекът на улицата” или “човекът от площада”, създавайки такова светско действие, в което героите вземат участие *на* улицата или *от* площада. Тук същностни стават типовете: хората на улицата или хората от площада като индивидуиращи множество безименни персонажи: такива-като-всички. Но наред с това, сценичният вид човешкост възплъщава за узаконената театричност също и определено бъдеще-вече-не-като-всички. Ако обаче като образци се приемат хората на улицата и от площада, то какъв би се оказал тогава театърът? Защото какво всъщност представлява неролево (действително) съдържание предвид ролевоостта като реалия, която театричното и театралното се-но-и-не-се опитват сценически да представят?

Друг тип се олицетворява от храмовата човешкост. Защото причастните към храмовостта участвуват в действието, което обаче не могат да променят по сценарий. Тъй като при храмовете са възможни определени действия, като участниците знаят това – дори и когато не ги разбират откъм отделните подробности. Има ограничения за *храмово действие* или неговите извършители: подобно на музеите, където нито се шуми, нито се пипа. (За философския вид зрелищност обаче не са непристъпни спектакли, градени по подобие на храмови действия. Дори са разпространени, особено тогава, когато залог представлява утвърждаването на нечий “авторитет”.) Такова изкуство наподобява изчезване на човешкото. Един философ заявява: “можем да се обзаложим, че човекът ще изчезне – също както изчезва в безкрая на морето и един образ върху крайбрежния пясък”. Днес философите като вид артисти на мисълта сякаш изтриват следите от хората върху пясъка. Какво могат да очакват зрителите, след като човешкото преминава от съдържание към построение, съответно също така от полагане – към отричане или към заскобяване? Днес вече герой или сюжет от прометеевски и фаустовски тип или са само изключения, или дори направо са изключвани. *Театрично* обозначава тук онова, въз основа на което се съди, какво *е* или какво *не е* сценическо.

Защото театричното и театралното превръщат хората в зрители, (*въз-*)приемащи се като такива. Което всъщност уподобява съвременните мислители на режисьори, чиито спектакли съединяват изискващото определени усилия по вглеждане и/или по вслушване. Новата режисура, наред с това, все повече подменя миналото и днешното с техни(те) карикатури. По такъв начин, тук естетизмът придобива своите очертания откъм формата. Възниква въпросът за тематичното му съдържание.

Опит за отговор представлява *Глава трета: Феноменология на естетическото* (с. 182-281). [Тук ще следва още отначало да се посочи, че настоящото изследване не предлага никакъв вариант на обичайна феноменологична естетика. За своеобразна *модерна класика* – предвид изложението на нейната традиция още от Мориц Гайгер и Дьорд Лукач през Роман Ингарден и Жан-Пол Сартр до Микел Дюфрен и рецепционизма – вж. Georg Bensch. *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. Все пак, настоящото изложение приема като отправни точки на естетическата феноменология съчиненията на изпадналите извън разискваните при Бенш “класици” – Густав Шпет, събрани в изданието: Густав Г. Шпет. *Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры [1921-1929]* Москва: РОССПЭН, 2007 и Морис Мерло-Понти: *Индиректният език и гласовете на мълчанието. [1957]* Превод от френски Боян Знеполски. // Морис Мерло-Понти. *Философът и неговата сянка*. София: ИК “Критика и хуманизъм”, 1996 (с. 37-92). *Окото и духът [1960]*. Превод от френски Светлозар Ковачев. // Морис Мерло-Понти. *Философът и неговата сянка* (с. 155-191).]

Чрез § 1. *Феноменология откъм естетическото* (с. 184-188) се обсъждат три момента. Първо: феноменологична нагласа е умение за съзиране на същностите, изнасящо “извън скоби” случайните впечатления. Такава нагласа се явява и си отива с промяна на проблема и предмета. Второ: всяка феноменология надмогва разделенията, в които мислене и мислено са съотнесени. Но по такъв начин, определена интелективна и/или хилеморфична “същност” принуждава хората да *чувствуват* онова, което *възприемат*. Ето как всъщност, невъзможността да се види *X* изцяло прави разположимостта пред съзнанието основен проблем. Трето: при всяко “мое” преживяване разположимостта предпазва света от участта да стане само “мой” или “мен”: ако някои виждат всичко в *X* отведнъж, неговите създаване, история, изчезване, тогава как ще кажат, че то е от света, а не от тях самите? Самата естетическа рефлексия също така варира принципа *разположимост*, доколкото при нея се възприема съприсъстващото. При това, разпознаването на разположимост във феномена *фронталност* явява театричното; именно затова, мнозина феноменолози се обръщат към театралната метафорика. Коя друга форма така ясно сочи фронталността в преживяването? Коя друга форма създава такава пълнота на възприеманото? Театърът е мястото за представянето на присъствие и отсъствие. Което не осмисля сцената като наличност. Нужно е остраанностяване, нито изхвърлящо зрителите от илюзията в реалното, нито изхвърлящо реалното от илюзията, запазвайки както отричаната от зрителите реалност, така и илюзията, която заема нейното място.

При театъра *образи* определят *сюжети*: *театрично* става *театрално*. Тук *феноменологичен* бележи онова, което *Аз* приема(м), осъзнавайки явяването: същността присъства в отсъствието, отсъства в присъствието; *подражаване* назовава без определяне и изобразява без ограничаване. По такъв начин въпросът, дали възприеманото съществува, отпада, като отново се стига до Кант. Осъзнаването призовава неприсъствено чрез това, че съзнанието за образ променя изобразението. Този *предмет* не е нито битие, нито не-битие. Ето защо интенционалността взаимосвързва онова, което “на един *аз*” се явява, от една страна, и бъденето му като осъзнаващ явяването – от друга. Ред душевни състояния обаче не са интенционални. При това, съответица на интенционалността може да бъде също и едно имагинатно образуване. Хусерл подчертава основно имането предвид на биващо, Азовост, отношения. Как същевременно то съдържа като *естетически* преживявания, които правят същностни възприятийните определения предвид биващо, Азовост, отношения?

Това е въпросът при § 2. *Предусловията за възможността на естетическото* (с. 189-197). Двата основни момента при него стават следните. Първо: начално изясняване, какво означава ауратичното възприемане, което различава естетическо от всекидневно преживяване на някакво *X*, имащо естетическо въздействие. Второ: изясняване на *тяло* и на *свят* откъм фоновото – именно, показвайки, как *тяло* става и/или също *не* става фонът, върху чиято основа е представим светът.

Как някакво естетическо преживяване на художествено произведение засяга това разискване? Творбите пораждаат белязващото самото произведение *изтръгване от обичайното*. Ако някое *X* има аурата на чуждост, детайлите са случайни; при естетически преживявания на творбите обаче, възприемането следва творението на изкуството: едно изтръгване от обичайното тук не отвежда отвъд творението на изкуството; затова и собствено естетически предмет представлява аурата.

Което оспорва самото естетическо преживяване на художествено произведение. Става дума за присъствие спрямо творението. Върху какъв фон то изпъква обаче? Тъй като произведенията опримеряват епохи, творци, школи. Ако творбата “представява” школа и епоха, то значи един опит за други творби от същите школа и/или епоха става фонът, върху който една творба се откроява. Които осмислят творенията откъм *проверявани* чрез тях построения за епохи, творци, школи, правят от такава теоретика *фоново*, върху което те са откроявани като *фигури*. (Като илюстрации се предлагат феноменологични прочити на картината “Върбата” [1885] от Ван Гог, на гравюрата “Рицар, Смърт и Дявол” [1514] от Дюрер, и на поетичната митологема *Лаура* при Петрарка.)

Изложението от § 3. *Историческа феноменология и изобразителна перспектива* (с. 198-207), представя централната перспектива от Ренесанса като олицетворено светоразбиране. Дотолкова, тя се осмисля колкото като първопринцип при живописването, толкова също и като определен вид секуларизирано или театровизирано сродяване на създаването със сътворяване. Образцов пример представя Леон Батиста Алберти. Контекстът за *конституиране на перспективата* е Ренесансът: от Мазачо и Брунелески до Пиеро делла Франческа и Ботичели що се отнася до художниците, съответно Марсилио Фичино и Джовани Пико делла Мирандола – предвид на мислителите, Макиавели и Кастильоне – измежду литераторите. Самото откриване на централната перспектива през XV век полага естетическа теория, която прави самостоятелни дисциплините, дотогава били помощнички на теологията. Ето как придобива образна ценност онова, което Средновековието възприема като идолопоклонско. Но същевременно, създаването на ренесансово произведение размива разликите между идоолово и иконово. Има се предвид прочутият “реализъм” – техника, властвувала докъм края на XIX век. Пред реалистичната техника и пред перспективата все пак стои задачата да ограничават значението на тълкуването. Трябва значи да се създаде една фикция, която претендира, че *не е* такава. Именно затова, следващ идеята на централната перспектива, реализмът сътворява илюзията за тълкуване, твърдейки, че пред-текстът е документна реалност. Или иначе казано: правенето възможно централната перспектива става събитие от европейската духовна история, което олицетворява преобразяване на символното мислене. Тъй като чрез нея изцяло се измества човешкото централно положение, а също и въпросът за споделимите образци предвид оценностяване на собствената си позиция. По такъв начин, от централната перспектива тръгва онази традиция, чиято първообразност се опира върху претенцията да осъзнава законите, управляващи създаването на изкуството, което осветява символното оброчване на реалността. Като теория същевременно, тя ще трябва да дочака онези, които изявяват естетическата претенция при основаното върху перспектива изкуство, правейки възможно естет(иче)ското светоразбиране, добре познато след средата на XIX век чрез *изкуството заради изкуството*. Преди това обаче, изследването по необходимост отново разисква върху интелективното построяване на естетизма, което прави възможно да се утвърждава самостоятелното естетическо като светогледна форма.

Това е въпросът пред § 4. *Възникването на естетическото от ноематичното* (с. 208-214). Започва се от Кантовото разбиране за схематизма, при което схемата, обвързваща чистото понятие и нагледовото многообразие, изявява двузначната утопийност на естетските изразни цялости. Оттук, самата у-топосност иконизира понятието и очертава така неговото отсъствено присъствие, изявявайки противоречието, от което придобива своите съдържания. Чрез схематизма обаче, понятийното и нагледовото алегоризират същностното разделение: пораждадено и пораждащо спрямо онова, чиито противоречия те следва да разрешават. После се въвеждат основни проблеми от “Идеи към чиста феноменология и феноменологична философия”. Зад Хусерловите размисли върху гравюрата на Дюрер “Рицар, Смърт и Дявол” са въпросите “Какво е утопията като образ?”, “Какво е образът като утопия?”, “Какво е образът в неговото утопийно?” Творците тук осмислят *не-представянето*, представяйки – творбите като същности довеждат до творбите като действия.

Как обаче? Първо: съзнание е *имането предвид* на *имането предвид*. Второ: иманото предвид само става вид представяне. Трето: съзнанието (имането предвид) означава отвъд себе си самото. Затова *осъществяване* обуславя съзерцаването: има го там, където билото мислено присъствува като такова, за каквото то бива мислено. Ето как преживяването се явява в *Ето*, а иманото предвид се схваща съзерцаниево. Затова, иманото предвид с *Ето* поставя въпроса за смислополагането.

Стига се до § 5. *Смислополагане на естетическото из художественото – 1* (с. 215-220), съответно и § 6. *Смислополагане на естетическото из художественото – 2* (с. 221-227). Чрез тях биват разисквани следните въпроси. Първо [§ 5]: наличното битие на *художествено произведение* като възплъщаващо привилегировано естетическо. Което го прави биващо със същите качества както всяко друго биващо: лишено от Творец сътворение. Така “изкуство” осветовява биващото извън-света. Пита се за връзката *сътворяване – възприемане* при творенията. Тъй като предвид днешната естетска епистемология, *художествени произведения* не са предмети на възприемане; бидейки образи, слова, цветове, линии, жестове, звуци, деяния, те правят от творбите средоточия на представяне и представяно. Затова, ноематичното е пределът за мислимост на естетическото: едно естетическо преживяване не се възприема или представя, *няма* изгледи, положения, отсенки. Такова *нямане* отличава и ценността – доколкото нейният предмет е *абсолютен*. Тук всяко явяване представя едностранчиво, като *иманентно* дава *абсолютно*. Второ [§ 6], творението на изкуството остава онова, което то е – независимо дали се възприема и/или се преживява. Но по такъв начин, самото художествено съществуване остава вътрешно качество на творбите. Днес обаче настояват, че едва едно възприемане на създаването от артистите като *художествени произведения* ги прави да съществуват като такива. Едно произведение става такова, едва когато заживява чрез някое възприемане и/или преживяване. Като творба, то се пре-сътворява всеки път, когато се оказва естетически възприемано. (Поне според сегашната *институционна* естетика: Данто, Дики, Бейкър и техните следовници.) Понеже творбата обаче е такава като създадена от майстора, тя се оказва условие за естетическо възприемане и преживяване. Все пак, ако артистичният вид съществуване не се свежда до естетическия, следва, че творбите са художествени произведения сами по себе си, дори да не са преживявани като такива. Но феноменологията на естетическия вид съществуване винаги изявява отношението между възприемане или преживяване на художествени произведения откъм време и пространство. Тук рефлексията за художественото, олицетворяващо естетическото, приема да бъдат търсени музикални аналогии в поезията, съответно също и поетически аналогии при създаването от живописци и/или скулптори, образотворски аналогии в музиката и поезията. На художниците не са им потребни философи, за да осъзнаят, че такива умозрения *са* възможни; остава философията да открие, *защо* те са източник на висшата наслада, достъпна за разсъдка. Поради това обстоятелство, може да се каже, че същински предмет на естетическо представяне съставлява именно онова, което бива съзерцавано ясно и отчетливо – както изисква Декарт.

След това вече § 7. *Философът като разказвач. Комедия на мисълта?* (с. 228-235) показва, че Декартовата поетика секуларизира и/или театровизира Сътворение и Възкресение из връзката *мисъл – образ*. Философът представя биващото откъм единичното съзерцание. Бог гарантира неговите спомени, съхранява неговите съждения, приподписва неговите идеи. Което “преиздава” трудностите да се съвместят Божието всемогъщество и човешката свобода. *Deus ex machina* осветвава чрез това *machina ex Deo* – света. Но така сказанието за сътворяването включва *cogito*: при Сътворението *истина* се мисли из *светосътворяване*. “Аз съм” става значи истинно всеки път, когато е изричано и схващано. Оттук, сказанието изявява автобиографията на изразния стремеж. След като някои се себеизмислят, те съществуват: фикциите полагат тяхното бъдене. Една фикция обаче е нищо без “Аз мисля”. *Аз* следователно съществува(м), като *следователно* става познание на *аз-а* като разказвач. Всички твърдят, че твърдят, но същевременно са зависими от “зъл дух” разказвачи на сказания. Жестът *отиване отвъд азовото* става значи същностен за естетическото.

Тази идея обаче отново отвежда към Кант. Чрез § 8. *Трансцензус и естетическо* (с. 236-241) бива разгръщано допускането, че Кантовата философия пред(*no*)ставя аскетизма и мистиката. Положение, разкривано чрез ученията за възвишеното, общното чувство, незаинтересоваността. Неговият *Аз* остава същностно разделен между природата и моралното, разсъдка и разумното.

Разумност и моралност полагат *Аз*-а в Кантовата философия. Обаче самата негова раздвоеност прави подвъпросен Кантовия *Аз* – предвид на неговия идеализиран или идеализиращ прочит. Явява се неидеализирано азово: между образност и ауратично, обрамчено от несвое съдържание. Отказът от идеализирания *Аз* открива онова, което един *пре*-прочит на Кант би му предоставил. Такъв отказ обозначава отчаянието, изразявано в естет(иче)ското отричане *на* и *от* съвремието.

Екскурсът *Себепредставяне и светоизчерпване* (с. 242-252), изрично представя самия отказ: естетизмът е изобразен като отхвърлящ съвремието в основните модуси на светоглед и поведение. Които тук са изразени чрез “Нощни бдения” [1804] от *Бонавентура* (псевдоним на драматурга Август Клингеман) – предвид “умозрителния” модус *светоглед*, и от дендисткото ритуализиране на всекидневието, както го въплъщават Бръмъл & Со. – относно “практическият” модус *поведение*. Първо: отричането нихилистично преобразява идеализма – светоотричането става идеализъм, приел друг облик. Което само привидно превъзмогва идеалистичната светотворяща субективност. Второ: светът като безредна мозайка от събития, предмети, явления по необходимост поражда несигурност, тревожност, нахърненост, които въплъщават възможността естетизмът да го изявява като сцена на секуларизирано-театровизирано Сътворяване и Възкресяване. Тук цялата култура участва в едно театровизиране, правешо артистично присъствия *аз* главен сценичен герой, съответно основната мислоформа, едва откъм която стават възстановими биването и бивашото. Естетизмът разпростира харизмата от наследствения establishment към личностови постижения. Но ако няма личностни образци с общностен авторитет, или ако осветените образци са загубили своите ореоли, фигурата “поет”, изявяваща харизматика-като-знаменитост, бива демонизирана.

Което става темата на § 9. *Митът за Поета* (с. 253-257), разкриващ някои основни моменти при Бодлер – колкото предвид поетическото обединяване на модусите *поведение* и *светоглед*, толкова също и предвид трите мотиви-темати *ореол – incognito – денди*. Идеята за поета с ореол бележи романтичната митологема *истински художник*. Но така, развенчаването на поетите става превъплъщаване. Ето защо при някогашния ангел, “демократично” стъпкващ своя ореол, проличава сатанинското – поетът се оказва адвокат на Дявола. Поетът споделя загубата на ореол във вертеп: ореолът е осквернен; дотолкова, изразът “вертеп” отъждествява обществото с Ада, докато поетът става паднал ангел, който открива сред обществото като преизподня своите корени. Поетът значи светски успоредява паднал ангел; виждайки в дендизма героика посред упадъка, Бодлер смята, че той противопоставя на модерността нейния собствен *principium individuationis*. Фигурата *денди*, остарявайки, се оказва чрез своето остаряване руина за ангела на историята.

За което говори импресионизмът като светоразбиране и жизнеотношение, чието единство ярко се олицетворява от Уолтър Пейтър. На него е посветен § 10. *Светогледният импресионизъм* (с. 258-281) Бидейки първото цялостно представяне на Пейтър в българската литература, изложението изявява тематизмите му при подхода към античността, Средновековието, Ренесанса, ранните модерни времена, съответно във връзка със застъпваната чрез настоящото изследване основна теза за естетизма като феномен на и/или симптом за секуларизиране / театровизиране. Формата сменя разликата между *сътворяващо* и *възприемащо*, а тяхното невъзможно единение става условието за възможност на Пейтървия импресионизъм. Като идеализира изначалното, импресионизмът съединява духовна душевност със сетивна телесност. По такъв начин обаче, естетизмът обожествява изкуството, докато етосът на естите придобива “религиозна” значимост. Другояче казано, харизмата извлича тук естетското въздържане от тайнството на изкуството. Защото за естетизма действително художествено произведение става само животът на естетите. Тъй като при Пейтър историята наподобява животопис, то и самото историческо става средоточие на животописното. Което се опримерява с “портрета на Леонардо”, предложен в “Ренесансът”; изложението му есеистично обобщаващо “резюмира” основното в тогавашното (основно френско) *леонардознание* – поне такава, каквото то се представя при Жюл Мишле, Алексис-Франсоа Рио, Шарл Клеман, Теофил Готие, Иполит Тен (с. 260-266). Но същевременно, “моментът настояще”, който, предвид неговото изчезване, изглежда единственото действително, има и собствен смисъл: като мимолетна реликва на отминали мигове. Именно поради тази причина същевременно, обстоятелството, че *предивно* е налице в *настояще*, полага формата, която моментът *настояще*

придобива предвид на смисъла. Защото несвършващото минало представлява неизтръгваема част от значението на всеобхватното настояще. Чрез това обаче биват веднъж завинаги отхвърлени приетите за устойчиви начало, произход, основа. Миналото, чиито останки настоящето съдържа, съставлява множество от различни следи, което множество по необходимост винаги препраща към някое предходно състояние на разделение, а то – към друго, в движение до неопределеност.

Глава четвърта: *Аналитични илюстрации* (с. 282-361) си поставя за цел да представи поредица от опримерявания на основната теза, като покаже също така нейната приложимост спрямо основни явления във времето пространство от зрялото Средновековие до съвременното.

§ 1. *Рамките на мисълта* (с. 283-288) става методологично въведение към предстоящите тематични изложения. Първо се представя дебатът в хуманитаристиката върху статута на понятия като *Средновековие* и *Ренесанс* – тръгвайки още от основополагащите трудове на Якоб Буркхарт, през Ервин Панофски, Ричард Сътърн, Паул Оскар Кристелер, Андре Шастел и Ернст Гомбрих, стигайки до Хейдън Уайт, Кристофър Пейдж или Майкъл Баксанда. После се поставя въпросът за *едновременност на разновременото* и *разновременост на едновременното* предвид историята. Без откъслечност и контекстност, възприемащите ще откриват в историята само себе си самите. Ето защо виртуалност, мимолетност, иманентност белязват съвременния естетически светоглед: виртуалност, мимолетност, иманентност на творбите полагат същото спрямо артисти и публика. Възникват два въпроса: какви са мисловните първоформи на естетическото светоразбиране?; какви представи развива класичната модерност за взаимовръзката *естетическо – светогледно*, схващано из артистично присъствие, което остава всеобхващащо художествено произведение? Авторът потърсва възможните основания за отговор, вземайки като своя първа отправна точка феноменологичното естетическо подхождане спрямо средновековната готическа катедрала.

Това е задачата пред § 2. *Слово – форма – образ: Алегорика и катедрала* (с. 289-297). Отначало въпросите. Какво е ноематично в готическата катедрала? Кое е нейното съдържание? Какво я прави всеобхващащо художествено произведение? Какво е ейдоморфно в катедралата? Защо то успоредява Азовото? Първо: катедралата примирява сблъсъците *духовно – телесно, мистическо – рационално, почит към Изкупителя – почит към Богородица*. Второ: тя разкрива йерархиите от демонично до ангелично, които йерархии *око* и *дух* обгръщат едновременно. Трето: единството *логос – пластика – мелос* се въплъщава в нея из тъждеството “слово – форма – образ”. Също както образец на общество става Църквата, а църквата е образец на строително изкуство, небесната музика съставлява образец за земната музика. Тези идеи антиномично разкриват Бога като първомузикант, първоскулптор, първоархитект – правейки с това възможно за недостъпния чрез Отца отвъдсветови и извънвремеви първотворец да се преобрази чрез Сина в действията отсамсветови първогеометър, първопоет, първохудожник. (Пример става църквата “Сен Дьони”, северно от Париж, един вид родно място на готическата архитектура. За водеща фигура предвид *идеологията на катедралите* още се смята нейният пръв настоятел абат Сугерий.) Но катедралата бележи и “Разтваряща се Богородица”: като носи образа на Образа, тя алегоризира антиномиите *духовно – телесно, отвъдно – отсамно, мистическо – рационално*. Когато изкуството се обособява от литургията, а религията на чувството забравя за вярващите, естетиката загърбва теологията: артистичното съставлява светски заместител на божественото. Тъй като нерелигиозното изкуство и нетеологичната естетика правят подвъпросно тъждеството “светоразбиране – жизнеотношение”, което всяка готическа катедрала необходимо предпоставя чрез троицата *слово – форма – образ*. Първото смислово разколебаване, изявяващо същевременно и усилие за запазване на тъждеството, представлява художествено-философската култура, свързана с ранния италиански Ренесанс.

Чрез § 3. *Идеално сетивно и сетивно идеално* (с. 298-301) биват разисквани редица въпроси относно следсредновековните преосмисляния на взаимоотношенията *слово – форма – образ*. Какви обаче са причините за обръщането към ранноренесансови фигури? Първо: самият *Ренесанс* става отправна точка за ставането на естетизма. Второ: неговият светоглед предзадава естетизма предвид на връзката между идеално сетивно и сетивно идеално. Трето: тогавашното изкуство въплъщава нематериална материалност, опримерявана от ранния Ренесанс. (Основа за анализа стават творби на Мазачо, Венециано, Учело, Ботичели, теоретизации за изкуството при Алберти,

философемите на Фичино и Пико делла Мирандола.) Но никоя творба нито завършва изкуството, нито бива абсолютно завършена: всяка потвърждава, претворява, предсъздава другите. Ето как, творбите остават неустановени, доколкото животът им е пред тях. Как техният живот е *пред* тях? Тук мислителите и художниците обирачат едно и също смислово поле. Следва опримеряване, историко-мисловно съотнасящо две емблематични фигури от XVII век, които ги представят.

§ 4. *Мислител и Художник: Образът на мисълта* (с. 302-305) свързва Декарт и Рембранд предвид *място и време* – Амстердам през XVII век; свързва ги същевременно и мисловна близост. Без Амстердам и без Рембранд мислите на Декарт не биха станали онова, което те са станали. Амстердам и Рембранд *предопределят* Декартовото полагане на присъствието. Основно понятие при Декарт става *решаване*. Първо: когато настоява, че *cogito* няма нужда от място, той полага бъдеще в пустиня сред тълпа. Второ: “аз съм” съдържа самоназоваване [“Аз съм онзи, който съм”], което се състоява “навътре в пустиня”. Решението, огласяващо *cogito*, прогласява чрез “аз съм” Божието самоназоваване. Така обаче той обвързва настоящата свободна воля с Божие съдействие, връщащо го от нищното, правейки по такъв начин от *concursum* съдбовния момент за хората. Кое е сътворявано всеки миг, бива сътворявано из нищото; всеки миг биващото е из нищното. Той казва същото за *мисъл* и за *битие*. Мисълта си представя идея за Бога и идея за нищното; обаче аз-ът е *между* Бог и небитие – като причастен към нищното. Затова, описвайки движението между битие и нищно, между приемане и отричане на Бога; *concursum* изтъква онази свобода, която (се) среща в мисълта. “Нищо сътворено не съществува, дори за миг, ако не бива поддържано и запазвано от Бога.” Но по такъв начин, поради нищността, всяка предишна представа съставлява и смислообразно предусловие за полагането на свободата. Картината “Св. ап. Павел в затвора”, рисувана [1627] от Рембранд, препраща тук към Павловите мисли за *concursum*. Онази светлина, която влиза в килията, се опосредява от меч на Духа, положен върху писания, напомнящи, че той не мисли из себе си самия. Мисли из Бога, като моливът в ръката му показва, че пише текстовете, изписващи сцената. Рембранд пише в ъгъла на страницата *Rembrand fecit*: “Рембранд го създаде”: текстовете са общи места на *concursum*. Позата на ап. Павел изяснява осъзнаване, че е сътворяван наново из нищото. Чрез тази сцена Рембранд представя Павловия *concursum*, показвайки момента, когато апостолът за пръв път разбира единството на битийно и нищност. Рембранд рисува, същевременно, и стария философ, усамотен в размисъл. Докъм края на XIX век той бива свързан със “Старец в интериор с вита стълба” – библиизиращ *псевдопортрет* на Декарт, когато съчинява в Амстердам “Разсъждение”. Рембранд е признат майстор на светлосянката. Когато представя своето *знание*, Декарт явно препраща към неговата светлосянкост. Една страна на всяко нещо, при всяко *cogito*, във всеки *concursum*, все е извърната към нищното. Със *сянка*, Декарт изтъква маниера на Рембранд. Такъв вид превръщане на живописца във философия разкрива движението от битийно към нищност. Картината и писанието предустановяват онова битие и онова нищно, към които художникът и мислителят остават причастни. Всички откриват себе си из *concursum*, избирайки между битийно и нищност в линията на мисълта – обаче като сътворявани из мисълта. Преносът на *concursum* прави тук мисълта самобитие. Декарт извоюва чрез това “чистото мислене” сред Рембрандовата светлосянкост. Кое е естетически основополага субекта – или поне такъв, какъвто го изобразява трансценденталният идеализъм, развиван от Кантовата философия.

Чрез § 5. *Руината на Субекта* (с. 306-309) бива представяно, как Кантовата философия, привидно избягвайки самия *феномен руиново*, всъщност олицетворява интелектуалните условия на възможността за неговото осмисляне. Идеята за разложението въвежда руиновото в мисълта. Тук обаче аз-ът става светоградител. Чрез този наличен свят той създава също онзи идеален свят, сред който *прекрасно* символизира *моралност*. Руините значи дотолкова изясняват възвишеното, доколкото *прекрасно* и *възвишено* възплъщават създанието за многообразие. Дори нещо повече: възвишеното се появява тогава, когато въображението става неспособно да проумява биващото. Докато всичко естетическо сетивно предпоставя морални идеи, а хората мислят себе си самите като независими от природата, те застават и срещу съдбата. Руината дава усещането за свобода: свободата из смъртност. Руините разклащат Кантовата архитектоника и разтревожават разума: когато се преживяват естетически, създанието е възпряно. Макар и неназовавана, руината белязва

Кантовата система, бидейки нейното изключвано друго. Както идеализирания *Аз*, неговият Разум зависи от своето съдържание: някога обвързан от руините, сега той действа съобразно морала. Отказът от идеализиране оставя така открити възможностите, които *пре*-осмислянето откъм Кант би му предоставило. Но идеята за общностна значимост на преживяването полага историцизма. Образец за отиване отвъд историцисткото подхождане към въпроса става мисълта на Хайдегер.

Чрез § 6. *Появата на изкуството и естеството на мисълта* (с. 310-317) тук се тематизират начините, по които настоящето, според Хайдегер, става мислимо откъм технологията. За целта, следва да се промисли елинският свят: *свят* започва откъм Елада, която предустановява началото за западноевропейските изкуства, ставайки тяхно начало. Тук *τέχνη* съставлява знание за онова, което “има да го има”, правейки възможно придаването форма на творбата. Такова *знание* гледа наоколо, което още е незримо и подобава да бъде доведено до възприемаемостта на творбата откъм нейната *граничност*, доколкото едва *граница* прави биващите действително присъствени. Което няма граница, няма и същност. Тъй като *създаващо* действа в границите на *създавано*, предвид границата биващото тепърва става удържимо като единна цялост. Тук особено значимо става преживяването за-и-на биващите, в което решаващо е появяването. Това съставлява събитие, из което битието се само-разкрива, като така определя елинския свят. Става дума за такъв момент при Хайдегеровата “история на Битието”, който не е създаден от хората, защото последните само го преживяват, когато той им се открива. Какво обаче бива действително оприсъствявано? Едно преживяване *за и/или на* свят, разграничимо от всички други (възможни) преживявания. Границата се запазва, но не като белязваща сътворяването: тя очертава пределите на човешкото. Задачата е да бъде схваната епохата на световната цивилизация или светът като цивилизация, подготвяйки хората за преобразуване – предвид онази опасност, която те все още не осъзнават. Има се предвид преобразуване на хората, което предпоставя и преобразуване в самото Битие.

Чрез екскурса *Престъпване и различаване. Естетическата рефлексивност* (с. 318-320) *граница* и *предела* се разглеждат откъм деянията, представени от естетическото светоразбиране: като общностни ритуали. Въпреки всички неясноти, толкова присъщи за историята на културата като история на мисълта, тази теза надали може да бъде оспорвана. Понятието *ритуалдеяние*, развивано тук, има четири основни съставки. (Това свързване на *ритуал* и *деяние* сякаш повтаря Фихтевото *Tathandlung*, из което етосът на естета придобива своето основание. При термина, съставките му не покриват съзнателното в *ритуал* и/или *творба*, а също не[само]съзнаваността при *деяние* и/или при *проява*.) Първо: ритуалите са такива взаимодействия, в които индивидите влизат с неясни подтици от всекидневното, и при които всекидневните определения са затъмнени. Второ: явява се усет за *граница между*, разделяща всекидневното от естетическото; при това, мястото на границата е заемано от рефлексивни възприемащи, които сами не участвуват в ритуала. Трето: взаимодействията при ритуалите винаги се оказват заменени от вътреритуални условности на естетическото светоразбиране: пораждани из ритуалдеяние, те необходимо остават променими. Четвърто: подтиците към пресичане на границата отстъпват пред определен вид съперничество: доколко естетите биха могли да се показват като значими, без същевременно тяхното показване като такова винаги да поражда множество разнообразни разделителни ценностни напрежения.

Всички тези елементи са конкретизирани в артистично-естетическото присъствие. Ето защо, постоянното обособяване от чуждите спрямо естет(*иче*)ския *habitus* отграничава онези области, сред които се проявяват естетите. Понеже другите никога не вземат естетите докрай насериозно, тези техни *невземания насериозно* винаги ги сродяват със средновековно-ренесансовите шутове. Отделеността по време или място при естетската форма на живот, нейната “островност” (Бахтин), става съзвучна с разбиранията за поведение, отстояващо потребността от рязко противопоставяне между всекидневно и естетическо. Днес има тежнение изосновно да се историзират и релативират артистичното, естетическото, философското. Като противотежест спрямо такова тежнение обаче, естетизмът проявява фигурата *рефлексивност*. Доколко тя отличава ритуалдеянията на естетите? Тъй като рефлексивността е създаване из себе си и завръщане към себе си, при което значението изявява същностно можене на индивидите да смислосъздават, то самото ритуалдеяние на естетите

призовава рефлексивността, доколкото те обезсилват отрицанията, осветени от установения Ред. Но така помислимо и споделимо интелективно се полагат като хоризонти, правещи осмислимо едно вътресветово рефлектиране. Такова осмисляне обаче, откъм единението на *мисъл* и *съдба*, образцово се опримерява от романтизма. Ето защо и естет(*иче*)ското вътресветово рефлектиране бива проследявано тук по особено ярък случай от романтиката, какъвто е мисълта на Новалис.

Чрез § 7. *Романтизмът като йероглифика* (с. 321-326) бива очертана мисълта на Новалис относно подражаване и припомняне. Приетият в настоящото изложение феноменологичен подход изисква по отделен представител на някакво духовно течение да се изявява неговото естество. Нагласа, присъща и за самия романтизъм, който съединява два вида противоположности. Първо: *безкрайност – крайностово*, но също така и *вечност – времево*. Второ: *общностно – индивидно*, съответно *нетленно – преходно*. При романтизма на интуицията те пораждат имагинативното, което въплъщава различието между безкрайност и крайностово – необходимостта на крайното. При романтизма на волевостта крайното съставлява идея на безкрайното, а между тях съществуват подобие и родство, вътрешно свързани с отхвърляне на крайното. При романтизма на действието безкрайното се осъществява откъм гения (който сам е краен), ставащ момент от безкрайното, отъждествявайки двете начала и полагайки крайното в неговата индивидност. Но чрез това *не-Аз* става построение, спрямо което речевите фигури полагат йероглифи – за да го представят пред Аз. Затова и прочитът става подражаване, използващо йероглифи така, както те биват използвани спрямо естествени събития или явления в окултни заклинания. Но възприемащите улавят образа, докато знаците променят *къде* и *кога*. Образът следователно смесва отминалото с настоящето. “Първото изкуство е йероглификата.” Кое то обстоятелство прави природата сводима до знаковото, докато йероглифното предпоставя меланхолното. Идеите всъщност се явяват тук из алегии: природата поддържа историята като паметта за смъртта. Но историци, философи, художници свалят от миналото маската на смъртта: правейки миналия живот значим, доколкото го осмислят, те правят културата да пребъдва. Ето защо следователно, романтикът винаги съживява спомените предвид на тяхното въздействие; творбите означават, когато *подражаване* пресъздава *образност*. Животът не е изобразим, той е обозначим. Но същевременно, ако запазват афективно и риторично, откъслеците от традицията биха били способни да възкресят нейното значение в първообраза, алегоризирайки станалото непонятно откъм неговата нейероглифност. Кое то поставя и въпроса, как е възможна общностна значимост на индивидуалната субективност. Загубата на значението съставлява обаче също така и загуба на общуването. Загрижен за индивида като саморефлексивен, Новалис вижда в езика рефлексия. Езикът прави от знаците йероглифи, чийто контекст е изглял, обаче техният дух пребъдва. Като свидетелства за непознато минало, йероглифите предизвикват интелектуалното въжделение да бъде разчетен техният “тайнопис”. Оттук, чрез формата *йероглиф* Новалис препраща към онази предходност, която подрива настоящето. Ключ към йероглификата става въображението, а самото то е исторично. Чрез което възприемащите придобиват чувството, че няма смислена връзка с миналото, станало знак за другост и/или за чуждост. Един йероглиф изявява неверието в цялостността. “Йероглиф” става същностен за романтика, понеже йероглифът представя загубата на митологията, свързвала отминалото с настоящето. Той затова рефлектира върху митичното, защото то осигурява общностна цялост. (Понеже елинската митология изгласява, образите престават да бъдат онтологично значими; човешките изоставят мисълта, че техните деяния ги обезсмъртват, докато представността в образите се оказва несъщностна. Такава несъщностност произтича от загуба на вярата в абсолютните ценности.) *Изкуство* е трансцендентално създаване. “Аз-ът не е – изтъква убеден Новалис – нито природно творение, нито историческа същност, той е артистична [същност]: художествено произведение.” Дотолкова обаче, съзидателността на духа, присъщото му изкуство, е разкриването на истинното. Кое то прави възможно романтизмът да бъде осмислян като начало на модерното изкуство и на неговата естетика. Ето защо следователно, мислителите и художниците създават такова изкуство, което осъществява чисти идеи. Онези, които говорят за външния свят, но същевременно и онези, които рисуват реални предмети, постъпват подобно на гения. Геният е способността да се подхожда към въобразените предмети като към действителни; неговото творчество съставлява значи себеизграждане и светосъздаване.

Тъкмо в това се състои прословутият “магически идеализъм” на Новалис. Всичко абстрактно трябва да стане сетивно, а всичко сетивно трябва да стане абстрактно, с което ще се превъзмогне разрывът *въобразявано – действително*. Дотолкова същевременно, откъслеците от традицията възкресяват нейното значение именно чрез обстоятелството, че алегоризират станалото непонятно откъм неговата нейероглифност. Има се предвид Хегеловата идея за отмирането на изкуството.

§ 8. *Изчерпване на изкуството от естетиката* (с. 327-336) има за предмет Хегеловата теза относно свършека на изкуството, представяна откъм тържеството на естетиката. Мисълта обаче, че изкуството е част от миналото, поражда спорове. Хегел подчертава отмирането на изкуството чрез това, че удържащата *πόλις*-а митология е в миналото. Днес *изкуство* не освещава *религия*: явените богове са обезценени, а тъждеството *същност – явление* е изтляло. Понеже религиозното вече не е съдържание на изкуството, изчезва и неговото достойнство. Чрез отказа от подражание изкуството разкрива истината. Идеята, че спрямо философията изкуството е надмогната форма, философът формулира през своя Йенски период. По време и на място, когато сякаш възниква немско изкуство, съизмеримо с елинското, тезата звучи крайно. Хегел изобразява естетическото предвид модерната дилема: значението е алегория, а сетивността няма значение. Но дотолкова, откровението превъзмогва религиозното. Философът показва също така неговото изчезване. Елините (живите художествени творби) отстъпват място на същества, възприемащи творбите единствено антикварно. Чрез което обаче боговете се свеждат до “идеали”. Идеята за изкуството като *отминало* осмисля Хегеловата естетика далеч не толкова откъм отмирането на изкуството, колкото предвид неговата *миналоост*. Отмирането на изкуството (развития не са възможни) изявява Хегеловия класицизъм, свързващ *история* и *система* в изкуството. “Сетивно явление” на Идеята, красивото става историйно. Грите художествени форми разкриват определен вид идеална история на изкуството. Защото при символното изкуство Идеята все още само търси своя външен израз, при класическото хармонира с формообраза, а при романтичeskото изкуство вече превъзмогва сетивния формообраз – тъй като тук господствува самосъзнателната Азовост. Дори нещо повече: понеже по необходимост неявно пред(*по*)ставят себе си самите като художествени произведения, художниците завършват с ефимерно действие. При тях всяко *формово* пародира всяко *духовно*. Следователно, те търсят обективизиращо самосъзнание, но без да губят предметното самосъзнание. (Авторът изтъква предвид това [с. 329-333] подхода при Хегел да бъде представяна трагедията откъм нейната метафизичност и откъм нейната монологичност като противостояща, съответно, отстъпваща на комедията, която се отличава не само с диалектичност, но също с полилогичност.)

Освен това, доколкото няма религиозен подход към изкуството, налага се “научно” гледище за прекрасното: изкуството има потребност от естетиката, доколкото истината откъм изкуството вече става недостатъчна. Идеята за отмирането на изкуството прави възможна както естетиката като рефлексивно становище, така също естетизма като артистична идеология. Но по такъв начин, изкуството само изисква своето превъзможване в рефлексията. Идеята за изчерпване на изкуството съставлява същевременно мисловен отклик спрямо няколко определящи преживявания. *Първо*: раздвоението между *поведение* и *светоглед* сред едно общество, лишено от тоталност. *Второ*: появата на християнството – Христос прави религията “непредставима” за изкуството. *Трето*: провалът на романтизма – предвид светотворските претенции, белязващи изкуството. *Четвърто*: Шелинговият естетически идеализъм, който застрашава именно самостоятелността на философията. (Хегел има предвид “Система на трансценденталния идеализъм”. Изкуството съставлява в нея “органон на философията”, тъй като прави съзерцаем философския предмет – Абсолютното. Шелинг изобразява при това естетическото откъм обективизираното интелектуално съзерцание. Съзирайки Абсолютното в неговата разделеност, философията трябва да разчита на изкуството.)

Тук философията съединява изкуството и религията: изкуството, загубвайки “този свят”, придобива из мисълта висшата форма, докато религията, изоставяйки емпиричната индивидуалност, бива пречистена чрез това до мисленето като същностно за човешкото. Ето защо следователно, именно доколкото осъществява човешкостта, изкуството все още не е станало напълно излишно. Затова настояването, че в модерността вече няма обвързващо понятие за изкуство, не се свежда

единствено и само до ритуалното подчертаване на взаимоотношението “изкуство – политика”. Идеята за свършека на изкуството забравя “връщането към държава и форма на обществен живот, които [да] заслужават естетически предикати”. Става дума по същество за един вид утвърждаване религията на свободата предвид нейното основно очакване изкуство и политика да се съединят: вече не толкова откъм *изкуството на политиката*, колкото откъм *политиката из изкуството*.

Което става чрез § 9. *Трагиката като светоглед* (с. 337-343), където отново се представят становища на Шмит и на Бенямин. Във връзка с отношението “естетическо – политическо”, основен проблем пред тезата, която изтъква двуединството *секуларизиране – театровизиране*, става схващането на суверенитета. Но той е преплетен с теорията за изключението, и съответно също извънредното положение. Дали *извънредност* става постоянна, или тя е мислима другояче? Затова и меланхолният управник при Бенямин предизвиква Шмит – мислителя на решението. Авторът разглежда тук, как Шмит подхожда към предизвикателството, каквото стават идеите, изразявани от Бенямин. Опорни точки представляват “Политически романтизъм” [1919] на Шмит, от една страна, и “Понятието *критика на изкуството* в немския романтизъм” [1919] от Бенямин, от друга, също “Политическа теология” [1922] на Шмит и “Произход на немския трауершпил” [което е хабилизация, предложена в 1925 и неприета, излязла през 1928 като книга] от Бенямин. Но средоточие на изложението в параграфа е малкото съчинение на Шмит “Хамлет или Хекуба: навлизането на времето в играта” [1956]. Чрез това свое неголямо изложение, Шмит подновява определящата противоположност при Бенямин между антична трагедия и бароков трауершпил. Тук изкуството изразява същинското трагическо, а формата му бележи заплахата от реалността, доколкото то изниква от ужаса като отклик спрямо нея. Ето защо и самата естетика не следва романтичeskата самостоятелност. Шмит изразява нейния водещ принцип така: истинско изкуство възниква именно пред лицето на заплахата. Такава съотнесеност между трауершпила и историята, от една страна, античната трагедия и митологията – от друга, е очертана при Бенямин чрез идеята, че хората от барока се вкопчват в този свят, тъй като долавят, как се носят с него към пропастта. Ако значи модерното понятие *суверенитет* е мислимо откъм върховната власт на владетелите, съответното му бароково понятие произтича от разисквания относно извънредното положение, които предпоставят като главна задача на владетеля неговото осуетяване. Тук има два момента. Първо: при Бенямин вече няма теологично тълкуване на катастрофата – тя се оказва иманентна. Оттук, заличаването на отвъдността отменя и изначалното условие за религиозна апокалиптика. Чрез това (единствено в нея катастрофата става част от историята на спасението) тя става онова, което прави разкриваема истината. Второ: нейната извънредност е ставане, чиято (*не*)възможност се осъществява. Така отсъствието на есхатология при барока замества лишеността от отвъдност. Иначе състоянието на изключение загубва своето значение. Но самото заличаване на отвъдността става действително в политическата теология из мига: олицетворявайки надвиснала катастрофа, “история” заменя отвъдността като освещаване, етика, наставление. Оттук, героят на Шекспир вижда своята пиеса, както и нейното обезсилване чрез Провидението. Хамлет значи въплъщава единствата *играещи – актьори, участници – причастни*, а също и *съзерцаващи – наблюдаващи*. Така вече неговият живот става игра, която осмисля себе си като игра. Шмит не приема това възвисяване на момента “игра”, нито момента на възвисяваща “игра”. Основният негов противник става естетиката на романтизма като тържествуваща игровост. Което го кара да осмисля “Хамлет” не откъм една съотнесеност с трауершпила, или също предвид превъзможването на този жанр (каквото прочит оставя Бенямин), а като собствено трагедия. Чрез това обаче бива имана предвид една трагедия, която прави възможно да се разпознават неизличими следи от действителността. През следите блясват извънредност и/или изключениево, но зад трагическия вид събитийност стои митът. При това, докато Бенямин изоставя митичното заради модерността, Шмит допуска появата на *нов мит*. Мисълта при Бенямин, че бездейност и меланхолия отличават суверена, сякаш се включва в Шмитовото разбиране, като дори белязва модерната митология. Ето как, *Хамлет* изразява ранната модерна трагедия и никога не се разтваря в игровостта на изкуството, което да би го разигравало или проигравало. Една рефлексия относно “този свят” става печал, докато меланхолията се мисли като игра, която бива “снемана” (Хегел) от гледище на вечността.

Шмит изразява нейния принцип (вече стана дума за това) по следния начин: истинско изкуство може да възникне само пред лицето на заплахата. Понеже първополагането прави различаването *отвъдно* – *отсамно* изосновно, полагащото насилие е обвързано с различаването. На тази линия се явява и мисълта за свято. Свято е разривът, в който нещо изплъзващо се получава облик. Мястото за придаване на облик става тук онази граница, която се оказва непосредно присъствена.

§ 10. *Естетизмът на модернизма* (с. 344-352) показва с “Портрет на художника като млад” [1914] и “Одисей” [1922] от Джеймс Джойс такава граница: творци, неписващи се в обществото. Тяхното себеизразяване става подтик към творчество. Ето защо значи прочитът на текста показва, че конфликтът *художник – общество* не само подновява виждането за творците като визионери, които се разминават със своята среда. Той не следва също и ренесансови или романтически мисли за творците като едни пророчески фигури, чийто взор отива отвъд д’сега на техните себеподобни. Затова, ако естетиката представя прекрасното, и ако естетизмът го въплъщава във всекидневието, мисълта на героите изявява тяхното построяване. Естетиката и естетизмът стават пречиствания: естетическото (те) избавя от всекидневното, което (те) избавя от естетическото. Но дотолкова, всекидневното поражда наслаждение чрез престъпване, докато естетическото създава удоволствие чрез съгласяване: една естетика, която не е осветена от установеното виждане за удоволствието. Стивън бива изключен от обществото не поради такива качества, които то не може да последва; героят се оттегля, защото отразява общите грехове. Той става един вид жертвено същество, представящо греховната общност: като козела, натоварен с общия грях и прогонен в пустинята, творецът е отритнат. Казано социологично: двусмислеността във вътрешната борба на героя поражда неговата маргиналност. Също и емоциологично: положението всред пропаднало желание за утвърждаване предвид индивидуалистка позиция извън обществото го затварят в безизходност. Макар че вижда лудостта на света, той се свързва с нея; така отношенията му с неговата среда, чиито посредственост, лицемерност, вулгарност художникът презира, но от която не се и отрича, го правят повече съучастник, отколкото бунтар. При това, безнадежността на такъв живот поражда озлобление, докато духовната пустота, чийто израз става отсъствието на идеали, любов, страст, изпълва героя с омраза, оформяща нагласите му към света. Понеже поквареният свят създава порочен кръг, в който винаги се себеповтаря, героят откликва по начин, изявяващ потиснатостта, обусловила неговия светоглед. Творецът обитава свят, който го просмуква със своето безумие, правейки го безумно жертвено същество. Без родина, семейство, Църква, художникът създава своята самоличност само чрез изкуството – съзвучно с отсъствието на онзи “свят”, който той вече е изоставил. За младия художник потребността от промяна “извън света” се оказва насъщна. Затова, изгнанието довежда до завършек самопознанието, докато завръщането претворява една непряка обвързаност на художника и общността. Ако *изкуство* съединява отчуждавани художници и отчуждаващо общество, това очертава ролята на творците, отиваща вече отвъд идеята за поетите като наставници и отвъд мисията на творците като пророци. За нея наставление и пророчество стават чужди, понеже модерността полага разложен и заблуден свят. Стивън прави своята естетика наставница на индивидите: като изследва прекрасното, тя опитомява въжделието. Но дотолкова, нейното пространство определено наподобява онова, което Църквата предоставя на свещениците. Фигурата, съединяваща тук художническо и свещеническо, не е метафора – със своята естетика, героите му преследват белязващата свещеничеството недосегаемост за светското. Неговите герои, приемащи осветените идейни образци за собствени ориентири, всъщност действено съучаствуват в своето поробване. По такъв начин, всяка идейна изява в несвършващите “модерни времена” става формулна, ефект или афект на условност – “режимът истинно” вместо *самата Истина*. Която граничност изразява начин да бъдеш. Духът става истинен из абсолютната разпокъсаност, докато идеал става разбирането. Светът е различен за всекиго, но “един и същи” свят се разкрива пред всички. Героите са действащи тълкуватели, които желаят да виждат света от множество менливи гледни точки, като последните остават само откъслечни и несвършени. При това обаче, под магичния покров на *обезсмъртяване* нищожното “алхимично” се превръща в знаменито. Тайността тук все пак затова пребъдва, защото Джойс съживява за светската модерна култура иманото предвид като *разомагьосване*. Той създава своите произведения, след като Макс Вебер

предрича едно “смаляване” на модерното изкуство, което вече не удържа никаква монументалност. Бидейки отклик на *разомагьосване*, творбата явява в знаменитостта *преомагьосване* из изкуството; идеята за знаменитост основополага тук цяла една естетика. Поради това, предвид диалектиката *разомагьосване* – *преомагьосване*, смислополагащите знаменитостта явления, предмети, събития неявно предпоставят онова, което прави самото артистично присъствие на естетите ефимерно.

Метафора на тази ефимерност става парфюмът; естетското светоразбиране ярко се изявява от Патрик Зюскинд чрез неговия роман “Парфюмът”, чието представяне предвид основните тези, застъпвани в изследването, предлага § 11. “*Парфюмът*” като не само метафора (с. 353-361). Романът разкрива окръжение, което прави възможно творбата да бъде прочитана различно: *заклинание срещу Просвещението, алегория на фашизма, смесица от жанрове, чиста кичовост*. Приемат нейния герой като метафора на постмодернизма, но забравят, че както всяко писане съдържа предишно писане, по същия начин и всяка самоличност съдържа предишна самоличност. Чрез плагиатството (същностно за творчеството) “Парфюмът” оспорва, че творбите принадлежат на своите автори. Така обаче рабирането относно самостоятелния “Аз” изкривява творческия процес. Текстовете за самовлюбени творци оспорват идеята за романтиците като някакви меланхолни гении, които се (*само-*)обожествяват. Тук романът бива осмислян като вид повествователна театрализация на просвещенска диалектическа патология. Онова, което Просвещението превръща в свое друго (природата с нейната “непросветена” ужасност, добила формата на митология), винаги го терзае като самото онова сляпо господство, което то превъзмогва. Грьонуй като просвещенското *друго* осветлява понятието *другост*, бележещо възделението на интелекта да отстрани разнородността, редуцирайки тъкмо онова, което не е редуцируемо. Как обаче “Парфюмът” фигурира в естетиката на Просвещението? Зюскинд разкрива, че естетиката съучаствува в просвещенската диалектика, чието следване довежда до смъртта. Едно дистиблиране на същността отрича в романа му живота чрез тъждеството, свеждащо *част* до *цяло*. Грьонуй свежда различните индивиди до формула, като същевременно се самоунищожава чрез разтваряне в тълпата, от която иска да се отграничи: чистото тъждество е смъртта. Но предвид изискването за самозаконодателстваща субективност, творците не следват безропотно предишните образци, разгръщайки собствената си самоличност. Те се самоопределят, отричайки предходни творби и пораждайки имагинатен *Аз*. Тук всъщност дейността, позите, личността на творците трябва да бъдат уникални: иначе те не ще са творци. Затова особено значимо е сродяването с предходниците. Творците изключват всяко творчество, освен онова на друг някой свой “аз”, чрез което правят поетиката сводима до нарцисизма. Пародирайки предходниците, Зюскинд пародира също и мечтата за творческо всемогъщество. Така завръщането при предходното метафоризира и идеята *гений*. Зюскинд пародира фетишизма на романтиката: вместо завръщането към съвършенството, неговите фантазии пре(съ)творяват емоционалното накърняване. Ето защо, пародирането критикува романтичната *оригиналност*. Чрез нейното цитатно превъплъщаване, авторът разгражда измислицата за творческо всесилие. Тук творчеството алегорично заличава авторовата самоличност, и същевременно я възстановява чрез разнотонни гласове. Което засяга също и дилемата пред писателите: отказът от традицията запазва определени културни предхождания. Тъй като пратекстът бива погълнат от епигони, съживяващи предходници, а митът за един *само единичен глас* отпада, то забравяните предци призрачно се завръщат чрез цитати. Но по такъв начин, свързването на текстове-от-предците, пораждащо смесена авторова самоличност, преповтаря онези алхимични операции, чрез които Грьонуй създава своите парфюми. При тях, материалите стават субстанция, която преобразява *нисше* във *висше*. Обсебен от идеята да схване душата на материята, нейната мирисна същност, героят иска да създаде човешка същност. Оттук, *трансмутация* представя цитатното движение, което поражда естетическото действие на парфюма. Дотолкова, като озвучава двойко цитатите, авторът не се отъждествява с предходниците. (Дори и сред романтиците, пародийното цитиране остава популярно.) Днес творците, отивайки отвъд заблудата, че са оригинални, стават *virtuosi*: този термин обозначава събирачите на изкуство и умелите изпълнители. До *virtuoso* достигат следователно причастните към онова художествено занаятчийство, което отличава “Парфюмът”

като олицетворяващ именно естетския вид алегореза на съвременното артистично присъствие, движещо се между секуларизирането на Сътворяването и театровизирането на Възкресението.

Заклучение: *Естетическо представяне* (с. 362-369), след като резюмира основните моменти от изложението (с. 363-364), обобщено очертава върху тази основа перспективи (с. 365-368) предвид възможно бъдещо развитие на концепциите, предложени в настоящата дисертация.

ПРИНОСНИ МОМЕНТИ

Методолого-теоретични:

1. Естетизмът се осмисля като културна форма на живот, секуларизираща – театровизираща религиозните идеи Сътворяване и Възкресение. Върху основата на това разбиране се разработва също така и теоретичен подход към отношенията *театричност – театровост – театралност*.
2. Разкрива се значимостта на ейдологичната Хусерлова феноменология предвид естетиката. Предлагат се, съответно, основани върху ейдологичната феноменология теоретични представяния на историко-мисловни и историко-културни образувания от европейското духовно пространство.
3. Философията бива представена като театрично измерение на естетическата феноменология. Разгръщат се схематизации на особено значими философски присъствия, които я олицетворяват.
4. Развива се вариант за философско подхождане към европейската светска модерна култура предвид основоположността на диалектичното отношение *секуларизиране – театровизиране*.

Предметно-тематични:

5. Феноменът *руиновост* за пръв път в българската литература бива представен откъм неговата същностна естетическа значимост. Развива се подход спрямо руиновото като схематизиращо условията за възможността субектното и/или Азовостта да бъдат мислени в тяхната крайност.
6. Предлага се първото за националното хуманитарнонаучно пространство цялостно представяне на основните естетически и културфилософски възгледи, които са застъпвани от Уолтър Пейтър.
7. Представено е първото за националната ни философска общност надлитературно разглеждане на естетическите и културфилософски схващания, изразявани в “Нощни бдения” от *Бонавентура*.

Публикации по темата на дисертацията:

- 1) Социалният “свят” на философствването. // Философски, социологически и психологически аспекти на НТР. София: ЕЦФС (БАН), 1986 (с. 34-42).
- 2) Философия. Естетика. Идеология, 1789 – 1989 (Едно виждане относно Кант). // Философията между традициите и съвременността. София: ЕЦФС (БАН), 1990 (с. 57-64).
- 3) Занаятът на философа. // *Философски алтернативи*. Година I. Брой 5-6 (май – юни 1992), с. 60-69.
- 4) Слово, форма, образ. // *Музикални хоризонти*. XXXIV (1999). Брой 4-5, с. 22-28.
- 5) Естетическото и секуларността. // *Музикални хоризонти*. XXXVI (2001). Брой 6, с. 30-38.
- 6) Смехът на естета. // Югозападни листи. Списание за хуманитаристика. 2003. Брой 1, с. 74-76.
- 7) Появата на изкуството и естеството на мисълта. // *Бездната Хайдегер*. Съставители Георги Ангелов, Асен Димитров, Георги Донеv, Валентин Канавров. Благоевград: “Неофит Рилски”, 2011 (с. 168-186).
- 8) Заинтересоваността от незаинтересованост. // *e-Scriptum*. Електронна публикация: 5 юли 2013. Достъпно на url: <http://e-scriptum.com/zainteresovanostta-ot-nezinteresovanost/>.
- 9) Границите на естетизма. // *Философски алтернативи*. Година XXII (2013). Брой 3, с. 84-92.

Други публикации по специалността:

- 1) Публичният индивид и границите на “гражданскостта”. // *Ситуации на гражданското поведение*. София: Институт за модерността, 1999 (с. 9-104). [Студия в съавторство с Николай Обрешков.]
- 2) Родства и цветове. Гьотевият “магически” естетизъм. // *Гьоте и музиката*. Доклади от кръгла маса, посветена на 250-годишнината от рождението на Й. В. Гьоте (29.05.1999, XXX Международен фестивал “Софийски музикални седмици”). София: Goethe Institut; Софийски музикални седмици, 2000 (с. 43-49).
- 3) Nicolaj Obreshkov, Andrej Leshkov. Exercises on Solipsism. // *Philosophy between Old and New Values. Proceedings of the 22nd Session of Varna International Philosophical School (29 May – 01 June 2002)*. Sofia: IphR – BAS, 2003 (pp. 443-446).
- 4) Андрей Лешков, Николай Обрешков. Публичността или химеричното. // *Институт за модерността*.

Списание. Брой 4 (юли 2010). За съчинението (достъпно на url: <http://www.journal-informo.eu/004.htm>):
има се предвид монографично изследване в обем 173 страници на формат Microsoft Word 97/2000 XP.]
5) Битието и обратът: от феноменология към фундаментална онтология. // На път към Хайдегер.
Съставители Владимир Градев, Морис Фадел. София: Нов български университет, 2010 (с. 77-88).