

**ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ ОТВЪД  
ПРОСТРАНСТВОТО**

**ЕКЗИСТЕНЦИАЛНИТЕ  
ИЗМЕРЕНИЯ НА АВТОРА В  
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА  
ТРАДИЦИЯ**

**Любомира Попова  
Магистърска Теза**

**София, 2009 г.**

## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е :

I. Увод. Авторът като понятие.....	4
II. Авторът в служба на властта.....	16
III. Превъзможване на хаоса.....	23
IV. Стремеш към абсолюта.....	29
V. Преоткриване на хоризонта.....	37
VI. Овладяване на възможностите.....	42
VII. Отвъд границите на изкуството.....	52
VIII. Идеиният свят и бездуховността в постмодерното общество.....	63
IX. Заключение. Бъдещето на автора и авторът като бъдеще.....	76
X. Библиография.....	80

## **I. Увод. Авторът като понятие**

Еманципацията на изкуството от занаятчийството в културологичен план и овладяването на екзистенциалните измерения на Аз-а във философски план, окрилява твореца да разгърне възможностите си за свободно придвижване из пространството и отвъд него.

Авторът в западноевропейската култура се разгръща не само като творец, но и като понятие, като светоглед, взаимоотношение и рефлексия. Във всички епохи обществото е различно, изкуството е различно, отношението към автора е различно. Но авторът е автор вътре в себе си, независимо от исторически контекст, време и пространство. Човек не може да е част от едно общество извън отредената му социална роля, но творецът, чрез акта на сътворение, може да напусне пределите на света такъв, какъвто го познава, да промени сетивните си възприятия за явленията, да се докосне до същността и да я възроди по свой образ и подобие.

В исторически план, всяка епоха ражда в себе си цяла вселена от нюанси, чрез които възприема реалността и субективността. Начина на живот, държавното устройство, религията формират общества с различен светоглед, но заложеният в човешките същества стремеж за проумяване на съществуването, ги кара да надхвърлят рамките на природно обусловения живот и да сътворят своя собствена среда,

съществуваща колкото в рамките на света, толкова и като предпазваща ги от него<sup>1</sup>.

Ние сме се появили из-от света, ние сме част от цялото и носим целостта в себе си. Развивайки интелект, чиито способности надхвърлят нужното за съществуването като оцеляване, живеейки като отделни микро-вселени със съзнание за Вселената, започваме да се стремим да я опознаем и разберем като обективно съществуваща. Но това, което не ни достига е позиция на наблюдение, стояща извън субективните ни способности.

Въпросът какво представлява реалността и каква е тя извън съществуването на човека е фундамент на всяка култура, религия, душа. “За да се стигне до освобождение, трябва да се вярва, че всичко е реално или пък, че всичко е нереално. Ние, обаче, различаваме само *степен* на реалност, нещата ни се струват повече или по-малко истински, повече или по-малко съществуващи. Поради това никога не знаем какво е действителното положение.”<sup>2</sup>. Това, от което е съставен живота са възможностите. Това, от което е съставен човека са потенциала да ги осъществи, свободната воля да избира как да се осъществи и съвестта, която контролира избора. И вярата, чрез която бива преодолявано напрежението на будността, когато Битието се разкрива като трансцендентно. Вярата като акт на свободата, чиито умозаклучения се превръщат в усет за ставането. Ние осъзнаваме действителността непосредствено, но знаем само това, което сме доказали чрез опита и логиката. Фактите подлежат на тълкуване и *именно разликите в тълкуването* пораждат различните проявления на

---

<sup>1</sup> В книгата си "Глобализацията", говорейки за мегаполисите, Бауман твърди, че първоначално човекът създава града, за да се предпази от „злонамерените нашественици, които винаги идват отвън“, докато днес града се свързва все по-често с опасност, отколкото с убежище. Градът постепенно се превърнал в самостоятелна микровселена, обусловила в себе си всички белези на света, от който е част.

<sup>2</sup> Чоран, Е.-М., “Наръчник по разложение, Признания и проклетия”, С., 2006, стр. 245

волята. „Умът първо създава категориите и им дава имена, а по-нататък имената подпомагат и съдействат на процеса чрез собствената си склонност към допълнителни значения, комбиниране и двусмисленост” (С. Уитман)<sup>1</sup>. Понятията са абстрактни категории на разума и това предпоставя разликите в тълкуването им. Когато говорим за отминалите епохи, ние използваме съвременния смисъл на понятията, когато използваме техния език, ние осмисляме значението му според собствения си мироглед – това затруднява приемствеността както между културите, така и между епохите, между поколенията дори.

Човекът борави с понятията, за да общува, но в същото време проумява условността им, когато иска да обясни чрез тях неща, които са извън сферата на сетивното. Изкуството, като изразно средство, превъзмогва ограниченията на понятията, въздействайки чрез емоциите директно върху съзнанието. Понятията изкуство и естетика са също толкова условни и човекът винаги е търсел път към изясняването им. Творецът е единственият, който проумява изкуството в цялата необятност на неговите проявления, но защото талантът е част от самия него, той не притежава дистанцията, за да обясни същността на изкуството. Другите хора я носят в себе си, но нямат заряда, чрез който творецът достига до дълбините на творческия акт.

За да проумеем нещо, ние винаги го разглеждаме в контекста на неговата предистория, но за да познаем Човека, винаги се отричаме от историчното като подход, за да издигнем екзистенцията до нивото на космичния такт от гледна точка на познаващия субект. Същността, превърната в нещото само по себе си, се различава от Абсолютното само в *степента на взаимодействие с реалността*. Същността не се

---

<sup>1</sup> Богданов, Б. (сборник студии), „Традиция. Литература. Действителност. - Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание”, С., 1984, стр. 310

нуждае от конкретен контекст, за да се самоосъществи, Абсолютът не се нуждае от познаващ субект, за да съществува.

Всяка епоха разглежда себе си като самостойна, а достиженията си като универсални, но винаги в контекста на това, което наследява и на това, което предшества в стремежа си към вечността. Епохата не съществува единствено в настоящето - тя съзнателно се изплъзва от миналото, което не ѝ принадлежи, но приема за свое и, очертавайки своето бъдеще, създава традиция, която следващите поколения ще преосмислят (изхождайки от нея като своя по форма, но превъзмогвайки я като чужда по дух). Човекът се самоосъществява в рамките на своята епоха, на своето общество, но прозренията в душевността му са неисторични. Авторът твори в рамките на вече изживени стилове, но това, което осъществява чрез своя творчески Аз, когато разгръща себе си под натиска на вдъхновението, когато облича във форма неизразимото - това е обективизираната му същност, също неисторична по своя характер.

Развитието на понятието за личност е свързано с осъзнаването на рационалните способности на човека като движеща сила за неговите екзистенциални търсения и на научните открития като на разширяване и допълване на духовните предусещания, моралните устои и непреходните ценности. Понятията за личност и автор са модерни понятия, но това не изключва тяхната роля в предмодерните общества. Тогава са гледали на човека като на индивид, част от обществото, чиято цел е да служи на обществото и в частност на властта. На автора са гледали като на занаятчия, а изкуството не се е отделяло от своите утилитарни функции. То се ражда от магическите практики на първобитния човек, развива самостойното си звучене в превръщането на естетиката в наука, за да бъде осъзнато по-късно като част от творческата екзистенция. Успоредно с това, Аз-ът

придобива все повече *отговорност* по отношение на собственото си развитие, а авторът се превръща в свят, който създава светове от идеи.

Макар този проект да изследва автора в контекста на западноевропейската традиция, в него се поставя проблема за самостоятелността на творческата екзистенция. Но разглеждана не като нещо универсално, а като нещо самостоятелно. Защото универсални неща, що се отнася до човека и неговите познавателни способности, няма. Той притежава непреходни, изначални качества, които го владеят и въз основа на които успява да овладее (до известна степен) света около себе си и вътре в себе си.

Понятията за изкуство и естетика, отношението към автора, стилът на епохата и на автора, в частност, се променят с промяната в нагласата на обществото. Нуждата да се твори, да се развиват талант и въображение, нуждата от познание и самопознание, от самоусъвършенстване и признаване са неизменно съществуващи в човешката душевност. Екзистенцията си остава нещо самостоятелно, рядко докосвано от бита, но често проникващо в трансцендентността на Битието. Това, че днес влагаме в понятията много повече нюанси и различаваме личност от индивид, автор от талантлив човек, означава, че са променени възприятията ни за явленията, но не и същността на самите явления. Отделният се явява като отделен, независимо от ролята му в обществения живот на епохата, към която принадлежи. Днес използваме понятия, непознати в по-ранните епохи и придаваме повече нюанси на съществуващите понятия, за да характеризираме явленията в света. Това показва промяна единствено в позицията на наблюдение и съждение, но не и в същността на наблюдаваното.

Ако личността се формира като такава именно в житейския си контекст, то тогава как бихме могли да я разглеждаме сама по себе си, а не като следствие?

Възможно ли е мигът на вдъхновението да е всъщност вътрешното превъзможване на културните натрупвания и освобождаването на екзистенцията?

Доколко това се случва под въздействие на волята и доколко - чрез сливане на Аз-а с абсолютното?

Кога абсолютното е наистина абсолютно и кога е такава само в представите на възприемащия го като абсолютно?

Стилът е подчинен на епохата и индивида трябва да се приспособява. Но изкуството е живо, то не търпи рамки и не случайно творците влияят на стила, формират го независимо и въпреки строгостта на каноните.

Изкуството е синтеза между природните дадености и свободата на духа или, както Шелинг го определя, то е „безсъзнателна безкрайност”<sup>1</sup>. То не се изчерпва нито с естетическите категории, нито в противоречието между съзнателна дейност и несъзнавано (противоречие, в което се ражда идеята).

Но кое е това, което разграничава съзнанието от идеята? И кога творчеството престава да бъде вътрешен диалог, за да се превърне в изкуство?

Чрез изкуството се полага хармонията между субекта и обективната действителност, а авторът е различен човек, неговата сетивност е друга. „При творци от най-висш ранг, като Бетовен или Рембранд, изостреното съзнание за реалност се свързва с отчуждаване от реалността”<sup>2</sup>. Не умението му да твори е изкуството, а *идейния му свят*, неговата способност да гледа на света с други очи, да прозира в детайла по-дълбоко, да извежда обекта по-далеч от понятието за него

---

<sup>1</sup> Паси, И. (сб. студии), „За красотата и изкуството”, С., 1975, стр. 260

<sup>2</sup> Адорно, Т., “Естетическа теория”, С., 2002, стр. 25



и да обективизира трансценденталните напрежения (точно тези напрежения всеки човек усеща като неизразимото в непосредствеността на космичното).

Изкуството никога не е просто подражание на природата, както естетиката е повече от наука за способността да възприемаме действителността чрез усета за красиво, възвишено, трагично или комично. „Думата *красота* се употребява за *предизвиканата у нас идея*, а изразът *чувство за красота* – за нашата *способност да възприемаме тази идея*.” (Фр. Хътчесън)<sup>1</sup>. Красивото се свързва с изпитваното удоволствие при възприемането на обекта. Кант определя вкуса като единствената форма на свободно харесване, т.е. харесване, предизвикано при непосредственото наблюдение на обекта при съзерцание, освободено от ограниченията на представата. Вкусът към красотата се ражда с човека, но вкуса към художественото произведение се възпитава. Защото при създаване, наблюдение или разсъждение върху изкуството, голяма е ролята на въображението – способността на субекта, съзерцавайки произведението, да извлича от него особеностите на собствената си душевност.

Естетиката като философска дисциплина се обособява през XVIII в., когато се появяват художествената критика и категорията естетически вкус. Естетиката е наука за ценностите, за особеностите на сетивното възприятие, за удоволствието от сетивното познание. Способността на публиката да оцени стойността на изкуството не променя нито същността на изкуството, нито нуждата на твореца да твори. Талантът не предпоставя ролята на творчеството в обществото и ролята на изкуството за културата<sup>2</sup>. Естетическото възприятие е

---

<sup>1</sup> Паси, И. (сб. студии), „За красотата и изкуството”, С., 1975, стр. 82

<sup>2</sup> Въпреки сложните взаимоотношения автор-публика-култура-история, изкуството винаги е имало авангардни функции. Способността на творците да се изразяват по-нюансирано, по-решително, по един мирен начин, влияейки директно върху емоцията, може да превърне изкуството както в носител на обществените нагласи, така и в средство за манипулация и пропаганда.

непосредствено изпитваната емоция, способността за естетическо съждение е способността да се изведат характеристиките на конкретното като част от общото. Способността да различаваме естетическите категории може да се реализира само научно, възможността да изпитваме удоволствие или неудоволствие е винаги тъждество между форма и вътрешна нагласа, между обекта и представата за него.

В природата всичко си има цел, но човекът има и вътрешна цел, притежава способността да съзерцава, да вчувства, но и да екстериоризира идеите си.

Не нуждата от преодоляване на пространството, а *осъзнаването* ѝ, е движещата сила на духа. Преодоляване на физическото пространство чрез пътешествието, на историческите граници чрез вярата, на вътрешните бариери чрез изборът, на материята чрез волята. И най-сетне - преодоляване на границите между битие и дух чрез овладяване на вътрешните хоризонти. Не нуждата от сътворяване, а *осъзнаването* ѝ, създава предпоставките за освобождаване от ограниченията на понятията чрез изразните средства на изкуството. Не да познаеш Абсолюта, не да проумееш Същността, а да се разтвориш като абсолютна стойност отвъд границите на безграничното. Именно в съзидателния акт, човешкото същество надскача физическите ограничения на духа, за да въплъти абстрактните си идеи в материя - посредник между собственото му съзнание и съзнанието на зрителя.

Днес, в ерата на комуникациите, не спираме да наблягаме на комуникацията между автор и зрител. Интернет не е просто система за комуникация - той е обществена среда (макар и виртуална), компютрите отдавна не са просто изчислителни машини - те са връзка

със света, с останалите хора на планетата. Ненаситната човешка жажда за знания е превърнала информацията в основна разменна монета, в основна цел, в основа на случващото се в мрежата. В Интернет човек може не просто да задоволи желанието си за общуване, нуждата си от знания и информация, но и да рекламира себе си, да създаде или разшири своя бизнес. Присъствието в световната мрежа е възможност за увеличаване на търсенето, намаляване разходите за реклама, улесняване на потребителя (който не трябва да отиде някъде или да загуби време, за да се информира за това, което му се предлага).

С развитието на технологиите, Интернет и глобализацията, изкуството също става достъпно в целия свят. От една страна това значи по-мощна реклама, разширяване на потенциалните контакти с други автори, меценати, клиенти. Картините в една изложба могат да бъдат видени от ограничен кръг хора, картините в един сайт са достъпни в целия свят. От друга страна и плагиатството става все по-лесно, а възможността да се следи конкуренцията и съдбата на собствения продукт - все по-трудно.

Появата на Интернет не само улеснява общуването между хората, не просто премахва пространствените ограничения между тях, но и прехвърля в себе си всеки аспект на общественото устройство. Глобалната мрежа е един нов свят – но си остава *човешки свят* и за него е характерно всичко, което е характерно за човешката същност, за устройството на неговия свят, за способността и нуждата както от общуване, така и от анонимност. Интернет предлага пред потребителя всичко – но всичко, което може да се предложи от човека, стоящ от другата страна. Нуждата от общуване винаги е била една от основните човешки страни - просто през вековете начините за комуникация се променят.

Общуването между автор и зрител е част от човешката нужда за себеизразяване, за споделяне, за признание. Изкуството не е само изразно средство. Нуждата да се изразиш не се ограничава с нуждата да общуваш. Има автори, които залагат на диалога със зрителя и такива, които залагат на монолога пред него. Но има и друга форма на диалог - диалогът с Аз-а. Има друга форма на монолог - монолог пред Аз-а. Този монолог се случва в един миг, в който Аз-ът се слива с Битието. Този миг е само предусещан и не може да бъде изразен. Това не е откровение или катарзис - това е сливане със себе си под формата на вечност.

Много често творбата е следствие от вътрешния монолог. Това че, впоследствие, бива представяна пред публика, идва не от нуждата за споделяне, а от нуждата от признаване. Но признаване не на идеите, а на способностите. Защото, когато изложиш на показ най-съкровените си емоции, хората ще видят не тях, а собствените си вътрешни монолози. По този начин идеята докосва емоционалността на зрителя. Рационалното тълкуване на изкуството изсушава неговите идеи, превръща ги от възвишени в човешки. Заради това авторът търси непосредственото въздействие върху зрителя, само чрез дълбочината на формата, на цвета, на тоналността. Въздействие, което, ако бъде постигнато пълноценно, е най-голямото признание за автора. Макар това признание често да е анонимно, недостигащо пряко до автора, той го изживява в момента на създаването, усещайки духа на епохата и зрителя чрез своя дух.

Нуждата от признание е екзистенциална категория, присъстваща във всяко човешко същество. Авторът като човек не винаги го различава от суетата, но като автор, той притежава изкуството като отдушник, като част от себе си, като разговор със Съществуването. Дори когато е анонимен, човекът притежава собствено мнение и нужда от признание (макар това не винаги да му е било признавано).

Творецът може да избере анонимността като начин за свободно изразяване или да е принуден да служи анонимно на догматика, наложена му от по-висши съсловия, може да избере псевдонима като начин да освободи фантазията си и интерпретирайки света от различни позиции, да осмисли собственото си място в него. Но и в двата случая, той се нуждае от оценката на обществото, като един възможен критерий за оценката му от гледна точка на историята, на следващите поколения, начин за проверка на стойността му за вечността.

Цивилизацията е изкуствена, сътворена от човека, среда, в рамките на която, той прави както своите открития за устройството на света, така и своите душевни откровения в сферата на нематериалната култура, част от която е изкуството. Това, че съществува разграничаване на материална и духовна култура, затвърждава убеждението, че произведението на изкуството е веществено в същността си. Много хора разглеждат живописата като картина, архитектурата като сграда, музиката като мелодия, поезията като текст. Материалната култура винаги е формата, в която е облечена идеята, но духовната култура е безграничната, бездънната вътрешна сила на обществото, на епохата, на човека като социално същество.

Проявленията на духовната култура се пропиват в бита, но самата духовна култура е много повече от изкуство, наука, ритуал, традиция или морал. Тя е сбор от всички тези неща, взети заедно плюс дълбоката вяра в доброто<sup>1</sup>, непреодолимия стремеж към възвишеното,

---

<sup>1</sup> Доброто като морална категория, като идеал и цел в човешкия живот, независимо дали се приема като първично или вторично възникнала, или като категория на способността на съзнанието за съждение. То се явява като неизменна част от антиномията добро-зло и, всъщност, стремежът към добро е борба срещу злото, стремежът към щастие е страх от болката, както стремежът към хармония е освобождаване от хаоса. Тези усилия са част от противоречието на човешката природа, но помагат за превръщането на съзидателния потенциал на човека в

изначалния устрем към безкрайното. Способността да се предава опита от поколение на поколение само обогатява способностите за постигане на напредък във всички области на живота, но не тя поражда нуждата от овладяване на неизвестното, устрема към хоризонта и отвъд него.

Изкуството е само част от духовната култура, произведенията му – само част от материалната, но не произведенията на изкуството са Изкуството. Всъщност, *то е единството* между идея и произведение, както светът е единство между дух и материя, а познанието за обекта е единство между явление и понятие.

---

система от възгледи, която се проявява в създаденото от него (не само в сферата на изкуството).

## II. Авторът в служба на властта

Когато вселенският страх престане да определя религиозното чувство, когато шаманските практики се превърнат в изкуство, когато народът осмисли своята индивидуалност като символ от висш ранг – това е повратната точка, в която времето бива осъзнато като история, а традицията се превръща в култура.

Цивилизация и култура са модерни понятия, но върху тях се крепи самоопределянето на западноевропейският човек именно като такъв. Западноевропейският дух е вечно търсещият, незадоволеният от лесни обяснения и това е, което го кара да открива и преоткрива действителността във всички нейни посоки - необятността на вселената, насочеността на настоящето към вечността, корените на идентичността в миналото, дълбочината на душевността.

Разглеждайки епохите като равностойни в етапите на своето развитие, Освалд Шпенглер определя „съществуването, водено с най-дълбока съзнатост, което само се гледа от страни”<sup>1</sup>, „чийто прасимвол е чистото безгранично пространство”<sup>2</sup> като *фаустовска* душа. По този начин противопоставя западната сетивност на античната (*аполонична*) душевност, „която избира сетивно-осезаемото отделно тяло за идеален тип на протяжното”<sup>3</sup>. Той разглежда културата като *израз на*

---

<sup>1</sup> Шпенглер, О., “Залезът на Запада, т. 1, С., 1995, стр. 257

<sup>2</sup> Шпенглер, О., “Залезът на Запада, т. 1, С., 1995, стр. 257

<sup>3</sup> Шпенглер, О., “Залезът на Запада, т. 1, С., 1995, стр. 257

*вътрешните напрежения* на обществото, в противовес на цивилизацията, която е образът на културата, преживяла себе си.

Със съзряването си, всяка култура формира стил, в който се преплитат различни влияния. В зрелостта си, културата приема собствена форма и издига проявленията на своята страст до символи от висш ранг. “Ние, хората от западно-европейската култура, с нашия историчен усет сме изключение, а не правило. “Световната история” е наш образ за света, не на цялото “човечество”.”<sup>1</sup>

Вечни истини не съществуват – в същността си всяко повторение е ново начало, всяка култура усеща космичното според собствените си екзистенциални потребности, изгражда образа на света според своите способности, притежава историята си, според способите за самоосъществяване и оставя от себе си това, което следващите ще съзрат в наследството ѝ. Традицията е фундамента на културата, а нейното проявление е в ритуала. Повторението на ритуала е не просто израз на идентичност, но и саморефлексия. В рамките на живота си, всеки човек проиграва културните модели, не за да ги научи, а за да осъществи себе си чрез тях. Всяка историческа личност, в последствие, се повтаря като екзистенциална възможност за по-късния човек. Всяка култура изживява собствените си етапи, но нейното застиване след зрелостта ѝ не е умирање, а *превръщането ѝ в една възможна съдба*. Развитието на културите в линейната последователност на историческото време, дава възможност на по-късните, идентифицирайки се с предишните, да се възприемат като тяхно следствие.

Макар и отречена, европоцентричната схема за хода на историята продължава да определя самочувствието на съвременния европеец като наследник на предшестващите го епохи, макар и не в духовно, а само в рационално отношение. Знанието за миналото

---

<sup>1</sup> Шпенглер, О., “Залезът на Запада, т. 1, С., 1995, стр. 34



обогатява и влияе върху формирането на настоящето. Познаването на традицията на преживени вече култури, не се натрупва в обществото като историческа памет, но спомага за преосмислянето на съвременността. Миналото винаги е изходната точка за формирането на съвременния дух и традиция.

Това, което най-добре характеризира цивилизацията като такава е уседналият живот, централизираната власт, елита като водеща прослойка. Това, което характеризира културата е жизнеността на духа, преживяването на ритуала като магичен акт, оказващ пряко влияние върху живота тук и сега. Когато ритуала и вярата се превърнат в традиция с ясно изразени канони, които се следват дословно, тогава културата се превръща в символ. Това е мигът, в който тя надживява жизнените си сили, за да се превърне в *определение за самата себе си*.

Древността е епохата, в която се заражда цивилизацията. Преодолявайки вселенския страх чрез абстрактното мислене, първобитният човек създава социумът, религията, ритуала. Създавайки държавата, древният човек поставя културата си в среда, в която тя да разгърне потенциала си. Традиционните култури се зараждат на принципа на цикличността, под влияние на непоклатими авторитети. При тях няма понятие за личност – в развитието на индивида е предопределено да повтори битието на баща си, дядо си, рода си. Родът винаги се разкрива в индивида, но историческите предпоставки не се разкриват в културата по същия начин. Индивидът не може да избере мястото си в обществото, но културата може да наследи или отхвърли предходните, да избере как да оформи себе си.

Образът на света за древният човек (за разлика от първобитният) не се изчерпва с общността, към която принадлежи. В неговия

мироглед се заражда образът на света като единство, образът на Бога, сътворил това единство, образът на владетеля – заместник на Бога, притежаващ правото да разполага с народа си и най-накрая – образът на индивида като *част от държава, а не от племе*. Преодолявайки етапа на племенната общност, културата си създава елит, чиято водеща функция се дължи не на властта му, а на *отговорността*, която носи относно развитието на обществото и, в частност, на индивидите. Отговорността на аристокрацията е извоювана, животът на населението е подчинен на инертността. Без лидер, оставена на собствените си наклонности, ”масата винаги има тенденцията да унищожава причините на своя живот”<sup>1</sup>, защото нейния живот се изчерпва със съществуването, защото нейните действия са стихийни, защото не всеки може да разбере какво означава да е свободен вътре в едно общество, да поеме отговорността за действията си още преди да ги е извършил. Чувството за дълг формира у елита самоосъзнаването му именно като такъв и това предполага неговото развитие като цялостно развитие на държавата. Обществата със силен и единен елит овладяват лесно съществуването си, за да съсредоточат усилията си в политическото, икономическото и културното развитие.

Двете най-древни цивилизации - Месопотамия и Египет - са колкото подобни като устройство, толкова и различни по дух. Централизирана, еднолична власт, силно жреческо съсловие, религия, поставяща в центъра си култа към обожествяван владетел – от тези предпоставки се ражда изкуство, подчинено на строги канони, изкуство служещо за възхвала и увековечаване на владетеля<sup>2</sup>. Наред с аристокрацията, жреческото съсловие е елита в древното време.

---

<sup>1</sup> Ортега-И-Гасет, Х., “Бунтът на масите”, С., 1993, стр. 74

<sup>2</sup> Успоредно с висшето изкуство съществувало и едно по-искрено, битово изкуство, в което творецът се откъсва от границите на канона, и проявява жизнения си усет непосредствено.

Официално, те не са притежавали власт, но тяхната функция е решаваща не само за живота, но и за облика на изкуството. Тъй като религиозният усет е формирал бита, а прозренията на жреците са определяли, до голяма степен, решенията на владетеля, те са тези, които създават ритуала, те определят нормата, в която трябва да се впишат творците. Дори религиозната реформа<sup>1</sup>, извършена от фараон Ехнатон не успява да сломи техния авторитет.

Култът към смъртта ражда храма и гроба като израз на метафизичния страх на древния човек. Храмът е сакрално пространство, а свещеноедействията извършвани в него – влияят пряко върху живота. Гробът е грижата за бъдното. Архитектурата обединява в себе си останалите видове изкуства, а украсата ѝ не е била „украса” в съвременния смисъл на думата – орнаментите, скулптурите, цветовете са символи с магично въздействие („изкуството заради самото изкуство” се ражда чак през XX век). Египетските йероглифи имат практическа функция – припомнят на душата на фараона за земния му живот, стелите в Месопотамия разказват на следващите поколения за делата на владетеля. Исторически, развитието на изкуството им протича почти едновременно, в известни случаи дори в досег едно с друго. В пирамидите може да се открие известна аналогия със зикуратите, в сфинксовете – известна прилика с крилатите бикове, фризьт е характерна композиционна форма и в двете култури. Различно е тяхното светоусещане – от една страна съзерцанието, от друга първичната животинска сила.

Египетската култура е олицетворение на вечния стремеж към вечността, животът на фараона – приготвяне за неговия съществен живот, чието начало се поставя със смъртта на тялото. Статичността и

---

<sup>1</sup> Която в същността си (както и всяка друга религиозна реформа) е политическа. Една от причините да замени политеизма с един единствен бог, олицетворяван от слънчевия диск е силата, която са притежавали жреците. И именно техния авторитет им помага да върнат старата религиозна система след смъртта на фараон Ехнатон.

възвишената простота, придаващи завършен вид на вечния му дом, затварят в себе си живот, кипящ отвъд границите на сетивния свят. Достойно за увековечаване е само най-същественото, затова са избягвани всички подробности в кръглата скулптура, затова фигурите в йероглифите са едновременно в различен ракурс, за да се изобрази обекта от най-характерната му страна. Египетският художник се е съобразявал не с това, което вижда от света в момента, а с това, което знае за неговия смисъл и значение. В египетската култура камъкът е символ от висш ранг. Защото камъкът е материала на вечността, защото неговото излъчване е монументално, защото подсилва усещането за липса на емоция или движение. Достолепната полуусмивка върху портретите на фараоните пресъздава вътрешната увереност в по-висшия живот за вечността. Тази усмивка преминава в скулптурата на Архаиката при непосредствения досег на двете култури по време на Новото царство, за да се възроди векове по-късно на лицето на Мона Лиза.

Изкуството в Месопотамия е по-детайлно, по-реалистично от египетското не само, защото култа към смъртта отстъпва пред култа към живия (но и обожествяван) владетел, чийто земен път е осеян с бойните победи в борбата за завладяване на територии и постигане на могъщество, но и защото Месопотамия е област, в която различни градове-държави менят надмощието си един над друг и официалното изкуство се определя от този, който владее в момента. Войната е начин на живот, мощта е извор на живот. Шумерският първичен реализъм отстъпва пред жестоката искреност на Асирия, тържествеността на фантастичното във Вавилон контрастира с изтънчения разкош на Персия.

Авторът в Древността е бил уважаван заради таланта и способностите си и, въпреки че, от днешна гледна точка, неговата функция е била по-скоро занаятчийска, по онова време занаятчийството се различавало от официалното изкуство не само заради мащабите си, но и от гледна точка на тяхното предназначение. Произведенията както на архитектурата, така и на изобразителните изкуства са създавани, за да служат на властта чрез своето символистично звучене. Вярата, че в едно произведение на изкуството има нещо много повече от самото изображение била все още жива в душата на древния човек и само творческия усет, който отличава автора от останалите хора, му помага да пресъздава съществуващото така, че произведението да бъде разпознато като символ, а не като изображение.

### **III. Превъзмогване на хаоса**

Дори епохите, които се стремят да имитират природната красота, влагат в стремежа си Човешкото, защото субекта възприема единствено а-приори и дори познанието, следствие на опита, се постига из-от себе си.

Никоя култура не притежава нужната дистанция, за да види следствията от постиженията си. Следващите епохи могат да усетят необходимостта на станалото, но и да го възприемат като вътрешна необходимост за собственото си развитие. Античността е епоха, чието значение далеч надхвърля по обхват съвременниците и преките ѝ наследници. Западноевропейската култура я възприема като изходна точка за по-нататъшните си търсения във всички области на живота. Рим се е учил от Гърция, общувайки с нея непосредствено. За разлика от него Средновековието, развивайки идеята за универсален Бог и схващайки времето като общочовешка история, възприема езичеството като по-нисша степен на развитие на човечеството, но и продължава културните достижения на Античността, преплитайки достиженията на философската ѝ мисъл с християнските ценности. Когато стигат до ренесансовия откривател, древногръцките постижения, се разкриват само като минало. Тяхното звучене е обвито в романтичните стремежи на хора, които търсят единствено собствената си история в древните останки. Съвременният западен човек отдавна е преосмислил културната еволюция, но, въпреки това, приема древногръцката традиция като фундамент за изкуството и науката си.

Всички културни символи притежават свой собствен живот, те се напластяват в човешкото знание и самосъзнание векове наред, за да придобият своето самостоятелно значение като екзистенциални възможности, които могат да бъдат преживени отново. Като исторически период Античността е приключила, но не и като модел на поведение. Всяка една епоха я наследява в някаква степен, но не като исторически обусловен процес, а като съзнателно търсене на изходна точка (чрез чието едновременно следване и отричане, да се разкрие собствения Аз). Търсене, чиито резултати възраждат скритите в душевността вътрешни сили и стремежа за подреждане на света според собствените си потребности. Познавателната способност на човека му помага да разбира фактите, но тяхното тълкуване изхожда не от самите факти, а от особеностите на познаващия субект.

Дионисиевото и Аполоновото начало са заложени в антиномията хаос-красота, която определя противоречията в човешката душевност. Инстинктивното усещане на света като неподреден и инстинкта към хармонията, които формират страховете на първобитния човек, днес са осъзнатите психични сили, чрез които модерния човек се справя със същите тези противоречия, които за него вече са въпрос на вътрешна борба.

Под Античност се разбира периодът, обхващащ историята на Древна Гърция и Римската империя, но когато се разглежда духа на Античността, се има предвид Древна Гърция<sup>1</sup>. Античният усет за света

---

<sup>1</sup> Рим наследява духовната и материалната култура на Гърция, като осъществява себе си в рамките на имперската държава – политиката, военната стратегия, правото. Развивайки държавата, той се откъсва от непосредствеността на мита и оценява ролята на личността. Но личността не като вътрешен живот, а като значение на действията на конкретния човек за хода на историята. Не случайно първо в Рим се развива портретното изкуство. За разлика от Древността, където портретът е символ за мощта на владетеля и от гръцките портрети, които

е подчинен на настоящето – Гърция изживява себе си чрез мита, Рим – чрез държавността. Идеята за закономерност и целесъобразност в света и човека пронизва цялата епоха. Античната философия е теория на космоса, а човекът като микрокосмос е красиво тяло, притежаващо мъдра душа.

„Личност” е модерно понятие, но „гражданин” се формира в Древна Гърция не само като понятие, а като символ от висш ранг. Демократичната система на управление, независимостта на отделните полиси, религията, в основата на чиито ритуали е празникът, а не лишенията, философията с ранг на наука, реториката с ранг на изкуство, са създали народ, чиито свободни индивиди притежават възможността да изразяват мнението си свободно, а творците му - да пресъздават мирогледа си чрез изразните средства на изкуството.

Античните търсения са въплътени в стремежа към красивото, превърнат в идеал, който надхвърля по обхват красотата като понятие. Древна Гърция изгражда идеал, ненадминат в своето извисяване, не само в рамките на естетическата категория за красивото, но и в Красотата по принцип. Не превъзможването на хаоса, от гледна точка на постигането на ред и хармония, е вълнувало древните гърци, а преодоляването му като достигане на една по-висша форма на мислене и светоусещане. Като се започне от човешката мяра за света, архитектурата, подчинена на особеностите на зрението, митологията, населена с божества с човешки слабости, идеализираната човешка фигура в изобразителното изкуство, митичното начало в античната трагедия и се достигне до идейния свят според възгледите на Платон.

Човекът е белязан от вечния си стремеж към красотата и хармонията, утешаващи неспокойния дух в лутането му из необята на живота. Редът на природата, вечният кръговрат, с безбройните си взаимовръзки, ни се струва хаотичен, не защото е такъв, а защото

---

са по-скоро наречени, отколкото наподобяващи, римските реалистично пресъздават индивидуалните черти на модела.



води в неизвестна посока. Осъзнавайки тленното като единствен изход от този свят, се опитваме да сътворяваме красотата както я чувстваме, а не според природните закони. За да се предпазим от собственото си незнание и неумение да променим света, му привнасяме малко повече красота, за да се нагодим към него, да го направим по-уютен и по-приветлив. По-поносим за нашите потребности и страхове.

Всяка епоха си изгражда уникален идеал за красота, според собствената си душевност. Много по-лесно е да се отговори на въпроса „Що е грозно?“ отколкото на въпроса „Що е красиво?“, защото грозното се крие в материята, която всички възприемаме непосредствено, а красивото е абстрактно понятие (независимо дали идеята за него се крие извън или вътре в обекта). Не свойствата на обекта могат да го определят като красив или некрасив, защото те са само сетивни съждения, а чувството за удоволствие, получено при съзерцанието на предмета, когато неговото възприемане се основава не на понятието за него, а на *субективното съждение на вкуса*. Но търсенето на всеобщовалидни критерии за красивото и различаването на субективна от обективна красота са белези на всяка една естетика. Красивото не съществува само в обекта или само в субекта, то присъства и в отношенията между тях, защото красотата не е в крайностите. Тези взаимоотношения противопоставят качествата на обекта сам по себе си в противовес на качествата му по отношение на сетивните възможности на възприемащия субект. Теорията за идеята - първообраз на явленията, които ни се явяват само като нейни отражения стои в противовес на теорията, че идеята е същността на обектите. За древните гърци настоящето е единствена форма на исторически усет, както човекът е единствената мяра за явленията в света. Мигът и атомът са съставните части на времето и пространството, както отделните части, които са вплетени в обозримо единство, са хармоничното въздействие на телесната красота.

Човешкото тяло, пропорциите, хармонията в отношението между отделните части и начинът, по който те се съотнасят към общото са мяра за красивото.

Единственото, което творецът създава е красотата. В неговата творба единствено съвършенството на самата творба трябва да възхищава. Гръцкото разбиране за красота е вплътено в антропоморфните божества, в общочовешките страсти, вложени в разглежданите от лириката и епоса отделни съдби, в обозримостта на архитектурния ордер, в строгата композиция на фриза, в изящната линията на кръглата скулптура. Красотата е пресъздавана дори в гримаси, изразяващи страдание или ужас, както е например в скулптурната група „Лаокоон” или в „Зевс в борба с гигантите” от Пергамския фриз. Забулвайки реалистичната гримаса зад по-грациозната линия, приближавайки израза на телесната болка с една стъпка към идеализирания човешки облик, скулпторът, всъщност, не скрива истинността. Тъй като скулптурата може да изобрази един единствен момент от действието, творецът трябва да избере не просто най-характерния, а този, който подсказва *целостта на сюжета*. Изобразявайки смесени емоции, той откъсва действието от ограничеността на мига и оставя зрителя самостоятелно да проследи възможното развитие на действието. „Ако Лаокоон въздиша, въображението може да го чуе, че вика; но ако той вика, въображението не може да се издигне на една степен по-високо от тази представа, нито пък да слезе една степен по-долу, без да види Лаокоон в едно по-поносимо, но следователно и по-безинтересно положение. Въображението или чува Лаокоон да въздиша, или го вижда вече мъртъв.”<sup>1</sup>

Именно това идеализиране е причината в Древна Гърция да не се развие портретното творчество, за разлика от Рим, където този жанр е

---

<sup>1</sup> Лесинг, Г. Е., “Лаокоон, или за границата на живописата и поезията”, София, Наука и изкуство, 1978 г., стр. 49

водещ и където няма разкрасяване на чертите на лицата. Но гръцките портрети, все пак, допускат известна прилика с модела - те представляват идеализация на дадения човек, а не на човека изобщо. По същия начин, в старогръцката трагедията, героите са роли, а не характери, те се борят със съдбата и с божествените прищевки, а не със себе си, както е в западноевропейската трагедия. Въпреки това, героят е централната фигура в театъра. В неговият образ е въплътен стремежът към съвършенство - физическо и духовно. Той е олицетворение на човешката индивидуалност, противопоставена на рода, на боговете, на враговете. Ранните гръцки драматурзи и особено Есхил привнасят и обреда в изкуството - така сакралното започва светски живот. Чрез възпяването на мита за Прометей, Есхил възпява човешкия разум и онази свобода на индивида, която не била позната в Древността, но и без да достига онази дълбочина на човешката душевност, характеризираща сърцевината на западноевропейския характер.

В древногръцките схващания, животът на земята се е обяснявал с намесата на боговете в човешките дела, с превъплъщението на божественото и земното. Не авторът е автор на творбите си, а влиянието на музите върху подсъзнателната му същност, върху неговия талант. Едва през XVIII в. личността бива определена именно като личност, а авторът открито заявява своята гледна точка като единствено определяща резултатите от неговия труд.

## IV. Стремез към Абсолюта

Устремът към висините в готическата архитектура и завладяващата хармония на католическата меса, разтваряща се в мистичния полумрак на витража, могат да послужат за убежище единствено на „този, който *разпъва на кръст надеждата си и си запазва само кръста*”<sup>1</sup>.

Преодоляването на непосредствеността на езичеството, стремезът към пречистване на духа, към единение със своя създател, към докосването на безкрайността в откровението е посоката, в която поема Средновековна Европа по пътя към постигането на свободното развитие на човека. Християнската религия води началото си от юдаизма и правораздаващия Бог, който изисква послушание и жертви в името на вярата, преминава в усета за справедлив съд, за да се превърне в чистосърдечната надежда за спасение и прошка на обикновения човек.

Това, което различава човека от животното е свободната воля. Това, което различава личността от индивида е съзнанието за грях, способността да различава греховност от невинност. Чувството за отговорност е *осъзнаването на съществуването като потенциална възможност* за грях или невинност. Невинността е състояние, но

---

<sup>1</sup> Киркегор, С., „Философски трохи”, С., 2003, стр. 64. Тук цитатът е изваден от контекста на източника си.

греха е последица. Последица от действията, идеите, принципите на човека, който е подчинил битието на свободната си воля. „Само вината го плаши, защото тя е единственото, което може да му отнеме свободата”<sup>1</sup>. Човекът в средновековните схващания е раб, но в божията любов той е приет като равен<sup>2</sup>. Бог, дарил го със свободната воля да го следва, Бог, дошъл в просяшки дрехи, умил краката на грешника, на предателя, на отреклия се от вярата си. Създател всеопрощаващ, даряващ безвъзмездно любовта си на всеки, който има нужда от него, който е готов да се разкае, който е добродетелен не в делата, а в мислите си. С първородният грях на Адам се полага съществуването на греха в човека. При появата си, Иисус поема греховността на света, не за да изкупи вината на отделния, а за да предначертае спасението като възможност, чието постигане се осъществява в смирението и покаянието.

Човешкият дух е блуждаещ в плътта и мечтаещ в разума. Телесната му природа е част от единството с божията частица, заложена в него. Едва в сексуалното това единство се превръща в противоречие - полът е даден на човека за наказание, за да се принизи до животинския начин на размножаване. Според Ериугена размножаването и делението на полове не е толкова следствие на греха, колкото самият грях. „Действителният, истинският човек така, както е трябвало да остане завинаги, е по принцип идеята за човека, в която вечно субсистират всички отделни индивиди, причастни към тази идея”<sup>3</sup>. Но човекът се ражда едновременно с двете си природи и притежава разума, с който е зададена способността за осъществяване на мотивиран избор.

Вярващият притежава самопроверката на вярата си, има самонаблюдението, което потвърждава вътрешното извеждане на

---

<sup>1</sup> Киркегор, С., “Понятието страх”, В., 1992, стр. 139

<sup>2</sup> виж Киркегор, С., “Философски трохи”, С., 2003

<sup>3</sup> Жилсон, Е./ Бьонер, Ф., “Християнската философия”, С., 1994 г., стр. 227

свободата. Душата може да открие Бога само, когато насочи своите търсения към самата себе си. Човекът е единството между душа и тяло, но за душата сетивното възприятие не е единствено. Когато се пресити от телесното познание, тя се насочва навътре в себе си, за да открие истината. Според Августин единственото, което би могло да е по-висше от Бог, е Божията истина, чието откриване е формата на пълноценното щастие. Душата е изменчива, понякога се отдава на тъгата или копнежа, но истината стои неизменна в паметта. Но не в паметта за телесните предмети, която е присъща и за животното и не в паметта, в която душата открива себе си, а в същността на живеещата в нас идея, която предусещаме, но и сме способни да преоткриваме. Тази идея е пресечната точка в двойствеността на човешката природа – там, където духът се среща с Бога, защото Бог е източникът на движението и щастиято на душата. Той е причината за живота на душата ни и, тъй като е изначален, той стои по-близо до нас от собственото ни тяло.

Триединството на душата се изразява в трите ѝ основни способности – възприятието, разума и чистия дух. Първото е сетивното впечатление, посредством което душата формира образа на възприятието си. Разумът е този, който определя Бога като причина за идеите на всички неща, а чистият дух е издигането на душата над самата себе си, движението към Бога, изразен само в чистото съзерцание, в което липсват всякакви възприятия или образи.

Само висшите субстанции са надарени с непогрешима способност за съждение. За разлика от тях, разумът познава само сетивно, но човекът е дарен със свободната воля, като средство на нравствеността, за да следва Божиите повели. В Августиновите възгледи метафизиката не може да бъде отделена от нравствеността. Нравственият живот се състои в съгласуването на душата с Божиите повели. Редът е целта на нравствеността, любовта е нейната същност,

свободната воля е нейното средство. Волята е благо за човека и от него зависи дали ще я обърне към доброто или към злото. Възможността за греха се корени във възможността за блаженство. Доброто не е в делата, а в убежденията. Блаженството става притежание на душата, само когато тя е толкова отдадена на добродетелта, че да забрави себе си напълно - това е божествената любов.

Обичта към Бога не се равнява на обичта към ближния, но е следствие от нея. Взаимопомощта е не в подаянието, а в борбата с бедността, пороците и заблудението. Обичта към другия пол не е разглеждана в християнската философия, тъй като в нея ближния е разглеждан като душевност. Отношенията между мъжа и жената са категории в обществените отношения, обект на етичната система, а религията разглежда този вид любов само в рамките на брачната институция<sup>1</sup>.

Различно е отношението към личността от гледна точка на средновековното общество, на феодалната власт, на църквата и на главата на църквата като институция. Църквата е инструмент на властта, а не на религията. Тя поставя човекът в ролята на вечно подчинения, безропотния, чиято истинска ценност се оценява на смъртния одър чрез акта на разкаянието, а мястото му в обществения живот – чрез примирението, като единствена мярка на предаността. „Религията формира обществото, не защото се занимава с вярата, а с поведението. Вашата религия е част от онова, което правите – как го правите и с кого го правите.”<sup>2</sup>. Вярата определя нас самите, *тя е усет*.

---

<sup>1</sup> Брактът по любов се появява чак през 18 век - преди това е бил имуществена сделка между два рода, а не между двама души.

<sup>2</sup> Фернандес-Арместо, Ф., “Хилядолетието”, С., 1995, стр. 247

Религията е обществена норма, а функцията на църквата е да следи дали сме праведни единствено според човешките закони.

След разпадането на Римската империя, Европа е разделена на две области - католицизъм и православие<sup>1</sup>, чиято история е различна, следователно и мястото на църквата в държавата остава различно. В Западна Европа се формират множество независими монархии, но главата на църквата е един за всички и е достатъчно силен, за да влияе върху държавната политика. Източна Европа остава все още в границите на Римската империя, където се запазва статута на императора над църквата. С обособяването на нови държави, формиращи собствена идентичност, те основават самостоятелни църкви, а владетелите остават център на властта<sup>2</sup>.

Макар и с една изходна точка, католицизмът и православие са били различни в проявлението си в сферата на канона, на ритуала, на изкуството. От Древността до Ренесанса архитектурата обединява в себе си изобразителните изкуства, а през Средновековието тя е средоточие на всички изкуства. Пространството на храма събира в себе си целия духовен заряд на християнското чувство, интериора

---

<sup>1</sup> Това са двата основни дяла на християнството. В рамките на всеки от тях се зараждат множество ереси, особено след XIV – XV в., когато божие слово започва да се превежда на всички езици, а откриването на печатарската преса го прави достъпно за по-широк кръг от хора. На базата на появилите се противоречия в превода на някои понятия, новоосноваваните секти провъзгласяват себе си за правилни, *именно заради разликите в тълкуванието*, а не заради същността на учението. Схизмата също се дължи на канона, а не на същностни разлики в религиозния усет. Със забогатяването на църквата и с пробуждането на личността, ролята на посредник при общуването с Бог става все по-малко необходима. От подобни идеи и по подобен начин се заражда и Реформацията.

<sup>2</sup> И до днес Православие изисква закона да е въплътен в някакво лице, според протестантството закона е анонимен и всички са равни под него. В католицизма има разделение на държавна и църковна власт, които са еднакво влиятелни, закона е в лицето на Бог, а институциите го представляват само на земята относно етиката на светския живот.



поглъща зрителя, за да се слее той с това, което е отвъд, за да се отдели от светското и да намери място, в което да е сам с Бога си.

Въздействието на Готическо изкуство се крие в извисеността, в преодоляването на тежестта на камъка чрез ажурно стоящите скулптури, в мрака, осветяван само през витража, в музиката, която обсебвайки сетивата, освобождава духа в самотата му. Сградата за първи път престава да бъде тежест върху земята. Колоната е египетско изобретение, но в готическата архитектура, от монолитен блок тя се превръща в сноп от колони – това придава безтегловност на камъка. Интериорът, с нечовешките си размери, пренася отвъд земното – там, където свършва плътта и започва духа – *там вътре в себе си и в същото време отвъд*. В хоралът е съсредоточието на църковните песнопения, но в него трябва да бъде премахнато всичко театрално и показно, защото устата и сърцето са единствените необходими инструменти. Музикалните инструменти постепенно биват отстранявани, за да остане само словото.

За разлика от Византия, където живописиста процъфтява, в западноевропейските храмове липсват изображения, за сметка на това богатата скулптурна украса. Пропорциите на човешкото тяло в средновековното изкуство били променени така, че да се подчертае душевността на човека – очите са уголемени (както и главата, като цяло, за сметка на тялото). Дрехата (и в скулптурата, и в живописиста) вече не служи да подчертае тялото, както е в античната скулптура, а за да го скрие.

Византийското изкуство се характеризира с разкоша и златото в църквите, с отреденото място на императорските и ктиторските портрети в стенописите, в символиката в уголемените очи на светците, които сякаш казват неизразимото, по-добре, отколкото изказано с думи. Златото и процеждащата се безплътна светлина, контрастират с купола, който сякаш притиска човека в земния му свят, но и очертава

посоката към добродетелта, чрез която духа превъзмогва собствената си същност и я обрича на вечния стремеж, който окрилява човека в земния му път. Олтарът (зад който се крие тайнство, до което простосмъртния няма достъп) с неговата богата украса, пресъздава това, което вдъхва лика на Богородица с Младенеца – Надеждата. Надеждата, която крепи човека в борбата със себе си, в борбата с живота, в борбата, която екзистенцията провежда в собствените си трансцендентални измерения, докосвайки се бегло до същността на битийната обреченост на живота. Най-тежката борба е да осъзнаем съществуването на гледната точка свише *като част от себе си*.

Авторът през Средновековието е приеман като раб, чийто талант е даден свише, за да прославя Бог съвсем анонимно, отдаден нему, а не на човешките страсти и щения<sup>1</sup>. Но той е притежавал свободната воля да избере тази служба и тази анонимност и да им се отдаде. Насищайки това пространство с изкуството си, авторът усилва сакралното му звучене, изваждайки на преден план светостта на личното общуване с Бог и сам той, посвещавайки се по този начин на създателя си, оставя себе си за вечността.

През XIV в. започва разчупване на канона в изкуството. Авторите съзнателно привнасят елементи от себе си, отказвайки се от анонимността. Италианският живописец Джото първи започва да изобразява по-пластични, по-натуралистични образи. При него светлосянката не е само средство за подчертаване на гънките на

---

<sup>1</sup> Чак с появата на протестантството, таланта се приема като *призвание*, а земния път като шанс за осъществяването му. Чак протестантската етика твърди, че за да осъществи волята божия, човекът трябва да осъществи себе си чрез божии повели, но живеейки според светския начин на живот. За първи път в протестантството аскезата бива разглеждана като възможна *вътре в обществото*. За първи път всички особености на светския начин на живот стават възможни като богоугодни, а професионалното развитие се приема като призвание. Понятието „трансцендентална теология” се появява по-късно, но този усет се заражда с началото на Реформацията.

дрехите, а създава обем. Той е първият, който се отказва от обратната перспектива (чието значение е било да накара зрителя да се почувства сякаш е част от пространството, очертано от стенописите). Заради това, че съчетава символиката с правдоподобното подражание на природните форми, че при него пропорциите са съобразени не с реалността, а със *значението на нещата в мисълта на човека*, той е сочен за първият ренесансов художник.

Творците от новата епоха вече няма да се задоволяват да пресъздават евангелската история чрез простото подражание. Те са тези, чиято мисъл ще определя насоките в изкуството. В момента, в който техните търсения се насочват към целта изкуството да престане да бъде заместител на писаното слово, настъпва краят на средновековното разбиране за естетика.

## V. Преоткриване на хоризонта

Единствено фаустовският дух е способен да захвърли маската наложена му от съдбата, да заговори с тленното в себе си, да проиграе всички неосъществени или пък осъществявани неведнъж преди него възможности, за да изкрещи, загледан отвъд безкрайността на собствената си дълбочина: „Да бъдеш или не“?

Има две измерения на човешкото възприятие - знание и вяра. Знанието е това, което възприемаме непосредствено със сетивата си, чрез опита си, а вярата се появява там, където липсват факти за доказване на причините за дадено явление. Вярата не наподобява познанието, което се ражда чрез опита, но тя е *усетът*, който човека проявява в света. Вярата е това, което кара ренесансовия учен да развива науката. Неговите търсения са в името на Бог – той е уверен, че изследва това, което Бог е създал<sup>1</sup>. Още в Средновековните миниатюри Бог е изобразяван като геометър – той е този, който строи света, хората могат да се подчинят на природните закони, но могат, изследвайки и опознавайки ги, да се приближат до божиите повели.

Трудно ни е да проумеем душата като материя, както ни е трудно да възприемем света единствено като физични, химични,

---

<sup>1</sup> Учените са имали противоречия с църквата, но не и с религията. Религията не изключва разума, а напротив – *предполага го*, а познанието като функция на разсъдъка е необходимост за доближаването до Бога. Вярата и хипотезата са подобни като начин на отношение към света и методика за опознаване на явленията му, защото, за да потърсим нещо, първо трябва да предположим че то съществува.

биологични процеси. Но за първобитния и светкавицата е била божие проявление, а сега знаем, че е само електричество. Това, че притежаваме способността да предаваме опита си на поколението си, ни дава сигурността, че все някога ще разберем всичко. Но до тогава единственото, което ни остава е да вярваме и да търсим. Подреждайки света като проекция на Аз-а, да преоткрием трансцендентното като трансцендентално.

Преживявайки средновековния догматизъм и преследвайки античния усет за единство между идея и форма, ренесансовият човек ражда собствената си същност – душа, изтъкана от висши идеали и далечни стремежи. Той се опитва да наследи Античността, търсейки в нейното наследство романтиката на собственото си минало. Италианците свързвали себе си с величието на Римската империя, възприемайки историята си като нейно продължение, и смятайки междинното готическо време за „тъмно” и варварско, тъй като свързвали началото му с нахлуването на германските племена в Европа. Ренесансът създава себе си, за да остави достиженията си в наследство на следващите поколения, които изригвайки из-от красивото, пресътворено в готическите висоти, чрез откритията на Ренесанса и от собствената си вътрешна сила, раждат бароковата пищност, разтваряща себе си чрез контрапункта на фугата, извисяваща човека над земното.

Ренесансът е епохата на Великите географски открития, на неоплатонизма, на хуманизма, превърнат във висша ценност, епохата, в която човекът е повече от индивид, а авторът - виртуоз. Това е периода, в който всестранното развитие е житейска цел, овладяването на непознати територии е държавна политика, а опознаването на природата и съзнанието за единство между материя и дух, подтиква обществото да даде възможност на индивида да се реализира като личност. Ренесансовият ум отхвърля идеята за човека като *persona* и

го осъзнава като разнообразие от дейности (макар и все още външни дейности). Отхвърля религиозната догма, за да освободи религиозния усет. Отхвърля даденото, за да се осъзнае потенциала. Предаваният от поколенията опит е историчен по своя характер, но не и единна ретроспекция или колективна памет. Индивида носи в себе си преживяванията на общността и тази историчност е същностна за неговата духовна настройка, без да определя неговия Аз, самият той носи в себе си съвкупност от преживявания и вътрешни състояния.

В основата на ренесансовите житейски принципи стоят хуманизма и неоплатонизма, като израз на стремежа на духа към преодоляване на материята, за да достигне това, което е отвъд пространствените и времевите човешки възприятия. Хуманизмът произлиза, от една страна от противопоставянето на човека с това, което е по-малко от него, и от друга – между човека и това, което е по-висше от него. Той е не толкова движение, колкото поведение, придържане към човешките ценности (разум и свобода), но и приемането на човешките слабости (погрешимост и слабост): следствието от тези два постулата са отговорност и търпимост.

Преследването на античната красота е израз на стремежа на ренесансовия човек да осъзнае собственото си място в света. Постигането на тази красота в изкуството е само привидно – гръцкия идеал за красота е завършеното в себе си пластично съществуване, докато голото тяло в Ренесансовата живопис са една игра на мимиката, която разкрива душевната същност. „Касае се за бунт на душата срещу собствената ѝ съдба, която тя вече проумява във всичките ѝ измерения”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Шпенглер, Освалд, “Залезът на Запада - опит за морфология на световната история”, т. 1, София, Лик, 1995 г., стр. 330

Италианците развиват маслената техника, открита в Нидерландия през XV в. и, заедно с превръщането на светлосянката от пластична в живописна и осъзнаването на цвета като тон, тя става основата на едно изкуство, което *иска да завладее необятното* - сфуматото на Леонардо създава илюзията за разтваряне на фигурите в пространството, за тяхното обезпльтяване и предизвиква усещането за безпределност. При Микеланджело премахването на границите между материя и пространство е съсредоточено в титаничната борба на духа, прозираща през неистовото усилие на мускулатурата (особено в скулптурите му на роби, в които човешкото тяло е издялано от мрамора само частично и изглежда сякаш е приковано към камъка, сякаш някаква невидима мощ не му позволява да се освободи – това е борбата между дух и материя).

Перспективата е синтезирана като наука от италианският архитект Брунелески – това би могло да е достижение единствено в една култура, която възприема далечината като бъдеще, която възприема хоризонта като средоточието, в което пространството се превръща във време. Появата на хоризонта в картината, като символ на безпределното пространство, е изразът на *фаустовският стремеж човекът да остане сам с пространството*.

През Средновековието всички пътища, които изхождат от човека и природата, водят към Бог. За ренесансовия човек всички пътища водят към Човека. При това не към този, който е „образ и подобие” на Бога, а към човека от плът и кръв, чиито страсти са земни и реални, чиято душевност е устремена преоткриването на вътрешната свобода, а не към наложени отвън абстрактни ценности. Но това е и пътят на страданието за търсещата истина за себе си човешка мисъл. Свободата сам да избереш пътя си, е част от личностната свобода на

ренесансовия човек, отхвърлил догмата на средновековен морал и нрави и разкрепостил духовния си свят.

В противоречието между чисто човешкото и обществената норма, остава вечният спор между светлина и мрак, между грях и святост. Западният човек трябва постепенно да изживее своите собствени противоречия, за да освободи из-от страстта си, онова което е присъщо само на неговите душевни пориви.



## **VI. Овладяване на възможностите**

Преживяването на религиозната догма, помага да опознаем способностите на човешкия разум в дълбочина. Чрез отхвърлянето на религиозния усет, като единствен извор на идентичност, преодоляваме ограниченията, налагани от обстоятелствата върху волята ни. Възвръщането към вярата, след това, позволява да освободим потенциала си като единствена възможна перспектива за самоосъществяване.

Хората са толкова вторачени в собствения си Аз, че рядко се спират за момент, за да осъзнаят начина, по който ги обгръща битието. Битието не само като живот, но и като вечност, прозираща през мига. Рядко се сещат, че има нещо извън света, до който се докосват сетивата, че непознатото се явява не просто като обективно съществуващо, но и като градивна част на екзистенцията. Дори тези, които осъзнават трансцендентното, рядко допускат то да докосне душевността им. Дори тези, които осъзнават необятността на изначалното като трансцендентално, го правят само по отношение на собственото си его. Трудно е за човека да мисли за една обективно съществуваща воля, заставайки на нейната позиция, така както е трудно възприятието, по принцип, от позиция извън себе си.

Човешкият дух е свободен в себе си, но човешкият индивид е с ограничена свобода, що се отнася до правата му вътре в обществото, към което принадлежи. Човекът е част от пространството, може да го

възприема сетивно или чрез способността за съждение на разума, може да му се наслаждава, но удоволствието, получавано от съзерцанието на красивото не му е достатъчно. Той притежава способността да предусеща Абсолютното, без да може да го обясни логически или да го изрази чрез понятията, с които разполага. Неговата познавателна способност не му позволява да обхване изцяло абсолютните стойности на съществуването, но техните проявления се разкриват в неговия свят чрез нравствеността, морала, отговорността, правото, държавата. С помощта на изкуството, философията, религията, откровението, хората се стремят да се освободят от ограниченията на познавателните си способности и да дадат израз на усета си за възвишеното.

Творецът може да преодолее пространствените ограничения посредством въображението, което, откъсвайки се от материалния облик на обекта и от представата за него, достига от самото себе си до безкрайността. Тази способност на въображението бива ограничавана от понятията на разсъдъка, тъй като разсъдъкът схваща пространството единствено чрез мярката, а въображението схваща нещата не сетивно или логически, а като рефлексия. Творецът не може да се превъплъщава физически, но идеите му, посредством способностите на фантазията, надскачат понятията на разума и (в границите на таланта) успяват да постигнат себе си. „Способността за въображение върви от само себе си до безкрайност в съставянето, което се изисква за представата на величината, без нещо да ѝ пречи; разсъдъкът, обаче, я води посредством понятия за числа, за които тя трябва да даде схемата: и по този начин на действие като принадлежащ към логическото определяне на величината има нещо обективно целесъобразно, според понятието за една цел (такова е всяко измерване), но няма нищо целесъобразно и приятно за

естетическата способност за съждение”<sup>1</sup>. Опитвайки се да възприемем необятното, ни завладява страха от неговата стихийна мощ, от *мащабите, превишаващи способностите на сетивата*, от неспособността ни да го определим, да го обхванем изцяло, от несъответствието между способността за въображение и идеите на разума. Единствено това, което можем да схванем сетивно, би могло да ни донесе емоционално удоволствие или неудоволствие, това, обаче, което виждаме в нея като възможност за интерпретация от наша страна, е това, което не можем да обхванем с взора си, което е безкрайно – то се отнася не до същността на нещата, а само до идеите на разума. То е безкрайността, до която не можем да се докоснем, абсолютната стойност на нашите вътрешни усещания. То е това, което стои извън нас, но което можем да усетим само в себе си – трансцедентното измерение на вселенския ни страх, който, допуснат да навлезе в екзистенцията, се превръща в трансцендентално измерение на Аз-а.

Новото време е една от най-бурните епохи в историята на Европа. Тя обединява в себе си период на бързосменящи се идеологии, политически строеве, сфери на световно влияние, обществени и религиозни вълнения, революции, научни открития, технологически прогрес. След като преодолява религиозния догматизъм, Европа преживява своя период на абсолютизъм по отношение на властта, за да се освободи завинаги от тоталитаризма и да преразгледа управлението като взаимоотношение между власт, истина и субект. Световната история и по-конкретно историята на обществените взаимоотношения,

---

<sup>1</sup> Кант, Имануел, “Критика на способността за съждение”, София, БАН, 1993 г., стр. 136

винаги е била история на властта<sup>1</sup>. С оформянето на новите взаимоотношения, намесени в разбирането за власт, с новия статут на личността, подчинението на закона отстъпва на увереността пред лицето на авторитета, националната държава се еманципира от едноличната власт, за да извърви пътя си към наднационалната политика, достигайки до идеята за глобализация, защото „почти всички стъпки по пътя на цивилизацията са направени в периоди на интернационализъм”<sup>2</sup>.

Понятието Ново време идва от Ренесанса. Именно ренесансовият човек осъзнава, че създава нещо ново без, все още, да е видял последствията от него. Именно той въвежда схемата Древност – Средновековие – Ново време, схващайки идентичността на модерния човек като следствие от историческата последователност на епохите, от които се учи, определяйки посоката на своето развитие, вече не като ”изхождащ от древните, а като прицелващ се в собствената си актуалност”<sup>3</sup>. Духа на Новото време се разкрива в духа на Просвещението – идеология, даваща предимство на разума пред вярата, на науката пред религията, на гениалността пред таланта. Решителността на Новото време се проявява в протестантството<sup>4</sup>, което намира баланса между Божиите повели, светския живот, мястото на църквата и ролята на личността в него. Дълбочината на Новото

---

<sup>1</sup> До появата на либерализма, властта е била еднолична в същността си (това е породено от идеята, че властта е само в Божиите повели, и всички които управляват на земята, са само изпълнители на неговите повели). Дори демокрацията в Древна Гърция може да се разглежда като еднолична власт - диктат на мнозинството, защото малцинството е било длъжно да се подчини на решенията, взимани от мнозинството. Едва с появата на либералната демокрация, мнозинството вече не просто управлява, но и носи *отговорност* за развитието на всеки индивид в обществото. Затова и решенията му трябва да са такива, че да не накърняват нито една прослойка – така неговият избор се превръща в избор на цялото общество.

<sup>2</sup> Кларк, К., „Цивилизацията”, С., 1989, стр. 185

<sup>3</sup> Фуко, М., „Просвещение и критика”, С., 1997, стр. 47

<sup>4</sup> Реформацията възниква по-рано, но вече през Новото време (и след Контрареформацията), принципите на протестантството са се оформили като етична система.

време е в преоткриването на човека като част от света, а не като негова мяра. Философията на Новото време е стремежът към *оправдаване на собственото настояще*. От една страна стои възможността настоящето да се разглежда като принадлежащо към някаква епоха, уникална по дух и светоусещане, свидетел на обрати, предопределящи хода на историческото развитие на света. От друга, страна то би могло да бъде преход към предстояща епоха, като предпоставка за създаването на един нов свят. С тези нагласи хората от Новото време възприемат собственото си настояще като *вътрешна цел на историческия процес* - и като изход религиозността като себепознание и, като навлизане в един различен тип отношение към света. Независимо как бива разглеждан, сегашният момент придобива все по-самостоятелно звучене – развитието на целия му потенциал се превръща в *цел сама по себе си*, без оглед на това от къде идва или докъде ще доведе.

Откъснал се от догматиката на църквата, Новият човек осъзнава себе си като център на света. Вече се нуждае от логиката, от аргумента, от неоспоримо доказателство, за да възприема света около себе си. Коперниковата теория за устройството на Вселената се пренася и във философския усет – човекът вече не е статична фигура в развитието на живота – той е този, от който зависи посоката на собственото му съществуване. Не Бог определя съдбата, а вътрешния свят на човека избира коя от своите способности да задоволи, коя от своите потребности да превърне в кредо, коя част от потенциала си да осъществи. С развитието на науката се заражда идеята, че разума е този, който познава, че науката ще обясни това, което религията не може. Според Кант „Просвещение е изходът на човека от непълнолетието, което той сам си е причинил. Непълнолетие е невъзможността да се ползваш от разсъдък си без ръководството на някой друг. Самопричинено е това непълнолетие, когато причината му

не лежи в недостиг на разсъдък, а в липсата на решителност и смелост да се ползваш от него без ръководството на другиго”<sup>1</sup>.

Всяка наука, всяка философия, всяка религия, сама за себе си, е система – съвкупност от логическите доводи на човека, покриваща нуждите му в стремежа към прозрение на Същността, съотнесени към конкретния исторически контекст. Но всяка система трябва да се основава на принципни, неоспорими положения, които едновременно са и причина, и цел, и средство за самите себе си. Всяка система има цел – да обяснява, да стандартизира различията, да управлява, да създава сигурност. Това, което поражда у хората вечния стремеж към търсене на целта в природата, на смисъла на живота (или на смъртта), на съществуването тук (или отвъд) и сега (или преди), към търсене на посока за бъдещето или следа от миналото, е именно чувството за несигурност, подхранвано от идеята, че нещата нямат нито смисъл, посока или цел. Така, например, ако въведем понятието за бог, „за да се обясни целесъобразността на природата, и след това се използва отново тази целесъобразност, за да се докаже, че има бог”<sup>2</sup>, единственото, което ще постигнем е един порочен кръг, в който двете понятия размиват границите си, без да се има пред вид нито едно от тях като причина за другото, без да се излага нито едното като изходна точка за доказване на другото. Изграждайки системите, зад които да прикрие несигурността си, но и не откривайки опорните точки, човекът си изгражда такива – но по този начин сам си създава предпоставки за оборването им, тъй като те съществуват единствено в субективните му възприятия. Както средновековният учен се противи на езичника в името на абсолютните стойности на Съществуването, както ренесансовият учен разчупва религиозната догма, за да открие в себе си Човека, а не пасивната божия частица, така и Новият,

---

<sup>1</sup> Фуко, М., „Просвещение и критика”, стр. 9

<sup>2</sup> Кант, Имануел, “Критика на способността за съждение”, София, БАН, 1993 г., стр. 282

философски настроен, човек оборва Абсолютният Бог, за да разкрие цялата палитра от възможности, които са положени в екзистенцията му и чието осъществяване зависи, не просто от свободната воля, но от избора, чиито последствия са съизмерими само с измеренията на Аз-а, на обществото, на съвестта.

Понятието *личност* се ражда не във френското, а в немското Просвещение и то при Кант. Той пръв въвежда термина „автономия” по отношение на човека. Според него човека е съвкупност от способности с потенциал за развитие. Подобно на Коперник, Кант променя позицията на наблюдаващия субект от пасивна в активна. Той въвежда *становището* на човека като определящо за познанието за света. На мястото на абсолютния Аз, Кант поставя виртуалния (възможния) субект, който движейки се около света, сам намира своя познавателен резултат. След като оборва абсолютността на традиционните модели на метафизиката, той променя и традиционния модел за Бог. Според него цялата предходна метафизика може да бъде наречена трансцендентна теология, т.е. Бог като законодателен Абсолют, легитимиращ своите творения, чието съществуване се нуждае от доказателство. На нейно място той поставя трансценденталната теология, т.е. Бог като субективна идея с практическа реалност, при която моралния закон също е субективен. „И тъй, преди Кант ние бяхме във времето; сега времето е в нас”<sup>1</sup>.

За да остане обективна, науката се абстрахира от въпроса дали природните цели са преднамерени или непреднамерени, тъй като това е в областта на метафизиката, и ги разглежда само *като механизъм, а не като отношение* към въпроси, които са само в областта на човешките стремежи, а не на нейното естество. Именно разграничаването на изучаването на нещата сами по себе си и на тяхната цел (вътрешна или външна) освобождава в човека силата да

---

<sup>1</sup> Шопенхауер, Артур, “Светът като воля и представа”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1997 г., стр. 568

реагира спрямо света такъв, какъвто е, а не според възможните последствия за душата му. Още с началото на протестанството, ролята на личността при общуването с Бог става определяща, заемайки мястото на посредника в лицето на църквата или свещеника. С развитието на Просвещението, ролята на личността става по-важна от тази на колектива, паството или съсловие. Осъзнаването на прогреса като изконна човешка необходимост, се оказва решаваща и за научно-технологическия прогрес, и за самоосъзнаването на индивида като нещо повече от част от обществото, и за твореца, чийто вътрешен свят е по-определящ за творчеството му, отколкото догмата, властта или мецената.

Трансформирайки християнската философска нагласа за съществуването, идеята за човека като всестранно развита личност и научната аргументация като единствена мярка за действителността, западноевропейската душевност се разгръща с цялата си мощ именно чрез пищността на бароковото изкуство. Вечно търсецият, нетърпеливият да достигне вътрешните граници на собствения си Аз, фаустовски дух успява да разтвори потенциала си в богатството на форми и детайли именно, в наситеността на плътта в Рубенсовите платна, в контрапункта на фугата, в дълбочината на Рембрандовото проблясване на миг светлина сред мистичния мрак на кафявото. В противовес на акцентирането върху словото в средновековната музика, като единствен възможен израз на духа и като продължение на бароковото разгръщане на музиката като единствено абстрактно, но и времево изкуство<sup>1</sup>, през XVIII в. „поколението на Глук, Моцарт и Хайдн става свидетел на абсолютната победа на композитора над

---

<sup>1</sup> Музиката е единственото изкуство, което може да докосне човека без да се нуждае от посредник от някое сетиво, а направо влияе на емоционалната способност за съзерцание, само че, в случая, не на форма, а на чистата емоция сама по себе си.



либретиста"<sup>1</sup> в оперното изкуство. Западната трагедия превръща неистовия стремеж към безкрайността в безпощадна *вътрешна борба* между принципи и стремежи, между воля и желание, между морал и страст. Трагичното като естетическа категория винаги се е схващало като разрыв между висши идеали и обикновени човешки способности, между възвишени намерения и физическото ограничение те да бъдат осъществени, но в западноевропейската трагедия това несъответствие за първи път се осъществява само в рамките на вътрешната дилема, *поставена пред личността от самата нея*.

След еманципирането на личността от ролята ѝ на масов човек, следва еманципирането на творческата екзистенция от ролята на изпълнител, от изискването да се подчинява на канона или да е обвързана с поръчителя. Свободния пазар на произведения на изобразителното изкуство се появява за първи път в Холандия през XVII в., но романтиците са тези, които през XVIII в. обявяват автора за автономен субект и поставят неговата гледна точка над обществения вкус. Романтизмът, като течение в живописа се заражда от мистицизма на религиозната тематика, но пречупвайки нейните символи през вътрешния свят на личността. Успоредно с него се развива и реализмът, при който акцентът на творческите търсения пада върху изследването на бездъното и безграничното в човешката природа. Въпросът, който се поставя вече не е за смисъла на живота, а за смисъла на смъртта. За смисъла на страданието, за тяхната *неизбежност*, за това, че те са тук, около нас. Именно с реализма се заражда и естетиката на грозното – това смесено чувство на неудоволствие, не толкова от гледката на неугледни, недъгави, осакатени хора, колкото от неспособността ни да я възприемем, от невъзможността да я разберем или променим, от нежеланието да

---

1 Белтрандо-Патие, Мари-Клер (съст.), „История на музиката – Западноевропейската музика от Средновековието до днес”, Част 1, София, Музика, 1997 г., стр. 354

съжителстваме с нея, противопоставено на неизбежността тя да е винаги до нас.

Това, което се заражда с романтизма и реализма, по-късно се превръща в същност на модерното изкуство. Изкуството вече *не оповестява никакви абсолютни истини* и никакви задължителни морални представи. То вече е не носител, а *посредник* на идеи. Неговата тема е противоречивите представи на действителността. То вече е *личната позиция на автора*.

## VII. Отвъд границите на изкуството

Ако същността на човека наистина може да се характеризира като диалогична насоченост към едно абстрактно Ти, това най-силно личи при разглеждане на измеренията на съвестта. Тя е която компенсира отстъпките на волята, която определя хоризонтите на екзистенцията, ориентирът в противоречието между субективна цел, обективни способности и вътрешни сили.

Модерността е по-скоро нагласа, отколкото период в историята. Тя е *тип отношение* и към настоящето, и към себе си – извличане на вечното от преходното. Тенденция, свързана с прогреса на науката, с процеса на рационализация на живота, с овладяването на авторитетите (които по-късно биват разрушени от постмодерността за сметка на издигането на индивидуалността в култ, което, от своя страна, води до усета за липса, който е толкова характерен за глоболизиращите се общества). Толерантността е каузата на модерността и заради това тя се стреми към стандартизиране на различията. Тя разбира социалното равенство не просто като еднакво третиране на различните, но и като възприемането им като еднакво ценни сами по себе си което, от своя страна разрушава йерархията на ценностите.

По начало терминът “модернизация” се възприема като тъждествен на “позападняване”, защото внасянето на технологии, създадени на Запад, в незападни общества, донася със себе си и характерните за Западната цивилизация културни особености.

Поколението, пряко повлияно от първата вълна на модернизация, я усвоява лесно и с желание - млади специалисти, изучили се на Запад и върнали се в своята страна, където се развиват професионално, където създават семейства. Техните наследници, обаче, живеейки с тези неща, формират идентичност в условията на собствената си култура. За тях е въпрос на оцеляване да съхранят родното. В това противоречие е трудно да се балансира между влиянията на своето и чуждото. Колкото повече човек усеща чуждото като натиск (особено, когато културните влияния са съчетани с политическа пропаганда и от двете страни), толкова повече се вкопчва в родното. Родното, по-скоро като единствена реалност, създаваща сигурност, отколкото като нещо избрано като по-добро. Днес влиянията са твърде много, твърде разнородни, твърде силни и твърде манипулирани от медии и държавници, така че за личността единствения сигурен ориентир си остава собствената (познатата) среда.

Идентичността не е единствено форма на принадлежност на индивида към някакво общество, религия, култура. Тя е процесът на самонаблюдение, самооценка, саморефлексия, съпътстващ човека през целия му живот. Идентичността е самоосъзнатата индивидуалност. Двете крайни положения са есенциалистката и конструктивистката ѝ интерпретации. Първата е най-консервативна, устойчива във времето, вътрешно хомогенна. Според нея идентичността зависи от това какъв е човека и какъв е неговия произход. Втората интерпретация е най-либерална, изменчива, възприемчива към чужди влияния. Според нея идентичността е конструкция, продукт на съзнателната целенасочена дейност на човека, т.е. той е такъв, какъвто се чувства.

Средата оформя у човека есенциалистски тип идентичност. Но средата не е създадена съзнателно, а човек просто се вписва в нея, заради стечението на обстоятелствата в неговия живот. Конструктивисткия тип идентичност е следствие на аргументирано

рационално решение. Тя е следствие на свободния избор на индивида. Основните критики срещу нея са, че може да е користна, че човек, който често сменя своята идентичност, всъщност, няма идентичност. Той се обезличава в лутането между възможностите и, дори да открие своята истина, рискува да остане безличен човек, ако тя е заета отвън, а не е вътрешна потребност.

Най-пълноценната идентичност е свободно избраната, осмислена идентичност, която впоследствие остава единствено истинна за човека. След като развие в себе си особеностите на средата, към която принадлежи, човек се стреми да постигне себе си като уникална личност, а не да остане само следствие на тази среда. Всъщност, и личността, и идентичността не са едностранчиви - те са следствие от взаимодействието между външните фактори и вътрешната борба в процеса на себеутвърждаване. Действията на субекта, съзнанието и самосъзнанието, начинът, по който опознава и се отнася към света се дължат на неговата воля. Волята е тази част от Аз-а, която определя кой от личните принципи ще бъде превърнат в дело. Идентичността не е статична - формирането ѝ е взаимодействието между воля и принадлежност, което трябва да се превърне в дело, а самата идентичност е превъзможнатата принадлежност, тя е обективизираната воля. Но волята не като мотивация, а като същност, като ориентир в противоречието между желание и изпълнение.

След като приемаме реалността като нещо стоящо извън нас, ние ѝ приписваме външни качества. Но съзнанието е реалност, която се намира вътре в нас, а идеята за изначално съзнание е проекция на сътворения от нас *в нас* свят. Християните се изживяват като творения, чието самозавършване е в помощ на сътвореното от твореца. “Но *действителността* е също и за индивида една *задача*, която

трябва да се реализира.”<sup>1</sup>. И ако творението е огледало, през което прозира божествената същност, то съвестта е огледало, през което прозира човешката същност. Целта на индивидуалността е да стане за “себе си това, което е в себе си”<sup>2</sup>. Едно е да довършваш себе си като сътвореност, друго е, когато съумееш да “превъплътяваш себе си поетично”, да се осъществиш не като даденост, а като творение, чийто творец си самият ти.

Ако имаш една възможност за осъществяване (т.е. себе си), трябва да дадеш всичко, за да я постигнеш и при всеки неуспех да започваш не отначало, а от там, докъдето си стигнал, превъзмогвайки и усвоявайки последиците от неуспеха. За посредствения човек няма само една възможност. Има много утъпкани пътища, които да поеме и извърви без усилие - затова може да стане всяко едно от нещата, които съществуват - възможности, постигани многократно преди него. Но при него изборът не се дължи на свободната воля, а на *инерцията*, очертана от стереотипите, изградени в обществото. Това, че за личността има само една възможност за осъществяване, не означава, че тя е ограничена и че не може да избира. По-скоро означава, че тя стои по-високо от категориите на душевността. Тя има същите възможности за избор като посредствените хора плюс една в повече. Това е разликата между волята и свободната воля - волята да си като предците си и волята да се осъществиш като уникално съществуване.

Категорията „отделен” е въведена за първи път в екзистенциалната философия на Киркегор и Ницше. Според Кант човека е съвкупност от способности с потенциал за развитие. Киркегор определя екзистенцията като сбор от вътрешните

---

<sup>1</sup> Киркегор, Сьорен, “Върху понятието за ирония”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1993 г., стр. 263

<sup>2</sup> Киркегор, Сьорен, “Понятието страх”, Варна, Стено, 1992 г.

преживявания на човека - отчаяние, страх, грях, болка, вина, усещане за съдба, примирение, повторение, смехотворност (Ницше). За разлика от Кантовото разбиране, при което личността се ограничава само до избора кой модел на поведение да следва, във философията на Киркегор и Ницше екзистенцията експериментира с виртуалните светове. Във всяко свое произведение, те проиграват различна екзистенциална възможност, променяйки позицията на наблюдение на действителността<sup>1</sup>.

Ницше прави антиномия на културните модели<sup>2</sup>, с които екзистенцията експериментира, като всеки от тях интерпретира свят/личност, който е исторически отделен, но присъства като екзистенциална възможност за себеформиране в рамките на живота на отделния човек. Идеята за Свръхчовека е християнска идея, визираща човека като перспектива. Основната движеща сила в живота на личността е волята за мощ, т.е. волята на човека да надмогне себе си и обстоятелствата, защото той е единственото същество, което може не просто да екстериоризира своите вътрешни сили и възможности, но и да създава нови светове, да пресъздава дори себе си, затова Ницше интерпретира понятието „свръх-“, разглеждайки и образа на Христос като екзистенциална възможност пред модерния човек.

Това, което екзистенциалната философия дава на личността е *възможността*. Съвкупността от възможности, стоящи пред индивида, правото на избор за начина на самоосъществяване, правото да преосмисли културните идеи, да експериментира с тях, да ги преживее като свои, а не като наложени отвън. Възможността,

---

<sup>1</sup> През втората половина на ХХ в. художниците-концептуалисти ще сменят не позицията на автора, а ще предизвикат зрителя да смени позицията си на наблюдение, поставяйки предмета, действията и изкуството изобщо в друг контекст.

<sup>2</sup> Антично – Модерно; Ренесанс – Реформация; Просвещение – Митология; Законодателство – Виртуозност; Ницше – Вагнер; Дионис – Разпнатия.

формирайки себе си, да формираме и обществото, културата, традицията, ценностите.

Моралът е система от принципи на поведение и отношение към света, начинът на поведение на индивидите в дадено общество, но едва при Киркегор етичните правила стават самоналожени вътрешни принципи на човешкия избор, а не стоящи вън от човека, който трябва да им се подчинява догматично. Киркегор определя три стадия в развитието на екзистенцията – естетически, етически и религиозен, като и при трите първостепенна роля играе отношението на човека към света, към живота, към Абсолютното и към самия себе си. Създанието е естетическо само тогава, когато няма за основа някакво определено понятие за обекта, а се изгражда само на базата на субективните способности на духа. Оpozнавайки света непосредствено, екзистенцията може да достигне само до естетическата наслада, но опознавайки света и Бог като единство, човек опознава себе си. Етичното и религиозното са принципи на заинтересованост, при които действителността е духовна по отношение на вярващия. Изборът и свободата се появяват в етичния стадий на израстване на екзистенцията, чак когато тя е готова да поеме отговорност, да се съобразява с другия, да се ограничава от насладата заради самата наслада, от това непосредствено удоволствие от живота, което може да е белег единствено на естетическия стадий. Религиозният стадий настъпва тогава, когато личността субективизира идеята за Бог и на мястото на вярата в нещо трансцендентно идва личната вяра на отделния.

За първи път екзистенциализмът дава на отделния свободата да избира, снемайки от него тоталните модели на поведение, но и именно, защото го дарява с тази свобода, той го прави *отговорен* за собственото му съществуване, за това което е, но и за това, което са другите. Защото формирайки себе си, ние формираме и критериите, по



които съдим. Както Сартр пише в „Екзистенциализмът е хуманизъм” – когато сътворяваме човека, който искаме да бъдем, ние сътворяваме и образа на човека такъв, какъвто преценяваме, че искаме той да бъде. С всеки наш избор, ние утвърждаваме ценността на онова, което сме избрали, защото това, което избираме винаги е добро в нашите представи.

Това е предизвикателство пред модерния човек. Да се предостави на индивида право на избор не само по отношение на бита му, но и на неговото битие, на неговия Аз - това е най-висшата форма на свобода в едно общество. Но повече свобода означава и разширяване на сферата на заинтересованост на личността в посока от измеренията на собствения живот към съществуващото наоколо и към съществуването по принцип. Изборът означава носене на отговорност още преди да е направен той - отговорност не само към себе си, но и към другия, към общността, към Живота. Не просто да възприемаме себе си като “цел сама по себе си”, но да възприемем и Другия по този начин. Да го поставим до нас като равнопоставено съществуване, без да обезценяваме самосъзнанието като критерий за мястото на индивида в обществото.

Сетивността е основна черта на чувствителните, деликатните, лесно ранимите хора, за които Другостта не е нещо напълно чуждо - защото осъзнавайки себе си като част от цялото, те осъзнават и другото като част от себе си; осъзнавайки мига като част от вечността, осъзнават и *мига като вечност*. Именно върху тези хора най-осезаемо се стоварва тежестта на съвестта като *предчувствие* за изначална греховност. Разликата между сетивното познание и сетивността като състояние е в начина, по който човека се докосва до необозримото, до неизмеримото с човешката мярка. Първото е просто възприятие - сетивата като проводници между действителността и съзнанието, между субекта и обектите. Сетивността е настройка на Аз-а, нещо по-

неосъзнавано от характера и по-първично от темперамента. Способност за вчувстване, способ, чрез който възприемаме околното не чрез физически, а направо посредством съзнанието.

Има едно особено чувство за вина, което стои неизменно над (и същевременно дълбоко в) съзнанието на човека и което не е обвързано с действията му - това е *самопреценката за собствените действия*. То може да бъде усетено без причина, то е ориентир за това как да бъдат отстоявани личните принципи в хаотичната множественост от човешки гледни точки. “Понятията за грях и вина полагат отделния именно като отделен”<sup>1</sup>. Няма колективна вина, както няма и колективна отговорност. Може да има действия, извършени от група хора, но вината не се измерва с постъпките, а с дълбочината на съзнанието, извисеността на духа, силата на разкаянието и степента на осъзнаване на постъпката именно като погрешна. Да знаеш, че си съгрешил и да изпитваш угризения са различни неща. Осъзнаването е индивидуално възприятие, определяно в Аз-а като проекция на съвестта.

Самоосъзнаването на личността пробужда нейната съзидателна мощ, удовлетворението ѝ от резултатите от нейния труд винаги води до необходимостта от споделяне. Защото Аз-ът не може да съществува сам по себе си, неговата същност се разкрива единствено в отношенията Аз-Ти или във взаимоотношенията Аз-То. Самоутвърждаването на творческия импулс у твореца ражда потребността от признаване на таланта, защото изкуството не може да съществува извън взаимоотношенията автор-общество. Удовлетворението на автора от процеса на създаване е катарзисът на творческата екзистенция в мига на откровение пред самия себе си, но „по-нататъшния живот на произведенията, възприемането им като аспект на собствената им история, се установява между

---

<sup>1</sup> Киркегор, Сьорен, “Понятието страх”, Варна, Стено, 1992 г., стр. 125

недопускането-да-се-разбере и желанието-да-бъде-разбрано; това напрежение е климатът на изкуството”<sup>1</sup>.

В исторически план, изкуството е безкраен низ от пресъздаване на образи от действителността и стилизация на обекти, от подражание на традициите или тяхното отричане. Модерните тенденции са за приближаване на изкуството от интерпретация на видимото към интерпретация на идейния свят. От себеизразяване чрез реални обекти към себеизразяване чрез абстрактни форми и цветове. Авангардът тръгва от отказ от конвенционалното, през деформация на предмета, достигайки до отказ от самия предмет в творчеството на Кандински. Супрематизмът дори достига от отказ от цвета, чрез серията “Бяло върху бяло” на руския авангардист Казимир Малевич<sup>2</sup>.

Както авангардът разгражда нормите на конвенционалното изкуство, за да намери собствения си стил, както личността застава срещу стереотипите в обществото, за да създаде себе си, така и художникът отрича постиженията в изкуството (учейки се от тях), за да достигне уникалността на собствения си стил. Експресията и абстракцията са противоположни начини за творческо себеизразяване - от една страна деформирания предмет и от друга - отказа от него. Отказът от предмета превръща живописца от интерпретиращо в самостоятелно звучащо изкуство. Взаимодействието между тези два начина на изразяване е основа, върху която се формират много от стиловете и направленията в изкуството. Експресията като начин за освобождаване на енергия, представяйки действителността такава,

---

<sup>1</sup>Адорно, Теодор, “Естетическа теория”, София, Агата, 2002 г., стр. 429

<sup>2</sup> Малевич влага в своя “Бял квадрат на бял фон” идеята за духовно извисяване в търсене на всемирния Абсолют, наричайки стила си “по-висша форма на абстракция”. Изхождайки от това, бялата боя върху белия фон на картината, би могла да се представи и като по-висша форма на живопис.

каквато съществува в идейния свят на твореца и абстракцията като начин за визуализиране на самия идеен свят на твореца.

Привидната деформация на предмета в съвременното изкуство, всъщност, е стремеж към реалистичното изобразяване на същността му. Пол Сезан изказва твърдението, че „гледката включва гледащия”, т.е. образът винаги, съзнателно или не, бива изкривен от съзнанието на наблюдаващия. Това, което са знаели древните хора за света около себе си е това, което са възприемали от него сетивно. Затова и изобразяването му е било подчинено на видимото<sup>1</sup>. След ускорения ход на научно-технологическия прогрес през XX век, хората разширяват хоризонта на познанието си за обектите и явленията отвъд видимото. Изобретяването на фотоапарата, който възпроизвежда достоверно реалността, обезсмисля нейното буквално възпроизвеждане от субективното око на художниците. Обществото знае, че физиците показват света през призма - разделен на отделни елементи - но не възприемат в живописата друго, освен естетическата реалност на природата. Всъщност, цвета е свързан с известно количество математика, а истинското зелено е сбор от много зелени. Художниците намират вдъхновение в новите открития. Импресионистите изхождат от разлагането на светлината и затова цветовете, които използват са получени не от смесването на други цветове, а от тонове, чието близко звучене създава илюзията за еднородност на цвета. Кубистите изследват системата от понятия, с които си служи съзнанието и изобразяват предмета не като обект, а като представа. Изобразяват предмета като цялост, а не като разлагане на съставни части, въпреки че нарушават триизмерността. Разглеждат явленията в протяжността на движението му. Сюрреалистите се вдъхновяват от несъзнаваното и създават фантазни композиции, подчинени на случайните връзки и взаимоотношения, характерни за

---

<sup>1</sup> Освен в религиозното изкуство, където деформацията е израз на метафората и символиката, а не е решение на автора.

подсъзнанието. Абстракционизмът се стреми към представяне на идеята в чистия ѝ нематериален вид, а супрематизма - към пустотата отвъд материята. Лъчизмът изхожда от факта, че окото възприема не обекта, а само светлината, която той отразява, че не цветът е свойство на предмета, а неговата способност да отразява част от лъчите и да поглъща друга. Реалистично изобразеният предмет е такъв, *каквото го осъзнаваме*, а не такъв каквото го виждаме, защото го възприемаме не директно чрез сетивата си, а като преработена от съзнанието информация.

Разчупването на конвенционалните норми в изкуството, деформацията на цвета и предмета, логично водят до въпроса „Какво следва?“. Авангардът обявява края на буквалното подражание на природата, след него постмодерните творци ще обявят края на живописата, за да еманципират изкуството от рамките, които човешките възприятия му поставят, за да обявят концепцията за същинския обект на изкуството. Ще премахнат границите между отделните изкуства, за да достигнат до свободата при избора на изразни средства, с които автора да обективизира на идеите си.

## **VIII. Идейният свят и бездуховността в постмодерното общество**

Снемането на границата между живот и изкуство дарява артиста само с илюзорна свобода. И все пак, в развитието си, всеки индивид има нужда да се отрече от традиционното, за да наложи жизнеността си като истина.

Всяка историческа концепция се гради върху категориите на време и пространство, а глобализацията и масовото навлизане на Интернет променят усета за време и пространство на съвременния човек. Днешният свят се движи на бързи обороти, в условията на несигурност, на преплитане между култури, преоценка на ценности и традиции, на липса на държава, която да защитава националните интереси пред наднационалната политика. Технологизирането на живота ни води до отчуждаване на духа. Днес ние сме принудени „за по-малко житейско време да консумираме повече космическо време”<sup>1</sup>.

Основният стремеж на модерността е стремежът към универсализация. Тя следва просвещенските идеи с такъв ентузиазъм, че стремежът ѝ към рационализация е това, което ѝ пречи да обхване битието в цялата му пълнота. Нейната заблуда относно глобализацията е свързана с бързото усвояване на технологиите, модата и т.н., но това са неща свързани с бита, а не с културните особености. Културните особености са това, което придава индивидуалност на общността.

---

<sup>1</sup> Ортега-И-Гасет, Х., “Бунтът на масите”, С., 1993, стр. 59

Религия, изкуство, морал, вяра - дълбоки неща, чието съществуване не зависи и не може да бъде заместено от технологии или вещи. Това, което лесно би могло да се усвои от всеки народ, не е това, което може да ни определи, следователно не може да ни направи еднакви или подобни. Нещата, които ни характеризират са непреходни и не се влияят от прогреса и точно те са тези, които ни правят уникални. Осъзнавайки различността като основна човешка черта, постмодерността поставя на централно място индивидуалната автономия.

Постмодерните общества продължават тенденцията на модернизация, но отхвърляйки идеята за чиста рационалност, на нейно място остава усещането за празнота, което не може да бъде попълнено с предмодерните разбирания за морал, нито с автоматичното създаване на нова етика. Хората имат нужда от нещо ново, чрез което да вървят напред, но не могат и без традиция, която да очертава идентичността им. Модерността се хвърля твърде рязко към рационализма, отхвърляйки с лека ръка религиозността. В постмодерността се забелязва завръщане към религията, търсене на духовна опора в твърде материалния свят, в който живеем. Заради прекаленото универсализиране другостта се губи, но същото се случва и чрез прекалено индивидуализиране.

Модерността обезценява индивидуалността чрез стандартизация, а постмодерността я обезценява, издигайки всички индивидуалности като равностойни, като еднакво ценни.

Времевата дистанция между двете е твърде кратка и не е възможно процесите да бъдат разглеждани в определен исторически или културен контекст. Първият винаги е радикален. Този, който наследява и доразвива идеите му в цялата им пълнота, е винаги по-умерен. Но, впоследствие, понякога се получава залитане в някаква друга крайност. След като са развити предишните (чужди) стремежи,

се появява желание за нещо ново, свое. Толерантността не е на фокус през модерността (защото тя съществува само при наличие на някаква другост), но в постмодерността се превръща в централно понятие, и дори се преекспонира толкова, че накрая губи смисъла си и се превръща в клише.

Стремим се към глобализация (в икономически план тя е постигната - капиталът се придвижва свободно, а международната търговия винаги е била добре развита). Глобализацията е разнообразие от промени, а не просто една единствена промяна. В началото тя се възприема като път към формирането на един единствен цивилизационен модел, който да се превърне в задължителен еталон за политиката, общественото устройство, икономиката и културата. Модел, основаващ се на съвкупността от проекти, обобщаващи историческия, културен, стопански и религиозен опит на различните нации и държави. Това, което се случва на практика, обаче, е, че Западната цивилизация се опитва да наложи своята цивилизационна схема над всички останали. Доскоро водеща нация беше САЩ, а за останалите държави (независимо, че всички те имат своята история, специфика, мисия и особена идентичност) бе оставена ролята на “обекти” на глобализацията. Днес САЩ все повече губи своята авторитарност и се превръща в равностоен „партньор” на Европа, Русия, Индия, Китай или Ислямския свят.

Днес глобализацията все повече се свързва с развитието на влиянието на Интернет, тъй като той е среда не просто за размяна на информация, но и сцена за новата икономика, работна среда за много хора, средство за пропагандиране и манипулация. Виртуалните общности са станали много по-влиятелни от традиционните такива. Това се дължи на това, че са по-отворени, по-лесно допускат нови членове, по-бързо обменят информация помежду си, а и могат да действат в много по-голям мащаб. Ролята на глобалното пространство



за разпространението на информацията е огромно. Американският журналист Томас Фрийдман изказва своята теория за развитието на XX в. в книга, озаглавена „Светът е плосък“. Основната му идея е, че Интернет поставя хората върху една изравнена и като пространство, и като време плоскост. В противовес на това стои теорията на Роланд Робъртсън, че глобализацията локализира общности, които, по икономически причини, не могат да се възползват от модерните технологии. Но, в крайна сметка, във всяко време има хора, които могат да преодоляват ограниченията и маси, за които животът се изчерпва със съществуването. Интернет е новата световна „агора“, общностите, в него се създават по убеждения, преодолявайки ограниченията на време, пространство, език, културни различия. Глобализацията, от една страна, улеснява диалога между различните общества, но, от друга, предизвиква народите да преосмислят собствената си идентичност. Тези процеси протичат успоредно и могат да доведат до възпитаване на космополити в обществата, чиито икономики са водещи, но и да превърнат патриотизма в шовинизъм в общества, чието развитие е подчинено на световните процеси, без им оказва влияние.

Традициите, социалната йерархия са част от нас и са решаващи за бита и битието ни, за самооценката и самоосъзнаването ни като част от времето и пространството, към което принадлежим. Колкото повече се осъществява идеята за глобализация, толкова повече народите започват да преосмислят собствените си ценности. Технологиите, модата, науката не са символи на идентичност и могат да преминават свободно от една държава в друга, но в културен план се забелязва едно капсулиране. Народ, който се затваря откъм културни влияния, предизвиква и затваряне на малцинствените групи вътре в себе си (пак в културно отношение). По този начин другият вече не е “този отнякъде другаде” и се превръща в “този тук до мен”.

Това дава на човека основание да въплъти екзистенциалния си страх в човешко лице. Но не конкретно лице, а социална прослойка и всеки, който принадлежи към нея, бива разпознаван като потенциален враг (виновен по принадлежност, а не заради действията си).

Днес (особено след масовото навлизане на Интернет) светът става все по-достъпен, човек получава все повече информация за това какъв би могъл да бъде. Това, от една страна, му помага да осъзнае какъв е и къде се намира спрямо другите, кое е неговото място в света. От друга страна - тези влияния могат да променят и неговите разбирания, и него самия, да го накарат да пожелае да бъде друг, да му помогнат да стане друг.

Личността не е монолитна - не може просто да бъде определена като такава или като някаква. Тя е сбор между това, което е човекът, това, което иска и не иска да бъде, което му предстои да стане, което е бил, начинът, по който се държи, начинът, по който го възприемат околните. Личността се изгражда постепенно, през целия живот и нейното формиране не винаги може да бъде контролирано от човека. Средата (семейство, населено място, исторически контекст) е определяща за първоначалното формиране на индивида, а впоследствие човек започва сам да се дооформя според собствените си критерии (чието формиране отново зависи от средата). Колкото по-затворена е тази среда откъм външни влияния, толкова по-трудна е промяната за личността.

Липсата на време в днешния свят предизвиква по-бързото развитие на личностното израстване, но и по-голямо объркване по отношение на етническа и религиозна (понякога и полова) принадлежност, по отношение на моралните и семейни ценности. Това довежда или до механичното следване на традициите, или до пълното

им отричане и безцелното преминаване от една крайност към друга. Емил Дюркем и Хърбърт Мийд смятат, че “рационализираните жизнени светове са белязани от едно вече рефлексивно отношение към традициите, универсализиране на нормите за действие и генерализиране на ценностите; от модели на социализация, насочени към изграждането на абстрактна собствена идентичност и форсиращи оформянето на индивидуалност при подрастващите”<sup>1</sup>.

Колкото е вярно, че Интернет премахва пространствените ограничения и времевите бариери, толкова и че огромното количество информация (по-голямата част, от която - спам), присъстващо в него, вместо да пести време на индивида, понякога му коства повече, за да отдели ненужното от стойностното. Една преждевременно развиваща се личност, на която не достига време да осмисли собственото си съществуване, трудно би могла да формира своята идентичност.

Идентичността не е единствено форма на принадлежност на индивида към някакво общество, религия, култура. Тя е процесът на самонаблюдение, самооценка, саморефлексия, съпътстващ човека през целия му живот. Идентичността е самоосъзнатата индивидуалност. Въсщност, и личността, и идентичността не са едностранчиви - те са следствие от *взаимодействието* между външните фактори и вътрешната борба в процеса на себеутвърждаване.

Хората са социални същества и имат нужда от общуване. В днешния забързан свят, общуването става все по-трудно, не само заради липсата на време, но и заради стреса, който кара хората все повече да се затварят в кръга на собствените си проблеми. Интернет предоставя възможност да излезеш за малко от ежедневието и да бъдеш себе си (не зависимо кое “себе си” - това, което си или това, което искаш да бъдеш в обществото).

---

<sup>1</sup> Хабермас, Ю., “Философският дискурс на модерността”, Пл., 1999, стр.12

Виртуалната комуникация не е като реалната, но виртуалното общуване не е много по-различно от реалното. Просто потребността от общуване е винаги една - желанието на човека да не остава сам, да срещне сродна душа, да обменя идеи и опит. Вярно, че когато човек застане лице в лице с някой друг, той придобива по-пълна представа за него, но, дори тогава, това не значи цялостна представа. Въображението винаги е съществена част от взаимоотношенията, а в Интернет, то присъства в много по-голяма степен. Желанието да се покаже в най-добрата си светлина, страхът от отхвърляне, лъжата, недоверието са неща, които присъстват във всяко едно общуване. Но, когато е онлайн, индивида запазва своята неприкосновеност. Не може да бъде засегнат, обиден или разкрит ако обижда. Може да прекрати взаимоотношенията си с другия, когато и както пожелае, без особени последствия. Може да нарушава обществени табута и морални норми. Каквото и да прави, една от най-големите пречки в общуването - срамът, не присъства в киберпространството и съответно - в съзнанието на виртуалната личност.

Когато се създават взаимоотношения в киберпространството, общуването винаги е анонимно, независимо как участниците се представят един на друг. Тази анонимност позволява на индивида да бъде нещо по-различно от самия себе си. По-освободен, по-агресивен, по-рационален, по-ненаказуем и т.н. Но това, че е по-, не означава, че не е той. И в реалността хората се стремят да бъдат по-. Разликата е, че в киберпространството няма пречки за постигането на желаната "по-личност". И в двата случая това е двустранен процес. Не само личностите, но и взаимоотношенията стават по-, отколкото биха били в реалността. Този отсреща винаги те възприема по един и същи начин (както и ти него) - като имагинерен човек, някъде в пространството. Дори и да си напълно откровен, той пак ще те приеме по този начин. Доверието между двамата е *доверие по презумпция*, а не изградено в

отношенията между двама души. Тази имитация на общуване, създава повече самота, отколкото липсата му, когато то е единствената форма на общуване.

Виртуалната комуникация може да бъде безличностна, междуличностна или хиперличностна. При първата единствено важна е целта, която трябва да бъде постигната от предварително сформирана между непознати група, без да бъдат създавани връзки между участниците. При междуличностната и хиперличностната водещ фактор е създаването на лични взаимоотношения. Разликата е че при втория вид общуването е съпроводено от блянове по отношение на реалния човек отсреща. За разлика от реалната, виртуалната личност напълно съвпада с желанията на човека, който я формира. Изгражда се почти веднага и без влияние на външни фактори или житейски контекст. Преминаването на виртуалното общуване от междуличностно във хиперличностно е почти неизбежно. Изградената от участника хиперличност първо се формира от собствените му представи, а после се допълва от желанията на другия. В този смисъл може да се каже, че връзката се превръща в хипервръзка (връзка, изградена от общуването между две хиперличности). За някои такава хипервръзка може да изглежда по-чиста от реалните. По-пълноценна, защото е резултат на това, което двамата искат да е. От идеализирана (мечтана) се превръща в идеална, защото е резултат от общуването между две двустранно идеализирани личности. Но, както и да се идеализира, човек не може да избяга от себе си, от начина, по който разсъждава и по който се чувства. Дори и да излъже, пак си остава себе си, защото начинът, по който лъже/ преувеличава също е част от личността. Каквото и да твърди, структурата на текста, логиката в аргументите - това пак е той. И обратно - каквото и да твърди този отсреща, някъде измежду думите му, той си остава какъвто е.

В днешния комерсиален свят, в който всичко е реклама, в който опаковката е по-важна от същността, когато дори интелектуалния труд се разглежда като стока, в това бързоразвиващо се време, когато личното се губи в общото, къде остава самостоятелността на изкуството, самостоятелността на автора?

Авангардната тенденция от първата половина на ХХ в. деконструира конвенционалното художествено произведение, но така и не напуска рамките на кавалетното изкуство. Художниците-концептуалисти се насочват отвъд традиционните форми, свеждайки произведението до концепция. Не творбата е самото произведение, а *мисловната конструкция* „построена“ между идеята на автора и представата на зрителя, чиято пресечна точка е творбата. Концептуалната тенденция преплита в себе си негативните следствия от европейския начин на живот с източните философски схващания за Пустотата и Нищото, измествайки фокуса на въпроса „Що е изкуство“ от мястото на изкуството в живота към олицетворяването на изкуството със самия живот.

Полагайки края на традиционните схващания за изкуството, първите концептуалисти се освобождават от границите на творческите си търсения и се насочват към премахване на границите между живот и изкуство. Те се заиграват със смяната на контекстите при възприемане на обектите, оставяйки на предмета ролята на посредник, заличавайки до известна степен границите между автор и публика. Със своите ready-made творби Марсел Дюшан „де факто постулира, че *всичко би могло да бъде изкуство*, стига художникът да го посочи като такова”<sup>1</sup> (но без това да означава, че всеки би могъл да бъде художник).

Модерното изкуство отрича не „предходните приложения на художественото, както някога са направили стиловете, а традицията

---

<sup>1</sup> Дворянов, О., “Концептуалната тенденция в съвременното изкуство”, С., 2003, стр. 66

като такава”<sup>1</sup>. Авангардът е насочен навътре – към вътрешните състояния и емоциите, а експериментите му са предимно в живописа. Първите концептуални художници залагат основно на провокацията, манипулацията, експеримента, бунтувайки се срещу закостенялостта на обществените възприятия за това как да възприемаме изкуството. В началото, самите те, все още не открили това, което търсят, разграждат класическата система и се насочват навън – към *премахването на границите* и към обхващането на глобалното пространство. Пърформансът, акцията, хепънингът са израз на творческата свобода на автора, освободил се от формата, приписвана на произведението – в тях той може да се самоосъществи напълно свободно. Да *изследва* движението, времето, пространството, да извади картината от галерията и музиката от концертната зала и, влагайки ги в жеста на тялото, да *проиграе мига и случайността*<sup>2</sup>. Да дари на зрителя правото да съ-сътворява, да играе не с изразните средства, а с *мисленето за изкуството*, да превърне случайността в изкуство. Дадаистите успяват да превърнат в абстрактна дори поезията и, откъсвайки се от лирическите изразни средства, създават стихотворения от съчетанието между реални и нищо незначещи думи, за оставят въздействието само на фонетичното звучене.

Заличаването на границите между отделните изкуства, между наука и изкуство, между философия и изкуство, между живот и изкуство, на практика не означава, че всичко е изкуство. Означава, че творецът се еманципира от ограниченията на различните изразни средства, за да достигне до пълната свобода на себеизразяването си. Означава, че днешните творци поставят пред себе си и пред публиката си въпроси за това що е изкуство, що е съществуване, що е живот.

---

<sup>1</sup> Адорно, Теодор, “Естетическа теория”, София, Агата, 2002 г., стр. 42

<sup>2</sup> Първите пърформанси не са били заснемани, за се покаже непосредствеността на вдъхновението. Залага се единствено на импровизацията, за да бъдат изследвани процесите на въображението и случайните взаимовръзки на несъзнаваното чрез действие, от което ще остане само спомен.

Означава, че творецът е *вечно търсещият*, че той е, който може да материализира внушенията си, за да достигне идеята му до емоционалността на зрителя, да предизвика и него да прогледне чрез материята на произведението, за да потърси това, което е отвъд него.

Мястото на твореца в обществото се определя не от технологиите, а от духа на епохата. В предишни периоди изкуството би могло да бъде определено като национално, тъй като развитието на културите, е било насочено навътре към самоосъществяването на собствения потенциал. Народите са имали свой облик, в който, дори привнесените отвън влияния, са пречупвани през уникалния им светоглед. Наред с това винаги е съществувало личното изкуство на отделния автор, който съумява да интерпретира действителността, към която принадлежи през собствената си гледна точка, независимо от рамките, в които трябва да се вмести. Заставайки на глобалната платформа, авторът превръща изкуството си в част от света. Публиката му се разширява не просто като брой хора, но и като *разлика в културите*, обичаите, нравите, религията, езика. Оценката на личното изкуство се извършва на ниво личност, създаването на проект в глобален мащаб изисква той да засяга тематика, която ще докосне всеки, независимо в коя точка на света се намира, да засяга теми, които засягат всички по еднакъв начин – като климатичните промени, екологията, войните, бедността, човешките права.

Във всички епохи, новите открития са давали нови хоризонти за откривателство пред творците. Компютърът е нов инструмент в ръцете на хората на изкуството, Интернет е новото им поле за изява. С развитието на софтуерите за обработка на графични изображения или музика, създаването им става все по-достъпно за хората без талант. Това е още една предпоставка за търсенето на границата между истинското изкуство и неговия продукт. Мненията се разделят на две – от една страна (заради все повече разширяващото се влияние на



масовата култура) стои мнението, че щом звучи или изглежда като изкуство – значи е такава. От друга страна стои мнението, че произведението плод единствено на таланта, а не на изразните средства. Много хора днес смятат че графичния дизайн – това е продукта на софтуера за графичен дизайн. Може би затова съществуват и мненията, че той, сам по себе си, не е изкуство. Но, в същността си, графичния дизайн, е оформлението на печатно произведение<sup>1</sup>. Той води началото си още от ръчно правените средновековни книги, с техните миниатюри, плетеници, и инициални букви, развива се с развитието на печатарската преса, а днес, с все по нарастващото влияние на рекламата, се е превърнал в неизменна част от нашето ежедневие. Това че графичните софтуери (както и тези за композиране на музика) са удобни за работа от всеки, създава мнението, че те са същността на създаваното произведение. Но, всъщност, те са само нов инструмент за разработването им. Това, че с тях лесно всеки може да съчетава звуци, дори да направи добре звучаща хармония или песен, дава повод на много хора да си мислят, че правят музика. Но, всъщност, музиката има правила за създаването си и те не се изчерпват с функциите на инструмента, с който е създадена.

Изкуството винаги е съществувало на две нива – масово изкуство, което е достъпно за всеки човек и високо изкуство, което, в същността си, е елитарно. Винаги е имало маса творещи хора и шепа Творци, които биха могли да останат като пример за бъдещите поколения.

Живеем в свят, в който правата на индивида са издигнати в култ, но все пак се нуждаем от общи правила, за да живеем заедно.

---

<sup>1</sup> Шрифта, който е част от графичния дизайн, води началото си от Античността.

Издигайки като равностойни толкова различни народи, състоящи се от толкова много социални групи, съставени от толкова уникални индивиди, всеки става ценен сам по себе си, а не заради качествата си. Не само трябва да има нещо, което да ги уравни и да внесе ред в живота им, но трябва да съществува някаква йерархия (не само на прослойки, но и на ценности). Моралът не трябва да има силата на закон, но и не трябва да бъде оставен изцяло на съвестта.

## **IX. Заключение. Бъдещето на автора и авторът като бъдеще**

„Когато с моята патерица ровех в скапаната и червясала маса на моя мъртъв таралеж, небето беше онова, което търсех. Когато от върха на Мелницата с Кулата забивах поглед в черната бездна, също и пак търсех небето. (...) Небето не се намира нито горе, нито долу, нито вдясно, нито вляво, небето се намира точно в центъра на гърдата на човека, който има вяра!”

Салвадор Дали<sup>1</sup>

Промяната, която претърпява индивида в рамките на своя живот би могла да се разглежда като равностойна на промените, протичащи във Вселената. Времето е субективна величина, зависеща от позицията на възприемащия (и то само, ако той е в състояние да си състави *представа за време*). Историческото време е линейно, а повторението в него се разкрива само пред онзи, който го предполага. Това, че възприемаме историята като вечно повторение се дължи на това, че обекта на нашите изследвания е винаги един и същи. Доколкото нравите през вековете се менят, доколкото знанието и предаваният през поколенията опит ни поставят една стъпка по-напред, дотолкова има разлики в онова, което откриваме като следствие от търсенията

---

<sup>1</sup> Дали, Салвадор, „Тайният живот на Салвадор Дали – Автобиография”, София, ИК ПЕТРИКОВ, 1996 г., стр. 426

си. Но, в същността си, резултатите винаги са подобни – защото това, което изследваме е същото, което са изследвали предците ни и което ще изследват децата ни.

Ние винаги търсим Човешкото – когато опознаваме природните стихии, когато доказваме боговете си, когато създаваме изобретенията си, когато изучаваме пътя на космическите обекти, силата на гравитацията или случайно намерените фосили. Наша единствена цел – когато се изправяме срещу ударите на съдбата, когато издигаме абстрактното си мислене до ранга на божия искра или го осъзнаваме като екзистенция, неосъзната психична сила, като подсъзнателен импулс.

Човекът не е просто един Аз с много проявления. Той е явление в света, част от вечността, категория на Абсолюта. Мислим, че съзнанието е прекалено необятно, за да бъде разбрано. Но, всъщност, нито то, нито реалността са толкова неясни, колкото изглеждат. Просто, защото логическото мислене е по-понятно за нас, ние се стремим да въведем всичко в сътворени от нас системи, теореми, научни тези. Но това далеч не е единствения начин на познание. Подсъзнанието ни е достатъчно зряло, за да възприеме ирационалното в цялата му пълнота. Чрез общото действие на съзнание и подсъзнание, можем да прогледнем в действителността, стига да се научим да не разчитаме само на едно от тях. Това е пътят не само към познанието, но и към самопознанието, *към самоосъществяването* - да престанем да делим действителността на отделни понятия, независими едно от друго и да я осъзнаем като част от целостта на Аз-а, на съществуващото, на Съществуването.

По време на Ренесанса - периода на Великите географски открития, на огромен напредък в медицината, историята, астрономията и, изобщо, в науката и техниката - изкуството също е било в разцвет. Открити са нови подходи, нови идеи, методи и изразни средства. Художниците от следващото поколение (не случайно наречени маниеристи) са подхождали към изкуството с предубеждението, че вече всичко е постигнато - възприемали са Ренесанса като своеобразен връх на творческите постижения и просто са превърнали ренесансовите норми в шаблони. През XIX-XX век отново има бум в научно-технологическия прогрес. Творците претворяват откритията в нови стилове и направления, достигайки необятните хоризонти на творческата си свобода. През XXI век се усеща известна умора от твърде многото информация, твърде близката дистанция с авангарда и неконвенционалните форми. Съвременното общество отново страда от предразсъдъка, че всичко ново е добре забравено старо. Търсенията на оригиналност в изкуството не спират, но трябва да мине време, за да бъде преосмислено и отсято това, което е наистина различно, което е изходна точка за следващ етап в историята на изкуството.

Това, което намираме винаги е същото, което сме предположили – в себе си, около себе си, в пространството, в небитието, във времето, за вечността. Това, което търси творецът е Идеята. Той я носи в себе си, превъплъщава се чрез нея, влагайки себе си в материята. Материя, от която е съставен самият той, но и, от която търси освобождение окриленият му от фантазията дух. Модерният творец е снел от себе си задължението да предава идеите си така, че да бъдат общодостъпни. Той си е извоювал свободата да бъде себе си, да пресътворява, проиграва, да експериментира с възможностите и

въображението си. Той е достигнал отвъд пространството на човешкото съзнание, за да се слее с Безвремието. Той е единственият, чиито търсения не се изчерпват с човешкото. Той не търси – той открива и преоткрива света, такъв, какъвто е, за да го пресътвори такъв, какъвто би могъл да бъде. Или да не бъде!

## **Х. Библиография**

1. Адорно, Теодор, “Естетическа теория”, София, Агата, 2002 г.
2. Алпатов, Михаил, “История на изкуството”, София, Български художник, 1974 г.
3. Баткин, Леонид Михайлович, “Италианское Возрождение в поисках индивидуальности”, Москва, Наука, 1989 г.
4. Бауман, Зигмунд, “Глобализацията”, София, Лик, 1999 г.
5. Бауман, Зигмунд, “Постмодерната етика”, София, Лик, 2001 г.
6. Белтрандо-Патие, Мари-Клер (съст.), „История на музиката – Западноевропейската музика от Средновековието до днес”, Част 1, София, Музика, 1997г.
7. Богданов, Богдан, “История на старогръцката култура”, София, Наука и изкуство, 1989 г.
8. Богданов, Богдан, “Литературата на елинизма”, София, Наука и изкуство, 1979 г.
9. Богданов, Богдан (сборник студии), “Традиция. Литература. Действителност. - Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание”, София, Наука и изкуство, 1984 г.
10. Болц, Норберт, “Консумистически манифест”, София, Критика и хуманизъм, 2004 г.
11. Бубер, Мартин, “Аз и ти, Задушевият разговор, Божието затъмнение”, Варна, Стено, 1992 г.
12. Буркхарт, Якоб, “Култура и изкуство на Ренесанса в Италия”, С., Печатница Д. Провадалиев, 1947 г.

13. Вебер, Макс, “Протестантската етика и духа на капитализма”, София, Хермес 7, 1993 г.
14. Вентури, Лионело, “Как да гледаме живописца”, С., Наука и изкуство, 1979 г.
15. Гинев, Д./ Стефанов И. (сборник студии), “Идеи в културологията”, т. 2., София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1993 г.
16. Гомбрих, Ернст, “Изкуството и неговата история”, София, Български художник, 1989 г.
17. Грей, Джон, “Либерализмът”, София, Народна култура, 1991 г.
18. Дали, Салвадор, „Тайният живот на Салвадор Дали – Автобиография”, София, ИК ПЕТРИКОВ, 1996 г.
19. Дворянов, Орлин, “Концептуалната тенденция в съвременното изкуство”, София, Веда словена, 2003 г.
20. Делчев, Красимир, “Философия, художественост и скандал в модерното изобразително изкуство”, София, Лик, 2006 г.
21. Димитров, Димитър Г., “Изкуството на 20 в. - съдбата на авангарда”, София, Просвета, 2001 г.
22. Жилсон, Етиен/ Бьонер, Филотеус, “Християнската философия”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1994 г.
23. Кант, Имануел, “Критика на способността за съждение”, София, БАН, 1993 г.
24. Кастелс, Мануел, “Мрежовото общество”, т. 1, София, Лик, 2004 г.
25. Киркегор, Сьорен, “Болка за умирање”, Варна, Стено, 1991г.
26. Киркегор, Сьорен, “Понятието страх”, Варна, Стено, 1992г.



27. Киркегор, Сьорен, “Върху понятието за ирония”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1993 г.
28. Киркегор, Сьорен, “Дневник на прелъстителю. In vino veritas”, София, Хемус груп, 2005 г.
29. Киркегор, Сьорен, “Философски трохи”, София, ИК КОТА, 2003 г.
30. Kristeller, Paul Oskar, “Renaissance thought and its sources”, New York, Columbia University Press, 1979
31. Кларк, Кенет, “Цивилизацията”, София, Български художник, 1989 г.
32. Лесинг, Г. Е., “Лаокоон, или за границата на живописата и поезията”, София, Наука и изкуство, 1978 г.
33. Лиотар, Жан-Франсоа, “Постмодерната ситуация”, София, 1996 г.
34. Ницше, Фридрих, “Тъй рече Заратустра”, София, Логис, 1990 г.
35. Ницше, Фридрих, “Човешко, твърде човешко”, София, Христо Ботев, 1993 г.
36. Панофски, Ервин, “Смисъл и значение в изобразителното изкуство”, София, Български художник, 1986 г.
37. Паси, Исак (сборник студии), „За красотата и изкуството”, София, Наука и изкуство, 1975 г.
38. Ортега-И-Гасет, Хосе, “Бунтът на масите”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1993 г.
39. Сартр, Жан-Пол, “Истина и съществуване”, София, СОНМ, 1998 г.
40. Стоянов, Желязко, “Историята - идеи и функции”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 2001 г.

41. Тен, Иполит, “Философия на изкуството”, София, Захари Стоянов, 2002 г.
42. Теохаров, Владимир, “Метафизика и психология”, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 2006 г.
43. Фернандес-Арместо, Фелипе, “Цивилизациите”, София, Прозорец, 2004 г.
44. Фернандес-Арместо, Фелипе, “Хилядолетието”, София, Прозорец, 1995 г.
45. Фрийдман, Томас, „Светът е плосък – Кратка история на ХХІ век”, София, Обсидиан, 2006 г.
46. Фройд, Зигмунд, “Един спомен от детинството на Леонардо”, София, Български художник, 1991 г.
47. Фуко, Мишел, „Просвещение и критика”, София, Критика и хуманизъм, 1997 г.
48. Фукуяма, Франсис, “Нашето постчовешко бъдеще”, София, Обсидиан, 2002 г.
49. Хабермас, Юрген, “Философският дискурс на модерността”, Пловдив, Изд. и печатница ЕА, 1999 г.
50. Хънтингтън, Самюъл, “Сблъсъкът на цивилизациите и преобразуването на световния ред”, София, Обсидиан, 1999 г.
51. Чоран, Емил-Мишел, “Наръчник по разложение, Признания и проклетия”, София, Факел Експрес, 2006 г.
52. Шаму, Франсоа, “Гръцката цивилизация през архаиката и класическата епоха”, София, Български художник, 1979 г.
53. Шопенхауер, Артур, “Светът като воля и представа”, т.1, София, УИ “Св. Кл. Охридски”, 1997 г.
54. Шпенглер, Освалд, “Залезът на Запада - опит за морфология на световната история”, София, Лик, 1995 г.