

**ПЕТЪР ПЛАМЕНОВ\***  
**СПАСЕНИЕ НА СПОКОЙСТВИЕТО, ИЛИ ЗА ОСОБЕНИЯ**  
**ЕСТЕТИЧЕСКИ СМИСЪЛ НА ТАЗИ КАТЕГОРИЯ**  
**(ДЕФИНИЦИИ, ГРАНИЦИ, МОДИФИКАЦИИ)**

**Abstract:** The study is centered on the question of aesthetical experience and one of its specific elements, tranquility. The question arises whether tranquility can be thought of conceptually as a category, and whether it can be conceived of in the purest aesthetic perspective or, to the contrary, will continue to be seen as ethical. Is tranquility an essential condition for the realization of the aesthetic experience or is it rather the essential purpose and meaning of that experience? How should we perceive tranquility – as an inherent quality of the work of art, as part of the aesthetic experience, or as a goal in the overall meaning of art ?! The category is considered in the perspectives of both Western and Eastern aesthetics (examples of Haiku poetry). The analysis leads to a number of unexpected results.

**Keywords:** salvation; tranquility; quietness; serenity; aesthetics; aesthetic; aesthetic categories; ethics; postmodernism; postmodern situation; consumerism; alternative; art; creativity; artist; creator; audience; meaning; meaninglessness; accidentality; silence; emptiness; non-classical aesthetics; Eastern aesthetics; classical aesthetics; East-West.

*Виж, светът преминава.*

*– Не, не преминава. Бог изтрива от него само собствената му неяснота.*

Ангелус Силезиус

Смисълът на изкуството сякаш се състои в една очевидна, но много често пренебрегвана истина – то сродява човека със самия него, разкрива му в какво точно се състои собственото му съществуване. Ако не беше така, то просто не би съществувало, защото не би притежавало екзистенциална плътност. Големият проект на Ренесанса, откъдето изкуството започва еманципацията на своя смисъл, великолепно е обобщен от възклицанието на Лоренцо Вала: *О, ако човек имаше не пет, а петстотин сетива!* Изкуството не просто разширява полето на сетивното, на преживяването на света, не просто откроява и интензифицира силата на усещането, но преди всичко заставя личността да се саморазпознае, да долови различието, да преодолее страха от уникалното и неповторимото и да се откаже от леката баналност на шаблона и леснината на етикета, който потулва, замаскира истината зад удобството на общопроницаемостта. До известна степен изкуството може да се мисли като противопоставяне тъкмо срещу нормата на тривиалното и състезание по уникалност и индивидуалност, по способност да се живее.

Изкуството днес се е еманципирало от своите принуди, престанало е да бъде придатък на властта и политиката, отказало се е от своите дидактически функции, разобличило е идеологическите си употреби и е постигнало

---

\* Гл. ас. д-р в СУ „Св. Климент Охридски“. Email: pet27@abv.bg

удивителна духовна независимост и критична свобода да бъде това, което е – една специфична дейност, свободна игра на духа, в която тържествува естеството на човешкото като човешко. Изкуството обаче не може да се откаже от една друга своя същностна функция и това е неговата методологическа роля – то е така или иначе вид справяне с битието, метод за негово нормализиране, приемане, само човешко осъществяване през свободата, а оттук и някаква форма на утешение. Защото това разумно, красиво и способно на красота и самоосъзнаване същество човекът, това лирическо животното (Хосе Ортега) е също така крехко, смъртно, подвластно на стихииите, случайността и загадката на битието и изкуството в плана на своята методология способност да се „справя“ нормализира-осмисля битието играе съществената роля на дълбоко утешение, на сублимация, на екстазна форма на свободата, на търсенето и постигането на смисъла на съществуването дори когато това означава да се разобличи безсмислието и култура и т.н.

Именно в този аспект е най-важното значение на спокойствието като естетически подстъп и способност. Спокойствието е вид фундаментален модус на съществуването на изкуството – още в античността се знае, че на катарзис е способен само човекът, нито добър, нито лош, не е способен престъпникът злодей, нито богът, нито светецът – а човекът, борец се с началата си. За да съществува изкуството, е необходим този модус на спокойствието като начин, като методологически инструмент за постигане на художествена комуникация – на естетическа наслада е способен спокойният – не страдащият, нито екстазно обладаният, за да се осъществи и протече художествената комуникация, сякаш е необходим именно модусът на спокойствието, което се превръща във вид посредник, медиум за осъществяването на взаимодействието, на събитието на срещата – в класическата формулировка на Маклухан – средата е посланието. Следователно, освен конкретизации, спокойствието в изкуството има значение на естетическа среда на медиум на комуникацията. Музеят, сградата на театъра, творбата като вещество, идеята на концепцията са все степени на успокояване на отстраняване на комуникативния шум чрез спокойствието на диалогичната ритмичност, която трябва да се случи като събитие-взаимодействие. Играта между творбата и публиката, между твореца и творбата, между човека и човека е игра на духовно съ-битие, съвестност осъществяване – извличане на живото от неживото. Именно това наемква и Гадамер: „За последно човек трябва да пристигне и влезе, трябва да излезе и да се поразходи наоколо, постепенно трябва да обходи и постигне онова в творбата, което тя му казва по отношение на неговия жизнен усет и собствено възвисяване... При опита на изкуството нещата опират до това, че край художествената творба ние се учим на особен вид **спокойно пребиваване**. То е пребиваване, чиято очевидна отлика е тази, че не доскучава. Колкото повече се приближаваме към творбата в това пребиваване, толкова по-разговорчива, по-многообразна, по-богата ни се явява тя. Същността на времевия опит с изкуството е, че ние се научаваме да пребиваваме в **присъствие**. Може би то

е отреденото ни крайно съответствие на това, което се нарича **вечност**“ (Гадамер 2000: 78–79).

Разбира се, методологичната естетическа основа на спокойствието има и свои конкретизации, просветвания не само в аспекта на абстрактното отношение и комуникативното действие, но и вътре в естетическото взаимодействие на художественото пораждање – то е не само конструиращ елемент и модел, то е материал, вещество или дори оръжие на художественото осъществяване и прозрение.

В изложението ще го проследим как то обща жизнена способност, готовност, будност и гъвкавост, по отношение на съдната способност и в ролята му при съжденията на вкуса не на последно място като алтернатива на грижата или като грижа за безгрижието. Привлечените примери за модификациите на спокойствието ще го представят през архаичната усмивка, ранната гръцка скулптура, ренесансовата живопис, хайку поезията, минимализма в музиката и монохромната живопис. Целта е не толкова да се обособи нов термин сред естетическите категории, колкото да се покаже сложно взаимодействие между изкуството като акт на човешката продуктивност и неговият опит то да осъществи някакво прозрение за естеството на това как човекът е човек, някакво самопознание на вътрешната загадъчност на човека пребиваващ в себе си и в света, различно от това на философията или природознанието.

Изкуството открива спокойствието. Нещо повече изкуството спасява спокойствието.

Спокойствието не е и не може да бъде безразличие. Спокойствието и безразличието несъвместими по своята природа са диаметрално противоположни. Безразличието отчита липсата на чувства, дори неспособността за емпатичност, докато спокойствието е най-висшето равновесие на всички сетива, то е близко до античното разбиране за хармонията като съзвучие и взаимосвързаност между началата на съществуването. Умиротвореността на спокойствието е състояние, основаващо се на осъзнатия и приет ред между света и нас, на съзвучието в собственото ни същество като цяло и неговите отделни части помежду си. Спокойствието е емпатично, открито и активно. В мига на умиротвореност субектът се превръща в рефлексивно открит хоризонт, подобно на огледало – личността допуска погледа на другия и заедно с това той се отразява в нея, докато другите гледат-проникват в субекта и го виждат в себе си.

Какво обаче е естеството на тази категория – психологическо от реда на емоциите, етическо в отношение към безстрастието, мярата и достойнството или собствено естетическо – тогава способни ли сме изобщо на категориална и теоретична чистота спрямо мисловните единици?! Възможно ли е *спокойствието* да се мисли през призмата на естетическите явления и какво би означавало това?! Има ли обща мяра между разноредни и разнозначни явления като античната усмивка при ранната гръцка скулптура, хайку поезията, минимализма в музиката и монохромната живопис например – и

ако да, защо е възможно да се мисли тази успоредица, и въпреки дързостта, без да се изпада в теоретична нелепост?!

Кое дава основание на големия американски композитор и музиколог Джон Кейдж уверено да твърди че *сред емоциите най-голямо значение има спокойствието*? Но какъв тогава е естетическият обем на понятието и възможно ли е да се реконструира неговата история, да се осъществи своеобразна *археология* на „плътта и костите“, на „невъзмутимостта и доволството“ и не на последно място – на „музиката и тишината“, съвместени в природата на спокойствието.

***Нито-нито – невъзможната тишина,  
или за естетически обем на понятието спокойствие***

Какъв ли е художественият обхват на категорията *спокойствие*, след като тя притежава ясно оформена територия в етичката система, като ясно разпознаваема форма на благо, фундаментален израз на благополучието, на добрия живот за сам по себе си. И ако изобщо е възможен естетически смисъл, то би ли могъл той да се рафинира до една ясна осезаема отлика, която да изразява някакво собствено уникално съдържание.

Очевидно, в съместността или поне във взаимодействието между етос и естетис в античната традиция не е трудно да се намерят пресечни точки както по отношение на фундаменталните понятия благо, красота, калокагатия, космос, хармония, мяра, така и в по-частните: атарксия, апатия, дигни-тас и не на последно място – оциум и негоциум. Въпреки това обаче съвместността не предполага нито еднозначност, нито реципрочност, а напротив, оставя подтик да се потърси един друг подход не толкова на сравнение или противопоставяне, а по-скоро на отдалечаване и приближаване, на конкретизиране и максимално обобщаване, което на практика да допринесе за разбиране на вътрешния обем и принципна разлика между *етос* и *естетис* – между пътя на отговорността-дълг и пътя на свобода-игра.

Спокойствието е вид доверие в битието, без-болезнено и без-бурно, без-метежно, дори без-грижно състояние, но най-вече то е битийна способност на човека като личност, не толкова като биологично същество, и оттук то извлича своя обем. По своето естество то е също толкова далеч от почивката и бездействието, колкото далеч е и от усилието, на еднакво разстояние от екстаза и болката. Спокойствието е по-скоро фундамент, отколкото пик. Спокойствието не е практическо умение, макар и да е условие за практическата способност, за благоденствие, то е част от свободата, дори някакво вещество на свободното съществуване. В този смисъл спокойствието има както конкретно земен, практичен смисъл на добруване, така и есхатологичен – то е блаженство (отчетливо експлицирано в средновековната християнска традиция). В него обаче като че ли онтологичният момент е най-съществен за разбирането му от естетическа гледна точка, защото спокойствието не е нито трескаво усилие, нито напълно пасивно състояние на бездействие, а е вид бодрост, будност, ведрост, някаква *готовност* и отчетлива *жизнеспособност*; едно своеобразно анданте – умерен ход, уверена

стъпка, изява на човешката мяра като човешка способност. Оттук спокойствието в плана на етоса се контекстуализира със самоуважението, себеоценката и достойнството, а в плана на естетиса със способността за вкусова оценка, за естетическо съждение или, иначе казано, за наслаждение.

Външната синкретичност на понятието е измамна – по-скоро спокойствието реализира една динамика, която е възможна само за граничните ситуации, които са колкото на противопоставяне и отделяне, толкова и на съвместност и съполагане. Естетическият обем на спокойствието е възплащаването на виталистичната готовност-способност за вкусово съждение, за осъществяване-преживяване-реализиране на наслаждението в аспекта му на естетическо реализиране на пълнотата на човешката способност за свобода, на готовността за изява, израз на същата тази свобода. Полагането на спокойствието по този начин е много близко, макар и конкретно различно до „съзерцанието“, до размишлението, до античната теория, до онази специфична „вътрешна игра със себе си“, която неслучайно Платон в „Теетет“ определя като *диалог на душата със самата себе си* (Платон 1990).

За разлика от *умереността*, която е овладяване и обуздаване на невъздържаното желание, за разлика от *любриса*, прекомерността на страстта, спокойствието не е рестриктивно спрямо желанието – то е негово транспортиране – не е форма на задоволяване, нито на потискане или неутрализиране, а на пренасяне, препологане, сублимиране, на раз-товарване на напрежението и усилието, което само по себе си е вече удовлетворение, но без преразход на жизнена енергия в смисъла на вътрешно и външно изхабяване на ресурсите на личността, а напротив, някакво освобождаване-натрупване, генериране, което може да се дефинира като гъвкавост, като специфична будност.

Целта на спокойствието е целта на играта – празнуване на човека като човек, изразяване на свободата като свобода или ако се позволим на Гадамер, който за първи път въпреки дълбоките прозрения за играта на Шилер, Й. Хьойзинха и Романо Гуардини осмисля не само специфичния повторителен, междинен, но самоприцелен, онтологичен смисъл на играта: „(...) Говорим за игра... определено тогава, когато имаме постоянно повтарящо се движение насам и натам – та какво друго означават прости изрази като „игра на светлината“ или „игра на вълните“, освен подобно постоянно приближаване и отдалечаване, т.е. едно движение, което не е обвързано с никаква цел. Така става очевидно какво отличава такова едно движение – нито единият, нито другият край, нито това „тук“, нито онова „там“ не са негова цел, при която то би застанало (...) Свободата на движението, което се има предвид тук, включва и това, че такова едно движение трябва да има формата на **самодвижение**“ (подч. м. – П.П.) (Гадамер 2000: 40).

И самият Гадамер не скрива, че осмислянето на целта на играта е част не само от нейното понятийно разбиране и практическо основание, но че чрез нейното открояване лесно могат да бъдат изведени онтологичните тембри и естетическата осмисленост. Терминът *самодвижение* веднага активизира

Аристотеловото разбиране, че движението е онтологична специфика на живота, онази *differentia specifica*, представляваща основна черта на живота като такава. Гадамер експлицира тази връзка, за да разкрие играта като израз на свобода, на целта, сочеща единствено към себе си, на онтологичния смисъл, съвпадащ със самото съществуване и самата наслада от съществуването, като усилване на съществуването, защото: „(...) играта се явява като самодвижение, което в подвижността си не се стреми към цели и покой, а към движението като движение, което представлява, така да се каже, един феномен на над-могването и въз-можността, на самоизявата на живота съществуване“ (пак там).

За нас от особено значение е експлицирането на това *нито-нито* и на неговия дълбоко естетически заряд. Спокойствието е способността за „нито-нито“, за празнуване на живота на живота без коректите на необходимостта и наложителността, на страданието или дълга. В игровото *нито-нито* на спокойствието се изявява собствено естетическото „като че ли“ – самодисциплинирането – следването на предзададени правила, несериозната сериозност, насладата от отдаването на изкушението – играта неустойчиво привлича към себе си „изкушава“ (Гадамер), защото позволява на разума да полага специфичен вид цели, цели сами за-и-в себе си, цели, надиграващи самата специфика на човешкия разум, а именно – да поставя съзнателни стремежи и цели, като извлича наслада тъкмо от тази свободна от цели разумност. Феноменът на повторението в игровия елемент е важен за Гадамер, защото откроява *клонящата към тъждество самоотнесеност, тъждественост*, а това не е друго освен самоизява на живота и рефлексивно възвръщане на живота към живота.

### ***Грижата за безгрижието***

Собствено естетическият смисъл на спокойствието е характеризируем през осъзнатата в него самореалност на живота и способността му да бъде, да бъде като чисто битие, поне доколкото играе или е способно на наслаждение, докато играе. Тази *нито-нито* целеположеност, тази гъвкавост, будност и живост, тази само-прицеленост и само-движност никак не е чужда на естетическото като цяло, но уникалността на спокойствието е, че то я репрезентира и актуализира парадоксално и едновременно в два аспекта – веднъж като готовност като ярка и значима индивидуална изява и втори път като фундаментална предпоставка, като уникална характерологична способност на човешкото, обща за всеки един представител, т.е. непосредствено в конкретността и в обобщеността на цялото. Чрез специфичния елемент на спокойствието играта като синтетично действие се контекстуализира и универсализира, чрез него тя придобива своя естетически Шилеров смисъл на изява на човешкото, на собствено свободното и не по-малко значимата му роля на виртуозно, онтологично разгулно, в смисъла на над-могване и излив на излишък от сили, живо опосредствано-непосредствено комуникативно действие. За да се състои играта-изкуството, се нуждае от фундамента на спокойствието, на преживяната, намерена, осъществена, а защо не и

осъзната реализирана човешка мяра, мяра битийна като будна *жизнеготовност*. Затова и Аристотел подчертава вътрешната връзка между умението за творчество и знанието между *ποιητικη* и *ἐπιστημη* (Аристотел 2000) като най-съществени и конгениални умения, водещи не някъде другаде, а до комуникативно съ-действие, среща някакво общо място, единен топос, или по-просто казано, до разбирателство. Оттук става възможно и съвсем коректното извеждане на спокойствието като основа за разбирателство, като съвместност, диалогична среда и съ-действие. Общото място – спокойствието като събитие и като съ-битие, защото е топос на съдната способност, на вкусовото съждение. Вкусът е невъзможен без предпоставката за неговата общосподелимост, той не само е комуникативно активен, но и чиста изява на комуникативна способност и при това на няколко нива между субект и обект, между творец-творба и реципиент, между реципиентите в дадена контекстуална ситуация, между култура-индивид-субект-и-култура-общество както и на не на последно място между човек и човек във всеобщността на обобщено човешко-културно пространство.

Всеобщата споделимост означава споделимост на уникалното въз основа на фундаменталната човешка способност за съдене, за наслаждение, чиято предиспозиция лежи в самото начало-естество на човешкото. Вкусът се разграничава от неразбираемостта и самозатвореността на субективната валидност, напротив, той настоява на всеразбираемостта, на комуникативната общодостъпност на една истина, която не е истината на понятието или разсъдък, а за онази истина, която доказва себе си като свобода от свързаност и правила, на основата на самия опит, на самото познание. Затова Кант описва претенцията на вкуса като *изисквам съгласието на всеки* (Кант 1980) (като пример за тази „неопределена или свободна красота“ обаче винаги е сочено природно красивото, Кант мълчи за вкуса спрямо художествено красивото). Красиви и нищо повече от красиви са природните неща, в които човек не е вложил никакъв друг смисъл освен този на свободната игра на сетивната способност, чрез което на човек му се позволява *да се промислят неизказуемо много неща* (пак там).

Елементът на вкуса, възможността за това *промисляне в свобода* на *неизказуемото* иначе изобилие, богатство и многообразие е базирано върху стабилната основа на спокойствието не толкова от психологическа гледна точка, колкото от конкретно-сетивна – спокойствието като гъвкава жизненост не само гарантира, а на практика осъществява свободата на сетивната способност, която посредством играта на способността за съждение, подведена като че ли по законите на необходимостта, чрез които обаче *онаглеждава* (Цонева 1981: 29) закона на свободата. Посредством жизнената гъвкавост на спокойствието човешката цел надскача своята практическа положеност и се превръща в целесъобразност без цел, в онази специфична способност на сетивното съждение, което чрез играта на въображението е способно да „разпознава“ закон, където разсъдъкът не може да го положи, или в аспекта на Кантовото учение за целесъобразността, която е съзерцаване-

рефлексия, свободна игра на размишлението като *закономерност на случайното като такава* (Кант 1980: 51–52).

Спокойствието като жизнена способност и гъвкавост, като готовност и осъществяване на вкусово съждение парадоксално може да се определи като грижа за безгрижието, като дълбоко основаване на човешкото върху неговата лично осъществена и преживяна свобода, която обаче е един вид луфт в битието на необходимостта. Луфт, особен момент на ауфтакт отворен-извоюван от натрупаната жизненост, кредитиран за самопознание и самооглеждане, за свободната игра на размишлението, за рефлексия, която наричаме изкуство – специфична дейност на човека, различна от всички останали форми, една *свободна от цели разумност*, положила в себе си принципа на самодвижението, като *стремеж към движението като движение*.

Можем да употребим една колкото Хайдегеровата, толкова и Гадамерова опозиция, за да илюстрираме същността и естетическия смисъл на спокойствието. Опозицията би могла да бъде не само грижа–безгрижие, но откритост–скритост. Изглежда че спокойствието е вид грижа, но грижа за безгрижието, вид доволство и наслада, но без понятие, вид съвместност на чиста откритост и скритост. Разбира се, трябва да се приеме Хайдегеровото учение, че грижата е фундаментална конституция на човешкото тук-битие, че грижата се проявява като у-гриженост спрямо заобикалящото човека и загриженост спрямо ближния. Но същественият елемент е, че за Хайдегер грижата притежава не само онтологичен статут, тя е инструментално активна към същността на човешкото. Както още Сенека казва: *Cura hominis bonum perficit* (*Грижата усъвършенства доброто в човека*), т.е. на грижата е предоставено не само у-съвършенстването, но и из-тънчването, т.е. стимулиране-откриване на истината отвътре, някакво особено съществено саморазгръщане-постигане на онова най-свойствено за възможностите си битие.

Истината (*ἀλήθεια*) е не просто откритост, тя е способност, готовност за не-скритост на битието, на жизненото начало и още тя е вид не-спотаеност достигане, откриване, познаване на онова, което може да бъде постигнато от човешкото. Творбата, произведението на изкуството и самото изкуство като такава е състояние на откритост, на откриване на истината, но постигнато чрез раз-булване, чрез преодоляване на скритото, чрез неговата неутрализираност, но не скритото лъжа или неистина, а като узнаване на ненамерената истина. Натъкване едно значение чрез безброй възможни подстъпи към него, чрез една безкрайна и затова усладна игра на разкриване-разбулване на откриване на не-скритото – *ἀλήθεια*. Защото някаква част от грижата е откриването и опазването на безгрижието и това не е външен акт, не е „очакване“ на наличното да бъде намерено, а потенция отвътре, очакване-ставане в способността – готовност за себенамиране. За Хайдегер този своеобразен „театър“ на непрестанно и безкрайно раз-криване, на непрестанно откриване отново и отново на истината е в основата на всеки естетически акт:



„Това, за което става дума тук, е само първото отваряне на очите ни, че творенето в творбата, вещото във веща, вещността в чистата вещь ще се доближат до нас тогава, когато мислим битието на съществуващото. Ето защо е необходимо най-напред да се преодолеят ограниченията на **саморазбираемостта** и да се поставят в страни обичайните понятия. Затова трябва да вървим по обиколен път (...).

Художествената творба разкрива по собствен начин битието на съществуващото. Това разкриване на творбата е **събитие**, тоест откриване, тоест събитието на истината на съществуването. В художествената творба на дело се полага истината на съществуването. Изкуството е полагане на истината“ (Хайдегер 1993: 87).

Спецификата на истината, положена в изкуството, е вид откритост за начина, че тя е истина винаги за **как**, т.е. за това как човек живее като човек, как става и остава човек, какво означава да имаш битие като същество чрез грижата. Ето защо е толкова важен моментът на събитието, на свидетелстването на истината, на нейното реализиране-откриване-постигане, който в изкуството е ознаменуване на мига на откриването на преминаването към яснотата, на надмогването и про-зрението за **как** на човешката способност. Спокойствието като готовност и жизнеспособност е олицетворението на **как** на свободата, на **как** на постигането, на раз-булването, на откритостта. Задвижването се случва от готовността, а то е: „задвижване, което се случва с нас чрез особеността, в която ни посреща всеки опит с изкуството“ (пак там).

За да конструира подстъп към синтетичното действие на изкуството, Гадамер извежда тезата, че в своята конституционна изначалност то е репрезентируемо в своеобразието на едно тривластие, на един триумират от модуси на екзистенцията, а именно като *игра*, *символ* и *празник*, където скритото в символа е всъщност подтик разкриването да е игрово и това разкриване да се отвори към един безбрежен хоризонт на познаване, хоризонт, който също така е безбрежен и като наслаждение, именно тъй като е хоризонт на свободата. Част от грижата е безгрижието, онази сила, която разгръща хоризонта на собствено човешкото, но без у-грижеността на необходимостта и страданието в лекотата на всевъзможното, но всевъзможното през истината за как човекът е тъкмо като човек в готовността си за откриване, за про-яснено битие.

Изкуството, през своята изначално фундаментална символичност, припознавана още от Гьоте и Шилер, е уникална способност за извънредно богато откриване и узнаване на битийната същност, но не през едно значение, защото изкуството: „не насочва към значението, а го довежда до присъствие, т.е. репрезентира значението“ в неизчерпаемия хоризонт на едно усладно и непомерно в саморазбираемостта узнаване. Спокойствието като фундамент на узнаването се оказва и негов резултат – това узнаване-игра-събитие е вече наслаждение, откровение, преживяване на истината, разбулване, осъществена яснота – нищо повече, нищо друго – чистота на същест-

вуването и негова възможно най-плътна, сгъстена форма – живот в живота, движение в движението, дъх в дъха.

И ако е вярно твърдението на Юлий Хигин, един от приятелите на Овидий, грижата не само е създала човека, но го притежава – *Cura teneat, quamdiu vixerit* (Грижата държи човека, докато е жив). Актът на изкуството обаче е грижа за другото, грижа за безгрижието, за истината на свободата, на неограничената от нищо същност, едно уясняване въпреки булото на страданието и необходимостта.

### **Тайната на усмивката**

Великолепен пример за израза на спокойствието в изкуството е усмивката – онова специфично само човешко лицеизражение, което възплъщава не само доброто настроение, чувството на доволство и благополучие, не само е знак за приветливост, подкана и комуникативна готовност, но винаги е и някакво особено телесно изражение на добрата самооценка, на самочувствието и самосъзнатото достойнство. Усмивката е душевно-телесна безбурност, спокойствие отвъд болката, някаква само човешка мяра за плътност и интензивност, зримо възплъщение на хармония. Усмивката не е нито смях, нито тишина, тя е тяхното друго – гъвкава жизнерадост, пластическа форма на бодростта и ведростта на духа и тялото. Усмивката е телесната форма на калокагатията на блестящото разбиране за равновесието на човешката природа, афористично изразено в стиха *Mens sana in corpore sano* (Здрав дух в здраво тяло)<sup>1</sup> – усмивката буквално „рисува“ онази смела душа, която възпява Ювенал, която не само не носи страх от смъртта, но и която не се отдава на гняв и нищо не я пленява с желание. Като част от сатирична творба, този израз е зареден с особен смисъл към екзистенциалната способност на човека като цяло и модуса на удачното за осъществяването на достойнството-достолепието му. Смисълът на фразата *здрав дух в здраво тяло* притежава изобличителна сила, насочена срещу напразните молитви – човек следва да измолва от боговете достойното за него, а не непостижимото – героични или божествени подвизи, като тези на Херкулес. Достатъчно е да постигне спокойствието-мъдростта на здравия дух в здравето тяло, съзвучието им, защото едното клони към другото, второто носи първото. Ювенал говори за онова, което човек сам дарява на себе си – личното вътрешно достойнство,

<sup>1</sup> *Mens sana in corpore sano* (Здрав дух в здраво тяло) – стих на римския поет Ювенал от неговите „Сатири“, X;

*Orandum est ut sit mens sana in corpore sano.  
fortem posce animum mortis terrore carentem,  
qui spatium uitae extremum inter munera ponat  
naturae, qui ferre queat quoscumque labores,  
nesciat irasci, cupiat nihil et potiores  
Herculis aerumnas credat saeuosque labores  
et uenere et cenis et pluma Sardanapalli.  
monstro quod ipse tibi possis dare; semita certe  
tranquillae per uirtutem patet unica vitae* (10. 356–64).

онази така ценна безбурност, олицетворена в бодростта на здравето, изразено в мярата на духа и на тялото – този дар е *tranquillum* – спокойствието, вътрешното безветрие, което не зависи нито от трудностите, нито от усилията, а е общото място между началата.

В прехода между архаичната и класическата гръцка скулптура особена роля играе появата на едно ново разбиране за човешкото тяло, различно от геометричната разпокъсаност и нецелостеност. Тялото вече се схваща архитектонично и анагогично – то е система от взаимоотношения – пропорции, които сякаш възплъщават конкретни жизнени способности, и затова не е механичен и някак неподвижен и тромав сбор от части, както го показва геометричният стил, а под влияние на египетската скулптура и нейния „ориенталски стил“ постига изяществото на спокойната изправена фигура. Курорсите и корите – скулптурите на младежи и девойки, не само са тържество на младостта на културния дух, но и една съществена трансформация – това са статуи на хора, а не на абстрактни богове-сили. Статуята трябва да възплъти идеала за човека като такъв, да го покаже в неговата яснота и истина. Архаичният курор от Атика от ок. V в. пр. н. е., макар и да напомня за скулптурата на фараон Менкаур, е гола, тя е възплъщение на човешкото, на онова от човешкото, което заслужава да бъде издигнато до идеала, който свързва началата, голмото и малкото, човека и човека, човека и бога. Затова Джулиан Бел твърди: „Гръцката скулптура е белязана от същата непреклонна, жизнерадостна увереност, от същото усещане (както и египетската – б. м.), че е влязла в нашия светски живот от съвсем друго, духовно измерение. В Гърция мъжът просто е – всеобхватна идея, без дрехи, без условности“ (Бел 2009: 60).

Тялото, показано в скулптурата, е някакво тържество на живота, на човешката сила и роля в прекрасния и хармоничен ред на съществуването, който то сменя в себе си. Тялото е младо, изпълнено с живот. Разликата от класическата скулптура е не само, че все още веществото на материала се долавя и не е унищожено от формата, както това прави класическата скулптура с нейната поразителна, дишаща непосредственост на живота, но и защото по това време все още абстрактната идея за естеството на човека е смътна – той е живо и достойно за възхита същество, но не е напълно отделен от стихийно изливащия се свят. Тялото на мъжа е емблема и визуално достъпна идея на идеала, в който човекът се уподобява на бога, който вече не се е посвенил да приеме човешки облик. Самото предположение, че курорсите са или статуи на Аполон, или на изявени, загинали като Ахил в бран герои, навеждат на започналата рационализация, на преобразяването на митологичното мислене и неговата космическа, всеобхватна, чудовищна и стихийна красота, сведена до светлата и ясна мярата на човешкото. Аполоновото тяло е спокойното тяло на великолепната красота, която не е красотата на силата, както е в Херкулезовото тяло на могъщата физическа енергия, нито на Дионисиевото женствено и съблазнително тяло, а на точната и тиха среда на равновесното единство между душата и тялото, здравето в блестящата му прелест. Голата красота, на яркия ясен идеал. Нима не е такова внушението на Критското момче от 480 г.

пр. н. е., където технето е вече вдъхновено и осъществено като мимезис на природното великолепие. Тялото е почти живо, показано в спокойно движение. Това е възможно, защото се е променила философията на погледа. Архитектониката, аналогията на телесния строеж е подчинена на духа, който трябва да спой разединеното в членовете си тяло, да му придаде реално плътско усещане – красотата е просияване на истината на космическата хармония в единичното. Свещеността на човешкото тяло идва от красотата, която е общото място със съвършеното тяло на бога, което е всъщност не само неговата скулптура, но и храма му: „ (...) античното голо мъжко тяло, пише Кенет Кларк, наподобява гръцки храм, като плоската структура на гръдния кош се носи от колоните на краката“ (Кларк 1983: 20).

Голотата е някаква форма на рационална яснота, на пълнота на физическата красота и реципрочната ѝ еквивалентност в душата. От друга страна, голотата дори е специфичен начин гърците да се оразличат от варварите, както свидетелства самият Тукидид. Голотата като разграничение и себеидентификация е белязана от точна дата, на която със специален указ на олимпийските игри тя става всеобщо правило. По красноречивите свидетелства на някои рисунки върху вази става ясно, че тъкмо през този VI век пр. н. е. на Пенатейските игри атлетите били напълно голи. Гръцката голота е всъщност израз на новото отношение към човека като цялостен, завършен, затова нищо в духовен и физически аспект не бива да попречва да се съзерцава тази цялостност, която не само е обща културна идея, тя е красива, изисква почитание, възхита – абстрактната идея е въплътена в конкретен сетивен образ.

Ако старата задача на философията е да се открие общото място в многообразието на различното, то благодарение на красивото (Сократ и Платон) се постига припомняне на истинския свят, забулен от изкривените сенки. Затова и любовта към красивото е път, който преминава от едно тяло към много тела, за да достигне идеята, която единствена съществува напълно реално. Красотата възвисява, защото отвежда до истинния свят. Еротичната, увличащата енергия на красотата към благото, към истинното е причината тялото на Критското момче да е построено на нов принцип, който по своята същност е аналогичен – той е въвеждане към съвършенството на идеала-идея:

„Схематичните линии, които делят гръдния кош от диафрагмата и торса от крайниците, подсказват, че скулпторът се е интересувал от анализа на различните части на човешкото тяло (...) Под кожата лежат мускули, а под мускулите – кости: три пласта от реалността, преходът между които е облекчен от тлъстина и кръв и е декориран с коса. Критското момче превръща тази неуловима в своята взаимосвързаност система в индивид, доколкото неговият скулптор подсказва, че вътрешното съзнание е средище на цялата система – рефлексивност, накарала скулптурата леко да извърне глава, сякаш е завладяна от особено безпокойство за света около себе си. Скулптурата е – той е – съвършено непосредствена“ (Бел 2009: 63–64).

Това безпокойство, което долавя Бел, различно от монументалната строгост и непроницаемост на египетската скулптура, е по-скоро елементът

спокойствие, за което говорим ние – жизнената гъвкавост и готовност, откритостта и осъзнатостта на битийния факт и възторженото доволство да бъдеш по този начин – хармонично, едновременно напълно в себе си и комуникативно отворен към обгръщащото те мироздание. И още важен детайл, които е пропуснат, но е особено значим – появата на един специфичен лицеизраз, известен като античната, архаична усмивка. Дълго време на нея се е гледало като на елемент без особено значение, нищо незначещ детайл, създаван единствено по формален принцип, породен или от технически трудности и спецификата при работа с длето, или за да се оразличат лицата на скулптурите от конвенционализма на маските. Архаичната усмивката обаче е много повече – тя е онова просветване на духа в телесността, което подсказва за щастливия равновесен миг между началата на човешката природа, на човека и мирозданието, за благоденствието и здравето. *Спокойствието, възплетено в усмивката*<sup>2</sup>, която никога не оголва невъздържано зъбите, е породено не толкова от техническото търсене, колкото от това ново съзнание за хармоничната, музикална, логична подреденост, и проникнат от веобемаща красота космос.

„Неговият външен вид е и негова същност, лицето му излъчва с нищо непомрачена радост, цялото му младо тяло сияе от здраве, а движенията му изразяват сила и енергия. Нищо не го отвлича в страни, нищо не го поставя в противоречие със света и със себе си, за него няма нито пречки, нито граници; здравето му се слива с чистотата на духа му“ (Алпатов 1981: 154).

Гръцкото красиво *καλόν* е невъзможно без възхитата, красивото трябва да предизвика неизменно възхита и одобрение, то следва да е общосподелимо, защото е категорично разпознаваемо, то не само привлича погледа, то е онова, което се харесва всеобщо и се ознаменува чрез възхитата като съзвучие както между хората и тяхната способност да бъдат причастни към мирозданието и битието, така и между началата на съществуването, които се разкриват като съгласие, единодействие в събитието на красивото. Защото в красивото просветва идеята, разкрива се същността на съществуването, неговият конституционен модус. В този аспект стават разбираеми думите:

*Кое то е красиво, е любимо,*

*кое то не е красиво, не е любимо!* (Теогнид, „Елегии“, I, 17–18).

Онази дързост, дарена от красотата, която излъчва усмивката и която дава сила, енергия и дори предимство, засвидетелствана чрез всеобщата възхита; дързост, която днес смуцава и най-малкото учудва. Младежът Критобал възкликнал по време на пир: *Какво ме е грижа за другите?! Аз съм красив!* (Ксенофонт „Симпозиум“) – неговата красота е аргумент за смисъла, който възплащава, за причастността му към истината на съществуването. Възхитата от красивото е *общото място*, онова духовно койне, чрез което гръцкият дух

<sup>2</sup> Етимология на съществителното „спокойствие“ идва от старобългарския глагол – покои/покоитея, който значи и умиротворявам, успокоявам, утешавам (на старогръцки – ἀνάπαυσις, ἀνεσις); или пък от старобългарското почити (см. почить), близко до лат. quiēs, quiētis ж. „спокойствие, сън, мир“, quietus, „спокоен“, requiescō, „почивка“.

осъществява както социално-политическата си, така и културна, духовна саморефлексия и не на последно място философията открива едно от най-значимите си основания – разгадаването на проблема за красивото.

Ренесансът преоткрива усмивката като спокоен израз на човешкото достойнство и достолепие. Онова, което търсят в обертоновете на усмивката през XV век не е далеч от жизнеутвърждаващия смисъл на архаичната усмивка. Тук обаче психологическото значение логично е много по-силно акцентирано – в усмивката се открива както един чувствен елемент на съблазън, така и на чистота, защото устните се гълкуват като врата, която може да отведе както към рая, така и към ада. Всъщност в новата история на изкуството първата засвидетелствана усмивка е някъде от 1430 година, но като първа модерна усмивка се приема тази на Венера-Пролетта от знаменитата „Примавера“ (ок. 1482 г.) на С. Ботичели. Скромна, спокойна и ведра усмивка, според някои изследователи по-скоро неестествена, отколкото непринудена, но все пак предизвикала обрат за разбирането на психологическата динамика на лицезизраза, но също така напомня и за майчинското начало за това, че Венера е и Мария, схваната още от Леон Батиста Алберти. Усмивката се свързва с мартирологията с милостта. По този полифоничен начин ще присъства усмивката и във Високия Ренесанс. Често изкуствоведите определят като изобретател на усмивката Леонардо да Винчи, тъй като неговите усмивки са мимолетни образи на блаженство, щастие и майчина любов, едно проблясване на тихо битийно блаженство, смесващо в себе си цяла гама от емоции. Такава е и прословутата тайнствена усмивка на Мона Лиза, на Дамата с хермелина или на Мадоната с младенца – Мадона Лита, или при Девата с Младенеца и св. Ана. Странната и поразяваща новост е усмивката върху лицето на Йоан Кръстител на картината от 1513–1516 г., където той сочи към върха на небето с пръст. Тук спокойствието на усмивката въвежда към блаженото профетично познание за смисъла на вярата, говори за надеждата и за предаността на любовта, за Спасението. Експресивността е толкова по-необичайна и заради удивителното усещане, което създава оригиналната техника на Леонардо – сфумато, която както се смята, тук е употребена за първи път – натрупването на множество полупрозрачни слоеве лак, създаващ и богати сенки, а фигурата сякаш изплува в сияние от тъмнината; плътта на Кръстителя е от по-скоро неземно, отколкото земно естество. Ако Джокондата е рисувана между 1503–1506 г., то модата на усмивката бързо се популяризира от Перуджино, Рафаело, Фра Бартоломео и други италиански художници и техните чираци, като само за около пет години се налага във Франция и Испания. Мода, която едва ли можем да считаме за надмогната, активна и днес в ежедневните фотографски портрети, отново белег на емоционална щедрост, приветливост и доволство.

### ***Ето – откриването на спокойствието***

Хайку поезията обосновава и използва спокойствието по особен начин в своята естетика – може би това е единственият жанр, в който учудняването на обикновеното се осъществява посредством дълбоките ресурси на спокойствието. Хайку е най-краткият литературен жанр, състоящ се само от 17

срички, построени най-често като тристишие по принципа 5-7-5, въпреки че в традицията по-скоро се изписва като моностих. Възниква в Япония някъде през XIV в. като неформална днес е не просто поетичен жанр, но и чудноват културен феномен. Един удивителен факт на съвремието ни – хайку се създава вече не само в своята родина Япония, където възниква в императорския двор през XIV в., но и в цяла Азия, Европа, Австралия и двете Америки. Явление с подобен мащаб не може да се отдаде на графоманската лекота при съставянето на тристишие, нито да се обясни с повърхностното усещане за свежест и леснодостъпност или с умората от четене на разгърнати текстове, или с привкуса на рекламна директност в тази минимална форма. Истината е много по-дълбока и комплексна, литературата освен всичко останало е и вид психograma на епохата. Хайку, от една страна, отговаря на необходимостите на постмодерния човек – най-напред на спецификата на фрагментарното му мислене и на пределно бързото клиповидно мозаечно свотовъзприятие на днешния човек, а от друга страна, очевидно, чрез него се компенсира непосредственото общуване с Природата, долавя се някаква носталгия по лоното.

Въпреки културно-историческия аспект, превърнал хайку поезията от локално явление в глобално художествено търсене, неговото естетическо естество се дължи на особения ракурс, през който то осъществява достъп до истината за съществуването. В своята серия от лекции „Подготовката на романа“ Ролан Барт отделя цяла серия, посветена на тази поезия: „Желание за хайку“. Там той се опитва да систематизира формалните белези, които довеждат до художествения ефект на тези малки творби. В неговата своего рода неоформалистична естетика типологията на хайку поезията е от съществено значение, защото: „Хайку е = образцова форма на Отбелязване на Настоящото = на минимален акт на изразяването, ултракратка форма, фразов атом, който отбелязва (бележи, очертава, прославя, дава fama) на един бегъл момент от „реалния“ настоящия, съпътстващия живот“ (Барт 2006: 67).

Барт се натъква в кратката дефиниция едва ли не на ядката на естетическия ефект на хайку стиха. Хайку по същността е дълбоко деиктично, то е словесен експеримент, довеждане на едिका до неговия абсолютно възможен предел, до възклицателната му роля, превръщането му в суперсемен знак, до проблясването на едно абсолютно сега, на едно напълно тук. От друга страна, хайку не е символично, то не препраща нанякъде, а завръща, неговата метафора е настояването да се пребивава в едно безкрайно съгъстено и напълно блажено *hic et nunc* – блажено, защото е надарено с максималната дълбочина и лекота, на която изобщо е способен човекът в досега – проблясъка. Оттам и честото свързване на хайку в традиционната източна естетика с дзен и търсенето на сатори-просветление, което в някакъв аспект е тъкмо интензифициране на екзистенциалното чувство за плътност на битието.

*Този свят е като вишна./ Три дни само – / и цвѐта го няма (Рьога).*

Дейкитичната стихия на хайку е неизчерпателна като лирическа енергия, защото изпълнява една специфична роля, която също е отбелязана от Барт – хайку се вижда в обичайното и баналното, но неговата енергия е в безкрайното *разделяне*, индивидуализиране на времето, което като че ли винаги е отбелязано и присъства в него, дали през сезинните думи киго или през други маркери, но хайку е пластика на меандрите на времето, на неговия поток, или по скоро на проблясъка му. Хайку завръща към реалността, към сладостта на баналното, което е схванато не като настояване върху нещо всеизвестно, а като преоткриване на нещо, на което всеки е способен, но не всеки артикулира от сетивата до съзнанието си – мигновенността, проблясъка, онова Бартово щрак, напомнящо за пика, за фотографската наситеност: „Щрак: внезапно пленяване на субекта (пишеш или четящ) от самото нещо“ или „Да кажеш, че нищо не можеш да кажеш: цялото хайку се стреми към това = към „това“ (Барт 2006: 162–163).

*Блажен онзи,/ които не възкликва „кратък е животът“/ цом види светкавица (Башо).*

*Това това – /ето всичко, което можеш да кажеш/ пред цветята Йошино (Тасейшицу).*

Хайку притежава своя собствена естетика на спокойствието и тя се разгръща в това разкриване, което прави на мига –ето – нищо повече, пределно потъване до абсолютността на сега и тук. Ето е безкрайна сладостна игра на посочване на мигове, на отбележимото (ето защо се сродява с жанра на пътните бележки – *хайбун*) на неограниченото разделяне-улавяне на чистата реалност, чиста до степен на проблясък, незамъглена. Спокойствието идва от увереността че съществува свят, че съществуваш и ти и досегът, дактилната енергия на привличане-откриване е възможна. Хайку търси спокойствието като стабилността, като онази сигурност и ред, парадоксално привидяна чрез съзирането на случайното – дори онова което буди смях – често хайку търси деликатната усмивка, дори шега (ранната форма на стихотворна комична игра *хай-кай*), за да утвърди безболезнената сила на реалността, но и нещо близо до Бергсоновата теория за смеха – той се появява само там, където има закостенялост, автоматизъм, където битийната евристика на постигане-прозрение на света, състоящ се целия от неповторими уникалности, красиви незабележими еднократности, се шаблонизира в нелепа схема – смехът се появява там където има механичност, за да възвърне гъвкавостта, за припомни забравената свежест.

*На Големия Буда от носа излита лястовица. (Исса)*

Хайку прави това – открива свежестта и гъвкавостта и от тук спокойствието като основна възможност – възхитата, учудването, изненадата като абсолютно *ето* или долавяне-рафиниране на чистото битие-наличие на човешкото неповторимо, временно крехко и напълно уникално, но пък споделимо *сега* – откъдето и хайку нравствеността – безкрайната милост към всичко съществуващо, обречено да бъде само едно мигновение, проблясък, усмивка на битието.



*Хайку е съгласие с това, което е* (Барт) – умиротвореността е друга модификация на спокойствието в хайку, дори миналото, споменът са представени като настоящ миг. От друга страна мигът е застопорен, спрян. Хайку е един странен дискурсивен почти нечовешки опит – то е като че ли свидетелско представяне на реалността отвъд човека, без него, представен през очите на Бога:

*Следобеден сън/ ръката спира/ да движи ветрилото. (Тайги)*

*Така тежко пада/ върху карамфилите/ летният дъжд. (Сампу)*

*Няма никой /в храма Тога./ Навсякъде окапали вишни. (Шики)*

Но всъщност свидетелството се случва в нас – ние сме свидетелите на това ето, на това сега – свидетелството гарантира съществуването, битието ни и в този аспект хайку е сатори то ни представя нас самите на нас самите като Божествено и всевиждащо око, което може да съзерцава света, следите на времето и да съществува интензивно – интензивността е откриването, при това безкрайното откриване на нюанси във съществата и тяхното взаимодействие в тук-и-сега. Нюансът е привилегията на божествения поглед, който спокойно се наслаждава вижда – Шарден го знае не само целия ни живот се побира в глагола виждам, но доказателството на съществуването ни е в умението за свидетелстване, за откриване на безбройните нюанси на отношенията на съществуването и още погледът е хладно сетиво в него и възторгът и болката са преживени през едно странно спокойствие.

*Навявай ми/ безброй спомени,/ о, вишина! (Башо)*

Именно за това хайку е виждане, но виждане през езика един опит за невъзможен нечовешки дискурс, който обаче е засягане – на Аристотеловия *адиафрон* – безразличните ми неща, Барт открива във хайку *диафора* – чувствителната, дактилно активна енергия на нюанса, който засяга, свързва, който е акт на безкрайно разделяне и наслада от откриването, от изтънчването на сетивността, която се уподобява на божествения поглед, само за да се завърне към човека, който следва сам в себе си да засвидетелства своето съществуване, наличие. Небезразличието – будността е съдържимото на живота, също както е съдържимото на поезията чистото движение като движение което дава спокойствието, че не само животът е, но и че е постижим като интензивност, като реалност. Ефектът *ето* е ефект на реалността, на максималната интензивност на съществуване, а това открива спокойствието – сигурността и умиротвореността на светът е, аз съм – той е до моето ето в съ-битието на света.

*Врабчета играят на криеница в чаените цветове. (Исса)*

*Толкова чакахме. / Все казвахме си – утре, утре.../ А ето я – вишината цъфнала. (Исса)*

Случайността-нюансът е индивидуация на момента – действие в настоящето, което обаче е застопорено в уникалността на своето проблясване – ето, което ето ме изтръгва от собствената ми случайност и ме извежда до мъдростта на всепогледа – способен на тихо съзерцание – едно парадоксално изказване на Аза, но през неговата способност да съществува, през него-

вото намиране-надмогване на страха от отминаването, от смъртта в блаженната сила на плътта на сега, на намерената плътност на битието, което не е сън, а действителност.

„В общи линии хайку учи да се казва Аз, но това е Азът на писането: пиша Аз, следователно съществувам“ (Барт 2006: 141).

Ефектът на хайку е ефект на реалността, ефект – ето, всяко дейктивно обаче съдържа в себе си спокойствието като фундаментална основа за своето разчленение, за своята чиста поява. Целта на хайку е да изчисти реалността от другото, за да се прояви живото като живо, без то да бъде подложено на идеологинно затъмняване и зависимост, от коментирането на реалността, дори само възможно – в неговото ето има време само за проблясъка на нюанса, на уникалното и единственото, на случайното и изненадващото, като доказателство за моята собствена способност да долавам, преживявам или още по-уедрено да съществувам изобщо:

*Мараня при веки удар на мотиката –/ мирис на пръст (Ранко).*

*Красиво се издига хвърчилото/ над сиромашката колиба (Исса).*

*Сам вървя/ край коловоза./ Дълъг е пролетният ден (Шики).*

В хайку спокойствието се осмисля естетически, става чиста естетическа категория, която работи в редица обертонове от умиротворение и тишина до прозрение и милост, но всъщност както и да се модифицира, в неговата основа лежи жизнеспособността, готовността, гъвкавостта и не на последно място: будността – будността, открита като вътрешното състояние на живота, но не някаква трескавост, а като изострена способност да се долавя неповторимото и да се комуникира с възхитителната свобода и невъобразимото богатство на мирозданието.

### *Quietas – modus vivendi*

Спокойствието се появява и поддържа от самата специфика на естетическото преживяване. Защото тук са безусловно необходими два елемента: на първо място духовното апате – безкористността, която да осигури съзерцателната умиротвореност, а на второ място пространствената отдалеченост, или самият хоризонт на съзерцаващия поглед. Двамата елемента подготвят спецификата на самата естетическа редуция – непоносимото, отблъскващото, ужасяващото в живота в полето на творческото им представяне-предаване се трансформират. Така на съзерцаващия субект се дава не просто дистанция, хоризонт и хладина, но се носи успокоение, което по необходимост, е някаква форма на ескейпизъм, свобода и рационално преосмисляне. Самото естетическо дава свободата на съзерцаващия субект да съзерцава не през горещата непосредственост на участника, а на съ-учасника, да изпробва играе и проиграва. Спокойствието не може да се мисли чисто като функционална естетическа категория, напротив, тя се явява по някакъв начин регулираща супер-категория, поле, което дава функционална плътност за останалите естетически проявления.

Естетическият мащаб на спокойствието може да бъде обобщен в три посоки. На първо фундаментално ниво спокойствието не е просто отсъствие

на вълнение, а сублимация на вълнението, вълнение-игра, вълнение-съзрение-наслаждение, където отсъства не стремителността, пластичността и полифоничността на чувствените преображения, а тяхната болезненост, субектната въвличеност в акта на страданието, което вече не е игра а всецяло превземане. Спокойствието постига покоя, тишината, мира, разчиства шума – т.е. връща на Аза неговата собствена принадлежност и възможността да „съзрява“ чрез своята у-миротвореност, чрез тишината на своята самоовладяност. На второ място спокойствието е естетически активно, тъй като то е изначално свързано с реда, с подредеността, с космическата хармония. Спокойствието предполага порядъка, то е разумният ред на нещата, отсъствието, болката от безредието и хаотичната всепъстрота на неосъществения избор, то е добре обоснованият и постигнат като резултат избор, който дава своите плодове – красиво устроеното мироздание с неговата строга, логична и великолепа последователност, ритмичност, благообразност – ден-нощ, слънце-дъжд, пролет, лято, есен, зима и т. н., и т. н. Посредством функционалната ориентираност и своеобразната мета-, свръхкатегориалност на спокойствието можем да наблюдаваме как естетическото постига разгръщането си в полето на екзистенциалните и онтологически характеристики. Спокойствието, генерирано в естетическото чувство, е сродно с усещането за цялостно щастие, пълнота, удовлетворение и безметежност, то активизира дълбокия архетипален момент на наслаждението и насладата в естетическото. Посредством досега с произведението личността възстановява субективното си равновесие като безгрижие – отсъствие на тревога и съмнение, и като безметежност – благо доволство от наличното, от битийния ред на нещата, но и един иначе неопределим захлас-забрана – пълна отмора на духа, който отново става способен да живее, да иска, да твори, да се изразява...

А съществува една неназовима иначе сладост, която е възможна само в мига на спокойствието, *сладостта да бъдеш, да си, докато всичко е, както е.*

## ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов, М. 1981. Изкуството на Крит и на гръцката архаика. // *История на изкуството*. Т. I. София: Български художник.
- Аристотел. 2000. *Метафизика*, VI, I. София: СОНМ.
- Барт, Р. 2006. Желание за хайку. // *Подготовката на романа*. София: ЛИК.
- Бел, Дж. 2009. „Мъж“ и „изкуство“. // *Огледалото на света. Нова история на изкуството*. София: Рива.
- Гадамер, Х.-Г. 2000. *Актуалността на красивото. Играта*. София: КХ.
- Кант, И. 1980. Критика на способността за съждение. София: БАН.
- Кларк, К. 1983. Съблеченото тяло и голото тяло. // *Голото тяло*. София: Български художник.
- Платон. 1990. *Избрани диалози, т. IV. Теетет*. София: Наука и изкуство.
- Хайдегер, М. 1993. Началото на художествената творба. // *Същности*. София: Гал ИКО.
- Цонева, И. 1981. *Естетическото*. София: УИ „Климент Охридски“.