

---

## ЕСТЕТИЧЕСКИ ДЕБЮТИ – ОБЕЩАВАЩИ И ВДЪХНОВЕНИ

---

### НИКИФОР АВРАМОВ\* ЕСТЕТИКА И МОРФОЛОГИЯ

**Abstract:** The text poses the question of the ontological definition of the aesthetical subject independently of historiographical and cultural accretions. It therefore sees aesthetics as stemming from the knowledge of the form of the “*pure*” aesthetical subject. Morphology, understood in the context of the unity between inner and outer form, is presented in turn as a method mediating between the two and revealing the meaning of the creative act.

**Keywords:** aesthetics; morphology; inner form; outer form; historiography; relativism; essentialism.

#### 1. Историографската естетика и естетическият предмет

Независимо от живите корени и начала на естетическия поглед, от съвременна гледна точка естетиката се явява преди всичко като набор от отнасящи се към въпроса за красивото системи. Често се оказва например, че естетиката, подобно на други хуманитарни дисциплини в съвременното, изисква от занимаващия се с нея по-скоро историографска ориентираност, отколкото непосредствен израз на познание, извлечено от непосредствен контакт с естетическия предмет. Естетикът е все повече смятан за познавач на историята на естетиката, разбрана в смисъла на вече налични, експлицитни и систематизирани философски възгледи, отколкото на живия естетически предмет в плана на живото общуване с него. Този по-общо представен от Фридрих Ницше проблем за историографското<sup>1</sup> изглежда също свързан с релативизма като доминираща парадигма на модерността. Последния можем да разглеждаме като пряк резултат на наличието на несъотносими една към друга системи именно защото изолирането на една дисциплина от нейния предмет релативизира съдържанията на натрупаното от нейната история. По същество този схизъм е всъщност схизъм между интелекта и неговата пропускливост, както и способността му да общува с елементите на

---

\* Д-р в СУ „Св. Климент Охридски“. Емейл: nikifor\_avramov@abv.bg

<sup>1</sup> Нишката на аргументите на Ницше относно засягащия ни тук проблем излага следното: 1. „неисторическото и историческото са в еднаква степен необходими за здравето на отделния човек, на един народ и на една култура“ (Ницше 1992: 91); 2. „съществува една степен на безсъние, на преживяване, на историзъм, която е вредна за всичко живо и накрая го погубва, било то човек, или народ, или култура“ (Ницше 1992: 90); 3. „критикът без необходимостта от него, антикварят без пиетет, познавачът на великото без възможностите на великия творец представляват такива растения, израсли като бурени, откъснати от естествената си родна почва и поради това изродени“ (Ницше 1992: 102); 4. „за съвременните хора „образован“ и „исторически образован“ [...] сякаш са едно и също и се различават само по броя на думите“ (Ницше 1992: 109).

личността, които образуват целостта на последната. А освен резултат релативизмът като защитавана идеология и практика е също и самата предпоставка за образуването на несъотносимост между понятийни системи откъм тяхното образуване. За щастие обаче и превземането на една дисциплина от историографията, и несъотносимостта на нейните перспективи са проблем от идеологичен и емпиричен, а не от принципен характер. Те съществуват само там, където принципното се забулва – последното имплицитно предоставящо условията за съотносимост, разкриващо общата среда, а дори и противоречието, доколкото то се разбира из една обща среда.

Истина е, че всяка естетическа система се опитва да обхване едно различие, едно множество от феномени и перспективи по кохерентен начин; тя, следвайки най-общия импулс към знание и разбиране, имплицитно се стреми към включване, а не към изключване, тъй като нейното достойнство е до голяма степен идентично на периметъра, който описва. Последното е заложено в нейната същност, дефиниция. Всяка естетика открива произхода на характеризиращото я като такава в онтологичното определение за нейното принципно поле на дейност (включително нейните хоризонти и принципни възможности) и в първичната естетическа оптика, последните – от фундаментален и незаинтересован от историографския характер и произхождащи от една първобитна метафизическа кохерентност. Казаното прави възможен перспективния фокус, който една конкретна естетическа система ще проявява малко или много самостоятелно. Същевременно не всяка естетика обхваща еднакво реалния феномен, а начинът, по който самата тя разбира неговата цялост, е всъщност характеризиращото обхвата на нейната гледна точка. Този обхват – разбран не количествено, а качествено, като проникване в същността на предмета – е именно засегнатото от историографското.

Начертавайки тези най-общи граници на историографската естетика, се появява въпросът за това как да избегнем ограниченията на подобна перспектива, целейки съживяването на връзката между естетиката и нейния предмет. Поради разчитания на липсата на подобна връзка релативизъм желаем да избегнем представянето на естетическото разсъждение посредством една-единствена и вече налична естетическа парадигма и съответната дефиниция за предмет на последната. Проблемът за отношенията на образуванията по една плоскост, били те противоречиви или не, може да се реши чрез визиращ дефиниращото плоскостта метаанализ. От последното би следвало предметът на естетиката да бъде определен едновременно достатъчно обхватно (така че да се отнася до същността, удържаща все пак някакво единство на различията в естетическото) и изключително (тоест извън пораждащия различие от системи в контекста на тяхното взаимно неразбирателство хоризонт).

За да изтръгнем естетическо от парадигмата на относителността, следва да го разглеждаме спрямо корена му, спрямо причината за появата му във фундаментален смисъл. На първо време това предполага да притежаваме неговия предмет в един прапоглед, както смятаме, съответства на принци-

тите на философията, тоест отвъд неговото дисциплинарно вписване. С други думи преходът от историографска естетика към естетиката като жива и независима от насоката на развитие на дадено общество и институция наука, като наука на откриващия света човек следва да се извърши посредством разбирането за същността на естетическия предмет. Първоначално тази същност се схваща независимо от естетиката, тъй като последната е именно обликът, който описаният процес цели да измени. Чрез разкриването на предмета откъм неговата най-интимна определеност ще извлечем естествено полето на естетически анализ и хоризонтът на естетическото занимание въобще, тъй като самата естетика не е друго освен аспект от *цялостния процес на познание*. Самият процес не е ограничен до аспект, а е реална, метафизическа цялост, съответстваща органично на битийната структура и следваща не второстепенните и податливи към грешка ценностни регистри на културата и субекта, а първичния структурен регистър на света, космоса, универсума като такъв. Обратно, ако решим да приемем перспективното различие като дефиниращо на това ниво на светогледна определеност, тоест да разглеждаме всяка дисциплина като независима от целостта на познавателния процес и неговите основания, като обособена и самодостатъчна форма на отношение към световната реалност, стигаме именно до относителността като перспективна несъотнесеност и дисциплинарно, перспективно, лично и познавателно фрагментираща тенденция.

## 2. Морфологията и естетическият предмет

Естетическото винаги е било отнесено към формата на творческия процес или произведение. Собствено формата е била разбираана както като фигура, тоест външност, така и като вътрешност в контекста на нейното същностно определяне; съответно можем да смятаме формата в най-общия смисъл на думата като начално определение за предмет. Както предстои да видим, именно вземайки я в тази нейна двоичност, тя ще разкрие нещо ключово за нас. Най-общото, но и изключително занимание с формата предполага оптиката на морфолога, а доколкото търсим живото отношение с предмета, поставяме онова, което бихме могли да наречем *морфология*, в отношение към формата като реалната даденост, спрямо което следва да ориентираме естетиката. В настоящия текст не определяме морфологията като необходимо естетическа, тъй като целим да я определим спрямо споменатия прапоглед, който все още не е ориентиран около дисциплинарни разграничения и се основава единствено и общо върху схващането на формите (тяхната идентичност) и отношението между формите (идентичността им с оглед на тяхното взаимно проникване).<sup>2</sup> Наша цел в определянето на предмета е да не се излиза извън даденото; погледът от интерес за нас на това ниво не бива да проектира, а единствено да допуска съдържание с ог-

<sup>2</sup> Тоест, доколкото използваме термина *морфология*, ще визираме прапогледа по отношение на формата, а не неговото отнасяне към естетиката. Обратно, макар трансцендиращ естетиката, той ще предоставя на естетиката нейни основания под формата на предмет и ориентация около предмета.

лед на предмета си, съответно да идентифицира правилно, в някакъв смисъл да съзерцава. Разбира се, от една страна, подобно определение е достатъчно общо, за да се отнася до всяка перспектива – тъй като доколкото се занимаваме с нещо, се занимаваме все с форми. Особеността на занимаващия ни проблем с оглед на изложеното се състои в следното. Вместо да се идентифицира с определена събитийна плоскост, с логиката на определена съвкупност от феномени, естетическото контекстуализиране на морфологичния прапоглед не противопоставя формата на съдържанието, тъй като първата е целостта на качеството на обекта; нито пък я противопоставя на цвета, както би предположило например изобразителното изкуство, тъй като цветът е също аспект от окачествяването на произведението. Използваният от нас термин *форма* обединява два крайни полюса и имплицира нишката на единството на вътрешното и външното. Така проблемът за вътрешното и външното е неразривно свързан с дефиницията ни за морфология.

Най-явният и класически пример за морфология в хуманитарните науки ни е предоставен от книгата *Залезът на Запада* на Освалд Шпенглер – тя излага очевиден пример за морфологична насоченост откъм чувствителността на модерната епоха. Още повече, Шпенглер малко или много поставя проблема спрямо онова, което нарекохме по-рано *историография*. Той пише:

„(...) историците на съвременното мислят, че вършат повече от необходимото, като привличат религиозни, социални и всякакви художествено-исторически подробности, за да „илюстрират“ политическия смисъл на определена епоха. Но те забравят главното – именно главното, доколкото видимата история е израз, знак, душевност, станала форма. Не съм открил до сега някой, който сериозно да се е занимавал с изследването на морфологичното родство, свързващо вътрешно езика на формите на всички културни области, който извън сферата на политическите факти да е познавал обстойно последните и най-задълбочени мисли на математиката на елините, арабите, индийците, западноевропейците, смисъла на ранната им орнамента, на основните им архитектурни, метафизични, драматични, лирични форми, най-доброто и посоката на големите им изкуства, подробностите от художествената им техника и избора на материал, нито пък да е прозрял тяхното решаващо значение за проблемите на формата на историчното“ (Шпенглер 1994: 49).

Съответно: „кому е известно, че между диференциалното смятане и династичния държавен принцип от времето на Людовик XIV (...) съществува дълбока връзка на формата? Така погледнати, и най-сухите факти на политиката добиват символичен и дори метафизически характер“ (Шпенглер 1994: 49–50).

Заедно с акцента върху опосредяването между външното и вътрешното по линия на въпроса за взаимосвързаността между иначе принадлежащи на различни онтологични регистри феномени, Шпенглер изобразява морфологията като имплицитно занимаваща се с вътрешното именно защото вът-

решността, разбрана като смислов център на феномена, трансцендира изолаността на конкретния феномен. По отношение на опосредяването той използва трансцендиращи предмета в неговата обособена материална даденост понятия – т.нар. *прасимволи* са донякъде пример за медиация, но може би в още по-голяма степен такива са използваните понятия за раса и душа. Именно базовите морфологични понятия, към които съвкупността от феномени е отнесена, характеризират най-явно погледа на един или друг морфолог. Те дават да се разбере доколко този поглед е извисен, в смисъла на това колко богат, широк регион от реалността той обхваща; или най-малкото посочват къде един морфологичен текст, едно морфологично твърдение и т.н. са ситуирани спрямо една йерархия на перспективи, варираща между по-обхватното и по-стесненото. В анализа на Шпенглер например, въпреки широкия обхват на множеството разглеждани феномени, се открива метафизическа липса, явна в простото полагане на прасимвола, което се случва за сметка на неговото иначе възможно отнасяне към полето на битийните принципи. Последното би разкрило различна морфологична насоченост и вероятно би изменила съществено облика на анализа. Във всеки случай казаното вече характеризира ролята на морфологията за нас.

### 3. Единството на вътрешната и външната форма

Морфологията разглежда хоризонталност (относимост между феномени по обща плоскост) и вертикалност (съдържателният аспект на феномените в контекста на общи абстрактни корени) в имплицитно отношение. Както е имплицитно и при Шпенглер, дори хоризонталното отнасяне на форми като равни една на друга е възможно по линия на общ абстрактен корен между тях, а проследяването на последния е имплицитно вертикално. Важният за морфологията метод на аналогията, който и немецът примерно ползва, разчита на една вертикално разкрита зад съотнесените феномени абстрактна идентичност. Колкото и да разглеждаме аналогията просто като изразна, реторична форма, тя функционира единствено на основанието на реална абстрактна идентичност, обвързваща два или повече предмета, без привидно да докосва материалната среда, в която иначе откриваме последните. Казахме обаче също, че отнасяме морфологията към разглеждането на формата в два общи аспекта: външният и вътрешният. *Вертикално* и *вътрешно*, съответно *хоризонтално* и *външно*, откриват своето съответствие, макар да говорим за тях в различни контексти. Вертикалното наричаме така заради йерархията на абстрактни същности, в които една вътрешна форма се вписва, докато хоризонталното предполага именно равнопоставеността на формите, които морфологичният анализ съпоставя посредством вертикално отнасяне. Вътрешната форма е, поне условно казано, идеята, идеалното смислово съдържание, а външната – нейният материален израз; а именно идейното позволява генеалогичното вертикално проследяване, докато кристализираният, материално проявен израз ни отнася по-скоро към равнопоставеното, поне доколкото материалните образувания са еднакво накърними в лицето на своята материална съдба.

Очевиден пример за вътрешно и външно при естествените науки ни дава биологията, която разделя ейдономията от анатомията на подобен принцип. Външността на ейдономията визира външния облик на съществото, разглеждано като цялостна фигура – така както тя се явява откъм наблюдаващото око на външната среда и в противовес на вътрешната му устроеност. Анатомичната морфология взима превес с научното развиване на биологията, тъй като, в контекста под въпрос, тя описва по-добре (цялостно) предметите и спомага за тяхното различаване не просто на принципа на външността, а посредством проникване в тяхната вътрешност. В подобна среда вътрешността и проникването към нея се разбират чисто физикалистски, заради което класически метод на анатомичен анализ е дисекцията. Бихме могли да кажем нещо подобно и относно генезиса на философията и нейното схващане на истинното – още в зараждането си тя се отделя от повърхността на мнението посредством дълбочината на истината, тъй като истината притежава качествено по-висока степен на валидност и обхват. И в двата дадени примера вътрешността притежава особен, извисен статут. Разбирането е вътрешно и разбраното само по себе си е вътрешност; вътрешността предполага цялост и включване, а външността – фрагментираност и изключване. Между другото, още на едно по-повърхностно ниво е явно, че идентифицирането на характеризиращото обекта се извършва по линия на нещо трансцендиращо неговата материалност; в прогивен случай разрушаването на материалния предмет би унищожило характеризиращото го въобще. Така че в този план можем да се опираме и на очевидността на трансцендиращата конкретния предмет негова същност, която се явява като вътрешност в разбирането.

Външната форма е кристализация на нещо, откъдето и тезата на Василий Кандински, че не трябва да я превръщаме в идол (Kandinsky 1912). Това *нещо* не притежаваме просто посредством сетивата, доколкото ги разбираме в тяхната насоченост към материалното обкръжение и контекста на нашето пребиваване в него; то е обвързано със сетивата специфично в тяхната идеална определеност – тъй като по природа последните общуват в емпирията с вече заложеното в тях. Изразеното от формата, разбрана като външност и кристализация, присъства задкулисно в природата на съответното сетиво, което открива унисон между своята характеристика и тази на своя обект в пространствено-времевия поток именно по линия на предварителната обща принадлежност към съответна идеална, абстрактна реалност. Знанието за подобна реалност, която предоставя условията и окачествяващото разнообразие от открити в опита феномени, разкрива единството между вътрешност и външност на формата. Единството между вътрешна и външна форма (между идея и форма, форма и фигура и т.н., в зависимост от съответния използван жаргон в съответната дисциплина) е жива реалност, позната добре на твореца. Свидетелство за това единство са координатите и структурата на онова, което наричаме *творчески процес*, а последният е именно въввлечеността на твореца в опосредяването между вътрешна форма

и външна форма, идея и израз. На свой ред единството, разбрано като жива реалност, е предоставящото критерий за разглеждане на въвличените в него елементи в естетически план. Естетиката би могла да преоткрие своята дейност, следователно, именно през феномена на изразеното от творческия акт единство и вече откъм предоставящите смисловото съдържание на естетическия предмет творец и творещ принцип, вместо откъм естетически амбивалентното положение на наблюдателя. Съответно тя би следвало да се пази от чужди на живите съзидателни процеси понятия, категории и т.н.

#### **4. Хоризонтът на морфологичната естетика**

Творецът, особено след епохата на романтизма, е прекалено често смятан за и преживяван като чужд на разума и действащ по линия на един *субективен произвол*, служещ едва ли не по дефиниция на действащи против космическата подредба принципи. В този смисъл той твори, мисли, живее фрагментирано. Доколкото изкуството се открива в подобна фрагментирана и фрагментираща среда, обвързаната с него малко или много спекулативна мисъл също бива ощетена. Но трябва да се отбележи, че творец и мислител не си противоречат в контекста на цялостната човешка личност – дори би могло да се твърди обратното, поне доколкото и двамата извличат съдържанието на обособената си изразна форма от съзнанието за реалността в нейния морфичен облик. Следователно въпросът е в това доколко дейността под въпрос се поставя по отношение на цялостната матрица на творението, през която преминава и спрямо която открива своите основания. Мисленето през принципи ни казва, че причините на художника да нарисува картина са колкото привидно субективни по мотивация, толкова и всеобщи като обща ситуация на поява и що се отнася до принципите, които информират мотивацията въобще. Личната обособеност не противостои на космическата подредба, а е обхваната от, включена към последната – в нея тя открива своите основания, независимо колко хаотични изглеждат те на повърхността на индивидуалната перцепция. Всяка творческа дейност е изправена пред проблема за своето метафизическо ситуиране.

По такъв начин морфологията в предложената тук дефиниция, като имаща за отправна точка единството на вътрешна и външна форма, е така очевидно ценна за онтологичното обосноваване на естетиката. От една страна, тя дава достъп до реалния статут на естетическия предмет – вземайки предвид не неговата културна функция и стойност, а реалната му, онтологично определена среда както с оглед на собственото му определение, като вътрешна форма, така и с оглед на реалната структура на творческия процес, тоест с оглед на образуването на външна форма. При същинското творчество откриваме подобна нишка между вътрешно и външно, доколкото например изразеното в творбата или в творческия процес е представено от нея или него, тоест доколкото двете са в единство, а способността за подобно удържане можем да смятаме за качество на твореца по дефиниция. На свой ред работата с външните форми, доколкото тя е творчество, минава по линия на връзката между вътрешна и външна форма и предполага поне

бегло отнасяне към света на вътрешните форми – както показва и морфологичният анализ. Нека не забравяме, че вътрешната форма е именно характеризиращото, съответно погледът и практиката на твореца се ориентират спрямо нея. Обратно, липсата на поглед и хоризонт правят невъзможно съответствието между вътрешно и външно, освен, разбира се, ако тази липса не бъде превърната в тема на творбата и творческия процес. А в този случай липсата би била вече фундаментално преодоляна с оглед на определена изразна насоченост, последната, свидетелстваща за единството на вътрешното и външното.

Изясняването на по-конкретните импликации на връзката между морфологията, естетиката, естетическия предмет и творческия процес в контекста на единството между вътрешно и външно оставяме на бъдещи изследвания.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

Ницше, Ф. 1992. *Несвоевременни размисления*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Шпенглер, О. 1994. *Залезът на Запада. Том I*. София: ЛИК.

Kandinsky, V. 1912. On the Problem of Form. // (ed. Franz, M., Kandinsky, V.) *The Blue Rider*. Munich: R. Piper & Co. Verlag.

#### **ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА**

Nitsshe, F. 1992. *Nesvoevremenni razmishleniya*. Sofiya: OUI „Sv. Kliment Ohridski“.

Shpengler, O. 1994. *Zalezut na Zapada. Tom I*. Sofiya: LIK.