

НИКИФОР АВРАМОВ*

ЧАСТИЧНОСТ, ЦЯЛОСТ И ИЗКУСТВО

Abstract: The text examines the categories of partiality and wholeness in light of art and its adequate understanding. The categories are understood not simply as describing certain objective state, but also as orientations in worldview and interpretation which assume their own objectivity. The essence which defines the orientation and its objectivity we identify through the referring to the metaphysical consciousness term “spirit”. We relate the categories to accompanying concepts, among which the concepts of chaos and order.

Keywords: partiality; wholeness; art; worldview; metaphysics.

I: Проглеждането на към целостта

Всяка гледна точка притежава собствен смислов център, който присъства невидимо зад нейните явни, феноменални прояви. Спрямо една нова гледна точка реагираме най-общо по два начина: или си казваме, че тя е невалидна, защото не откриваме възможност за нейното разбиране (тоест преценяваме, че смисъл в нея липсва, с което имплицитно казваме, че тя всъщност не е гледна точка и не притежава смислов център), или отбелязваме в себе си местоположението на този неизречен, но иначе жив смислов център, към който пристъпваме. Във втория случай, ориентирайки се около центъра, продължаваме заниманието си с гледната точка под въпрос, разгръщайки я посредством предоставеното ѝ от нас внимание. Самото внимание на свой ред е собствено и онова, което обичайно и общо наричаме „живот“, тъй като ние се изпълваме от разбирането, и донякъде именно това изпълване наричаме по същество разбиране. Жива е и ориентираността около смисловия център, която ни въвежда в особено органично отношение – както морската звезда е способна да поражда нови крайници от централния си диск, така и смисловата органичност ни прави способни да реконструираме смисъл спрямо окачествяващата го цялост там, където той не е непосредствено наличен за нас. Целостта следва да разбираме като единност, вместо като проста съвкупност: като конкретната качествена единност под въпрос в конкретното питане. Българското „цял“ намира съответствие в немското „heilig“ и английското „holy“, съответно се възвръща към нас посредством думата „свят“, която означава както „свещен“ (следователно и „същностен“), така и „вселена“. Индоевропейските езици откриват на свой ред корена на думите си за свят в думите си за светлина. Подобен произход не смятаме за просто етимологически и езиков, тъй като между разум, светлина и цялост съществува особено метафизическо припокриване. Разбирането е необходимо цялостно и отнасянето към целостта е идентично с разбирането.

* Д-р в СУ „Св. Климент Охридски“. Имейл: nikifor_avramov@abv.bg

Що се отнася до плоскостта на изкуството, около въпроса за смисъла и целостта кръжат множество положения. Например изглежда, че обусловеният от съзнанието за цялост поглед съответства там на една абстрактна, но съвсем реална и функционална позиция, която бихме могли да наречем условно „позиция на твореца“. Също изглежда, че определена съотносимост между понятията за творец и цялост е необходима, доколкото творческата активност, както всяка друга, предполага определена овладяност и способност за боравене с цялост. Веднъж интегрирали гледната точка на твореца към темата, бихме могли да разкрием и разнообразни екзистенциални качества на отношение към света и неговата смисленост. Тук доверието е добър пример за екзистенциално качество. Ако подхождаме към една гледна точка посредством доверие към имплицитната ѝ, дадена по линия на самата нейна битийност добронамереност да изразява тази битийност, тогава ще се натъкнем на онзи неин смислов център, който удържа по-миниатюрните онтологично смислови прояви в насока на към определения от центъра смислов хоризонт, чрез което последните биват осмислени в контекста на цялото. След първичните доверчиви докосвания, които се извършват по-скоро със затворени очи, малко по малко започваме и да проглеждаме през очите на гледната точка, с която общуваме, тъй като разбирането може би не е друго освен усвояването на чуждото като собствено, на външното като вътрешно. В целостта на света последният е чиста вътрешност, но що се отнася до ситуацията на твореца и творчеството, вече говорим за вътрешност откъм онази цялост, която определя творческата ситуация като човешка ситуация – за плоскостта на изкуството.

С казаното се опитваме да експлицираме към какво по-конкретно анализът ни се отнася и как. Виждаме, че около понятието за цялост можем да идентифицираме съвкупност от понятия, били те естетически, екзистенциални, етически или други, които го пронизват. В горните примери това са високо абстрактното понятие за творец и екзистенциално-етическото понятие за доверие. Същевременно проблемът за целостта в изкуството ни кара да говорим и по-общо относно имплицитни за изкуството, но неограничени до него начала; всъщност срещата на тези начала с плоскостта на изкуството е това, което води до формулировка относно изкуството. Например, ако обърнем внимание на споменатите по-горе кръжащи понятия през отношението между единство и двойственост, ще видим, че те са белязани от онтологична позитивност, в контраст на други – които биха се явили като техни двойки. Например, двойка на активния творец е пасивният наблюдател, слушател и т.н. Двойка на доверието е недоверието или, в определен смисъл на думата, съмнението. Както пасивно възприемащият, така и недоверието или съмнението са белязани от липси, от отрицания, които не откриваме в тяхната положителна двойка. След като уточнихме, че методът ни е не просто акушерството, за което Сократ говори в Платоновия „Геетет“, а по-конкретно, донякъде подобно на онези „изключително способни сватовнички“ (Платон 1990: 127), обвързането на принципа и изкуството, разб-

рано като обособена среда на дейност и поглед, можем да подходим пряко към разглеждането на двата основни принципа, чрез които ще проглеждаме – съответно към изложението на понятията им.

II: Частичност и цялост

Ориентираното около смисъла проглеждане има особена природа: доколкото идентифицираме нещо частично, ние сме в отношение и към цялостта, която го обуславя. Подобна теза е известна за традицията на херменевтиката и екзегетиката, която необходимо се занимава с хоризонта на придаващото смисъл на частите единно и обикновено в споменатите среди, обозначава понятието за херменевтичен кръг. Но тук желаем да обърнем внимание не само на изучаваното, из което се явява проблемът за частта и цялото, но и на заложеното и определящо насочеността на отношението и обхвата разбиране за част и цяло в изучаващата перспектива. На езика на модерната херменевтика бихме казали, че светогледът определя интерпретативно облика на предмета, а „най-дълбокият корен на светогледа е животът“ (Дилтай 1998: 143). Така можем да определим по-конкретно цялост и частичност посредством една изходна, окачествяваща точка спрямо самата нагласа. Тя сама може да се раздели на частична и цялостна, както с оглед на разкритите от нея хоризонти, така и откъм тъканта, която тези хоризонти придават на нейната структура. Реално имаме предвид, че една обособена перспектива всъщност е зададена със съответстващата ѝ предметност и когато един вижда неопределена, количествена и случайна съвкупност, а друг разчита качествено удържано единство, двата погледа ни дават колкото съзнание за определени плоскости на реалността, които иначе могат да съществуват посредством един и същи феномен, толкова и образ за съответстващата на характеристиката на съответната плоскост качествена определена мястото, от което интерпретиращият изхожда. В някои аспекти дори е неправилно да разграничаваме мястото на последния от самия него, тъй като в живата реалност те са едно и също, а характеристиките на единия са характеристики и на другия.

Говорим за съотношение, в което откриваме частичност и цялост както с оглед на разкритото, така и откъм разкриващото в контекста на единството на последните. Ако разбираме самата характеристика на това единство правилно и в нейната трансцендираща разлика между разкриващ и разкрито обособеност, бихме били способни да говорим и за различни качествени плоскости, всяка от които притежава обособена одухотвореност, из чийто характерен дух откриваме един съвсем определен разкриващ и едно съвсем определено разкрито. В подобни характерологии всяко качество може да бъде разпарчетосано на множество от качества, както и да бъде само обгърнато от по-общо качество. Историята на западната метафизика ни показва, че подобни разбивания и съставления не бива да се разглеждат като произволни, а сами като вече присъстващи в природата на битието реалности. Доколкото последното е така, архетипни дадености биха били и характеризираните двойки на разкриващ и разкривано. Но тук няма да се занимаваме

с по-подробни характерологии, а единствено с представянето на конкретната тема за основните категории за частичност и цялост. Ако разкриващото, тоест интерпретативната насоченост, е в перспективата на частичността, то ще разкрива необходимо частичности и ще проектира целостта единствено въображаемо, според мярката на територията, която самата насоченост обхваща. Подобна схема не би могла да съществува, без да предполага твърдението, че целостта е илюзорна, тъй като ако не смяташе така, частичността, по линия на собствените си иманентни нужди, би позволила на реалността на целостта да проникне в нея, така че да я изпълни и преобрази напълно качествено състояние. Заради сблъсъка на невъзможността от цялост и нуждата от такава, тук целостта е призрак, образ за нещо несъществуващо, който лесно губи присъствието си, ако пристъпим към него. Както всеки призрак обаче, и този ни отнася, доколкото сами сме адекватно познаващи, към реалността отвъд неговата парадоксалност.

„И погледнах другите неща под Тебе и видях, че те нито напълно съществуват, нито напълно не съществуват. Не съществуват напълно, защото не са това, което си Ти“ (Августин 1993: 115). Целостта е по-реална от частичното в следните смисли на думата: тя съвпада онтологично със самата същностна реалност, а познавателно – с разбирането като правилно разбиране. Частичното, което, строго погледнато, не е извън реалността, можем да определим посредством разпада и процеса на разпадане – ако не като разпадналата се реалност, то поне като придвижването към разпада или като отблясък от него, подобно на образ на момент от безкрайността, нарисуван с веществото на времето. Както абсолютната цялост, така и разпадналото се са крайни хоризонти на техните феноменални прояви и, що се отнася до идентифицирането на качествено положение на предмета или перспективата, то взема предвид не просто мъртвата моментна даденост, а живото движение с оглед на хоризонта, спрямо който движението се образува. Но самата частичност, макар определена посредством привакия, не бива да идентифицираме във всеки смисъл и напълно с отрицанието: частичното се явява и отвъд светогледа на частичността – в този на целостта. Там то е ориентирано около цялото и застава да присъства в границите на собствената си природа и никога, поне принципно, отвъд нея.

III: Проблемът за хаоса

Имайки предвид казаното, би било естествено да отнесем целостта и частичността също към реда и хаоса, тъй като безредието изключва целостта, а редът я предполага. Ред и хаос са основни понятия за модерното изкуство, което непрестанно бива питано относно основанията си в тях. За да утвърдим последното, е достатъчно да си припомним привидно най-хаотичния художник на миналия век, Джаксън Полък, който страстно утвърждавал липсата на хаос в картините си (и изобщо). Тук можем да си спомним и за една малко или много имплицитна за философията и нейната вяра в интелигибилността теза, изразена от Готфрид Лайбниц: „няма нищо необработено, стерилно, мъртво във вселената, никакъв хаос, никакво без-

редие освен само привидно; почти както виждаме едно езеро отдалече, така да се каже, раздвижено и гъмжащо от рибите в него, без изобщо да се различават една от друга самите риби“ (Лайбниц 2016: 153). Отвъд очевидното, за нас твърдението явно казва още, че макар и хаосът да не е, за него все пак може да се говори в контекста на привидността. Нека тогава разбираме понятието хаос в контекста на възприятията, тъй като привидността е перцептивна категория. В подобен случай се насочваме от ориентирания около мисленето на принципа език, от който обичайно е белязана метафизиката, към по-пластичния, спекулативен и близък до сетивното феноменологичен език.

Според Хайдегер „изкуството е задвижване на истината в творба“ (Хайдегер 1993: 124). Задвижването съответства и на преживяването въобще: поне до известна степен преживяването на творбата следва да отговаря на нейния същностен корен, където иначе произходът се разбира интелигибилно, в друг смисъл и отвъд собствено естетическото. Ако вземем последното предвид, то можем да обърнем внимание не просто на идеалната определеност на изкуството, но и на преживяването на твореца, или по-общо на разкриващия изкуството. Всъщност желяем да обърнем внимание на една неklasическа, но резонираща с модерността и съвременното перспектива, посредством която отношението между частичност и хаос ни се разкрива чрез посредничеството на твореца. Ако се вгледаме в процеса на рисуване откъм преживяването на художника, ще забележим, че много често творбата започва от някакъв произвол, от случайни жестове. Последното се случва прекалено често, за да бъде пренебрегнато, макар да е под въпрос и доколко би могло да се положи като принцип на творбата въобще. По-важното тук е, че то важи със същата сила и по отношение на музиката, танца и т.н. По същество: човекът, който твори, е добре запознат с непрестанното взаимодействие с онова, което е – поне в контекста на съзнанието – извън неговата власт.

В подобен план бихме казали, че вече утвърдената значимост на т.нар. „автоматизъм“, както по отношение на рисуването, така и в литературата, музиката и т.н., ни подсказва нещо. А именно, че той може да се разглежда не просто стилистично и като метод измежду други, а и като проява на „нещо“ (на перцептивно положена основа, на състояние и т.н.), из което творбата се появява. Или: възможно е да разглеждаме течението на автоматизма като изразяващо една иначе никак общовалидна даденост в изкуството въобще; а тази даденост можем да схванем като присъствие на частичното, разбрано тук във връзка с неопределеността или случайността. Позицията, в която частичното се обособява – както специфично се случва в т.нар. „модерност“, в чиято епоха все още живеем, – е фундаментално nihilistична и близка до иманото предвид от философа на nihilizma, Кейджи Нишитани, когато той пише за „the mode of being of the subject that has adapted itself to a life of raw and impetuous desire, of naked vitality“ („битийната модалност на субекта, който е причислил себе си към един живот на су-

рово и буйно желание, на гола жизненост“ – прев. м., Н. А; Nishitani 1983: 86). Подобна ситуация е свързана със сложни исторически процеси; тук говорим за кризата на западния свят, която се идентифицира особено с липсата на жизненост, на живост на формата. Така и откакто тази криза е формулирана, откакто е станала част от западното самосъзнание – и независимо от това дали феноменът, към който говоренето за криза препраща, е диагностициран правилно или не, – това самосъзнание е търсело и нова форма на живост. Опитът му кулминира в отношения на „гола жизненост“, които стават изразители на частичното, доколкото традиционните формули на целостта са идентифицирани с езикови проекции и пожертвани за сметка на един забравил позитивното екзистенциален опит. Последният следва да разбираме в отношение към хаоса, разбран като чиста „субстанция“ на определен модус на преживяване, тъй като именно онази чиста хаотична възможност, която строго погледнато е възможност без „за“, без извеждащо към актуалност, е и квази-основата, върху която опитът на модерния екзистенциализъм гради. Оттук и полето на хаоса, на появата от нищото, от „примордиалната супа“, се превръща в основен, макар и често неексплициран, троп за твореца и образ за неговия собствен, принципно безграничен и несводим до друго освен до самата тази собственост „свят“. Но и доколкото говорим за хаос, този „свят“ също толкова не е никога собствен – неговата същност е чистата възможност, споменатата възможност без „за“, а не актуалността. В този стриктен смисъл той не е свят.

Проектът на западната нагласа от съществуването на описания проблем насам е да овладее принципно неовладяемата хаотична даденост, откъдето и парадоксът на превръщането на принципно не-световното в световна форма. Из частичността, разбрана тук като основа за образуването на цял един светоглед, творецът поставя себе си на мястото на Бог (Твореца с главна буква) накъм създаването на свят, накъм цялост; само че човек не може да бъде Бог, тоест не може, строго погледнато, да сътвори принцип, а единствено да го открие и разкрие. Съответно и частичността не успява да обхване целостта, но, бидейки онтологично зависима от нея, все пак е заставена да чертае нейни въображаеми контури. Това дали частичността се установява като частичност под знака на целостта или под знака на светогледната частичност (като пропадане накъм чистия хаос като възможност без „за“) би определило и нейната крайна насоченост. Оттук произлиза опасността, която е разклоняващ се в двете споменати посоки кръстопът. Поради това и доколкото поставяме проблема в космическа перспектива, не можем да заклеймим частичното, а единствено да питаеме относно адекватното му вписване към цялостта според съответстващ на природата му подход. Към онази частичност, която е не просто аналогична на метафизически приписаната на материалното пропадане, но е и ориентирана около пропадането, бихме могли да впишем разнообразни опити в изкуството. Същевременно тук е трудно да говорим за форми, тъй като в строгия смисъл на думата формата носи иманентно световността като собствена адекват-

ност, като вписване в космическия ред. Например, дори да идентифицираме тенденция към подобна ориентираност в стилистичните граници на концептуалното изкуство и арт инсталацията, то не бихме могли да кажем, че последните са необходимо – тоест в идеалното си определение, отвъд твърденията на даден творец, критик и т.н. – ориентирани около пропадането. Дори да определим дадена творба посредством последното, то бихме направили това чрез липсата на форма, единност, кохерентност, а не обратното.

IV: Грозота и дух

Някой би казал тук: понятизирането на категориите, с които се опитваме да боравим, става проблематично, щом насочим вниманието си към някои по-конкретни естетически проблеми. Какво се случва, ако отвърнем на казаното досега с наблюдението, че и прокълнатото изкуство, например декадентството, което фиксира вниманието, а оттам и същината ни към злото и разпада, ни приканва именно по линия на своята добра, адекватна изява? Как следва да се разбират „доброто“ и „адекватното“, спрямо какво, имайки предвид техния примес с едно „грозно“ съдържание? Възможно ли е да припишем цялостност – и в какъв смисъл на думата – на ранните картини на Георг Грос или Ото Дикс, където изчистената и развита техника на добрия художник се среща с разпада като предмет на творбата? А може би този проблем е преиначен и му е било обръщано прекалено внимание, тъй като, изглежда, той произхожда от едно по-първично и квазиморално реагиране спрямо дадено частично идентифицирано съдържание. С оглед на казаното и тук можем да използваме свободно изложените по-рано категории; а в някакъв смисъл това предполага и да се отнесем към онази даденост, в която, казано на езика на изкуството, съдържание и форма са в единството на едно общо, окачествено от определен дух, качество, същност движение. В този случай говорим имплицитно и за аристотелианското разграничение между субстанция и акциденция: реално, в конкретния си културен контекст, картините на споменатите художници предизвикват известна доза смут, но все пак природата на изкуството не е в смутимостта. Смятаме за иманентна цел на изкуството именно преодоляването на онази част от нас, която се извърща от фундаменталната, метафизическа красота на битието, от първичното заради вторичното, било това и в контекста на изобразяването на един труп. Независимо от интенцията на автора бихме казали, че припознаването на фундаменталната битийна красота от творбата и творческия акт предхожда тяхното вторично, епифеноменално отношение към настоящата култура (което, разбираемо за модерността, минава посредством контра-културни прояви).

Онова, което ни остава след преодоляването на културните пречки, из които множество естетически теории се изгубват, е именно положителното определение за конкретния, проявен от творбата дух. Да проникнем в качеството на този дух, който вече е в полето на реалното като онтологически определено, вместо в това на оценъчната относителност, с която изкуството бива често третирано в днешно време, би означавало да разберем неговата

значимост космически и с оглед на целостта въобще (което, казахме, е условие за адекватното разбиране изобщо), а оттам и да разберем кой е неговият същински предмет. Защото по същество предметът на една изобразяваща мъртво тяло картина не е необходимо мъртвото тяло, на което вулгарният, онтологично неопределен морализъм иначе реагира с отвращение. Оттук и следва да идентифицираме качествената определеност на духа с качествената определеност на целостта, а дух и цялост са практически за нас едно и също. Разбирането на предмета на изкуството е, следователно, разбиране на качествената определеност на духа/целостта.

На свой ред основен мотив при проблемите на интерпретативните подходи към творбата във философско-естетически контекст е неспособността да сведем вътрешността до външност, езотеричното до екзотеричното, духа до поведението. Текстът ни обаче предполага, че един цялостен и проникновен поглед върху външността, екзотеричното, поведението би разкрил именно вътрешността, езотеричното, духа, без да свежда вторите до първите. В този смисъл външността, изглежда, е по-скоро относима към светогледа на частичното, доколкото външността е елемент, който все още не сме впрегнали към целостта достатъчно, така че тя да разкрива тази цялост, разкривайки се сама като неин знак. С оглед на смисловия център формулировката е външност; същевременно говоренето предполага стратегическо отношение спрямо смисъла, така че формулировките все пак да водят до разбиране. Качеството на смисловата насоченост, която овъзможнява формулировката, обуславя и интерпретативния обсег. Тук особеното единство на познаващ и познавано, за което споменахме в началото на изследването, се конкретизира с оглед на естетическите теории като мета-естетически проблем: всяка естетическа теория е малко или много ориентирана около дадена творческа форма, която я изразява най-добре, макар да се опитва да обхване целостта на творческото поле, към което се отнася. С оглед на изложеното досега може би става ясно, че според нас подобен проблем може да се разреши, поне отчасти, чрез подчиняването на естетическата мисъл на съзнанието за същностите, за лицата на битието: следователно на метафизическото съзнание в неговата живост.

V: Заключение

Позиционирането спрямо споменатите изводи разчита, на първо време, на доброто разбиране на различието между двете изложени понятия за цялост и частичност, които изразяват не просто две застинали дадености, а по-важно – два хоризонта на движение, две насочености, два метода: два светогледа. Също е нужно да се има предвид отношението между цялост, единство, ред и принцип; съответно и това между частичност, множество, хаос и случайност. Свързването на резониращи помежду си понятия и съответното имплицитно или експлицитно разбиране на резонанса е важно за разбирането на по-фундаментални, отнасящи се до дънера на проблема под въпрос формулировки, вместо до тези, които засягат единствено неговите разклонения. В този смисъл когато говорим за частичност и цялост, ние се

отнасяме към множество проблеми, на които даваме имплицитен отговор, веднъж определили насоката на мисленето.

Развиването на определени качества, които биха могли да се поместят в нас за сметка на други и които овъзможняват и спомагат мисленето като разбиране на творчеството, тук е ключово. Съзнанието за това е донякъде онагледено от Хайдегер чрез понятието за екзистенциал (екзистенциално, нем. *Existenzial*) от „Битие и време“; казваме последното обаче отвъд собствения замисъл на Хайдегеровия проект. Истината е, че подобна внимателност към личностните качества, разбрани откъм добродетелта, присъства още повече, макар и по-имплицитно, в западната метафизика. Така завършваме именно с отделянето на внимание на този въпрос: добродетелта е интегрална за правилното разбиране, тоест за отнасящото се към целостта разбиране – строго погледнато, за разбирането като такова. Едно изразходващо се в недостатъка същество разгражда способността си да се отнася към истината като цялост. Съответно разбирането и практиката на изкуството са възможни откъм разбирането на качествата, на същностите, които определят характера на творбата като битийно дадени откъм ангажирането с овъзможняващи и поддържащи разбирането битийни дадености. В подобен план целостта и частичността са сами по себе си духове, тоест качества и определящи разбиране, творчество, творба същности, макар тяхното разграничение да изразява също раздвояването между разбирането и отпадането от разбирането.

ЛИТЕРАТУРА

- Августин, А. 1993. *Изповеди*. София: Народна култура.
Дилтай, В. 1998. *Философия на светогледите*. София: ЛИК.
Лайбниц, Г. 2016. *Монадологията*. София: Изток-Запад.
Платон. 1990. *Диалози*. Том 4. София: Наука и изкуство.
Хайдегер, М. 1993. *Същности*. София: Гал-Ико.
Хайдегер, М. 2005. *Битие и време*. София: Академично издателство „Марин Дринов“.
Nishitani, K. 1983. *Religion and Nothingness*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Avgustin, A. 1993. *Izpovedi*. Sofia: Narodna kultura.
Diltay, V. 1998. *Filosofia na svetogledite*. Sofia: LIK.
Laybnits, G. 2016. *Monadologiyata*. Sofia: Iztok-Zapad.
Platon. 1990. *Dialozi*. Tom 4. Sofia: Nauka i izkustvo.
Haydeger, M. 1993. *Sashtnosti*. Sofia: Gal-Iko.
Haydeger, M. 2005. *Bitie i vreme*. Sofia: Akademichno izdatelstvo „Marin Drinov“.