

СИЛВИЯ БОРИСОВА*

ФИГУРАТА НА ГЕНИЯ: ВАРИАНТИ НА ГРАНИЧНОСТ

Abstract: The word ‘genius’ has a particularly strong aura in the so-called ‘star age of geniuses’ (I. Passy) – during those memorable for modern Western aesthetics three decades from the late eighteenth – early nineteenth century, when in the face of Kant and the early Romanticists both an unprecedented flowering of the creative individuality with its endless labyrinth of inner worlds and attention to it were observed. Over time, the word ‘genius’ enters everyday language, which enriches the layers of its meaning. The pledge of this article is to typologize the basic nuances of the philosophical-aesthetic concept of genius, which means: to outline the main types of borderiness of genius as an aesthetic figure.

Keywords: genius; aesthetic figure; borderiness; Kant; Schopenhauer; Gadamer; Taine; Lukács.

В историята на западната философско-естетическа мисъл се наблюдават три основни типа разбираня – и съответно подходи – към фигурата на гения. Първият от тях се изразява в романтическата схема – в широката рецепция на Кантовата идея за гения в романтизма на ранния XIX век: *гениалността е специфично умение на индивидуалното съзнание на твореца*. Втората схема се съсредоточава, обратно, върху социалното (колективното) съзнание и от позициите на позитивизма, обективизма и интерсубективизма заявява, че *гениалността не е специфично умение*. Третата схема е диалектическа, динамическа, историзираща: *гениалността като специфично умение представлява в концентриран вид човешката същност*. Кантовото разбиране за гения по един или друг начин дава отправна точка и повод за интерпретация по посока на всяка от тези схеми.

Затова и след обхождане на етимологическата твърд на думата „гений“ (1) настоящата статия ще се отправи към идеята за гения като гранична фигура при Кант и Шопенхауер, като систематизира направеното от тях обобщение относно гения в изкуството, науката и философията (2). След което ще премине последователно към втория тип – схемата, ориентирана към демократизиране на идеята за гения и въплътена във възгледите на Иполит Тен и Гадамеровата критика на Кантовото разбиране (3), – и към третия тип, експлициран в концепцията на Лукач за гениалността и възможността на гения да размества структури (4), за да акостира при *natura prima* на гения като естетическа фигура и да се срещне с въпроса какво прави гения маргинален (5) и защото всички дадени определения за гения неминуемо завършват с прекрочване и надхвърляне на всяка негова граница.

1. Етимология на думата гений

При етимологията си латинската дума *genius* означава най-високата умствена дарба, дух; а в по-широкото си определение и дух-настойник, покровител (cf. *Latin-English Dictionary 2002–2020: Genius; Merriam-Webster* –

* Гл. ас. д-р в ИФС, БАН.Email: sylvia.borissova@gmail.com

Word Central 2007: Genius – от лат. *gignere*, „баща съм на“, „ставам баща на“; „пораждам“), но и дух-подбудител. В римската митология всеки мъж притежава гений, а всяка жена – юнона¹ (cf. *Encyclopaedia Britannica* 1998–2012: Genius; *Encyclopedia Mythica*: Genius). Първоначално гении и юнони са прародителите, които закрилят и упътват своите наследници; с времето те се превръщат в персонални духовни водачи, даващи необикновени интелектуални умения на човек и жертвоприношенията към нечий гений или юнона се извършват на рождения ден на този човек. Наред с персоналните гении и юнони регионите, семействата, домакинствата, градовете, войските също имат свой гений, дух: геният на Рим е окрилената и разголена младост, а духовете на местата обикновено са изобразявани като змии, ухапали плод².

За арабската дума *جيني* (*jinnī*), на която във френския език съответства *génie*, влязла в употреба при превода на *Приказки от хиляда и една нощ*, – се предполага, че е въведена от римския в арабския свят от набатейците. В ислямския и предислямския арабски фолклор джинът е свръхестествено пламенно създание, сътворено от огън без дим, което притежава **свободна воля**; страниците на Корана са изпълнени както с добри, така и със зли духове; в някои случаи се казва, че злите духове отклоняват човек от правия път. Нюансът на „скрит“ и „замаскиран“ идва от арабската дума *جنا*, *jānna* – „скривам“, „забулвам“ (различно от *جنة*, *janna* – градина, рай). Арабските речници свързват указаното значение на *جَان*, *jinn* не само с духове, но изобщо с всичко, което е забулено от времето, ситуацията и дори с физическата тъмнина (cf. Lane 1984: 42).

Според *Философски речник* (Бъчваров, Драганов, Стоев 1977: 109) геният е „висша степен на творческа надареност; човек, на когото е присъща такава надареност. (...) творенията на гения се характеризират с изключителна новост и самобитност, с особено историческо значение за развитието на човешкото общество, поради което завинаги се запазват в паметта на човечеството. (...) човек, който е съумял по силата на изключителните си способности и огромен труд да изрази и задоволи най-важни обществени потребности“. Тази бележка ще намери по-широко застъпничество от страна на Лукач в последния раздел.

„Геният е творческата способност, на която се основават автономията и свободата на изкуството и твореца“ (Лорен 2012: 82): това е изворът и стълбът на художествената творба според романтичeskото движение „Буря и натиск“ в противовес на строгите правила на френския академизъм. Още визията на ранния Гюте за гения включва обаче амбивалентен момент, който покъсно се обособява с противоположните схващания на романтизма (Фр.

¹ В пряка връзка с едноименната древноримска богиня на изобилието и плодородието.

² В България такива духове-покровители на местностите, домовете, изворите най-често са наричани „стопани“, също мислени в образ на змия или змей. До средата на XIX век в някои краища на страна е бил широко разпространен обичаят да се приготвя и яде в пълно мълчание жертвена храна за домашния стопан, като първо се е заделяла част от нея за стопана, за да се „нахрани“ (вж. Георгиева 1993: 210–211, 228).

Шлегел, Новалис...) и класицизма (зрелия Гьоте, Шилер...). От една страна геният е способността за сътворяване и „съживяване“ на творбата по силата на въображението и вътрешното чувство; от друга, вече социална гледна точка, геният е суверенна личност, която сама задава правилата на собствения си живот и действия и прекрачва с лекота социалните правила и ограничения в творчеството и съществуването.

От позициите на своята *Философия на изкуството* Шелинг нарича гения „тъмно понятие“: но същевременно той е, който дава и великолепно разграничение между гения на рода – в Античността, и гения на индивида – при модерните (вж. Шелинг 1980: 98–99 и др.).

2. Геният като гранична фигура при Кант. Шопенхауер. Гений в изкуството, науката, философията

По определението на Кант от *Критика на способността за съждение* „геният е талантът (природна дарба), който дава на изкуството правилото. Тъй като талантът като вродена продуктивна способност на художника принадлежи самият към природата, то (...) геният е вродената дарба на духа (*ingenium*), чрез която природата дава на изкуството правилото“ (Кант 1993: 198, § 46).

Изкуството не е самата *природа*, тъй като неговият резултат е произведение, а не действие; то е своеобразно надмогване на природната механична каузалност, „произвеждането чрез свобода, т.е. чрез свободен избор, който поставя разум в основата на постъпките си“ (пак там: 193, § 43). Същевременно обаче както природата е красива, когато изглежда като изкуство, така „изкуството може да се нарече изящно само ако имаме съзнанието, че е изкуство, и все пак ни изглежда като природа“ (пак там: 197, § 45; и още: „целесъобразността в произведението на изящното изкуство, макар и да е преднамерена, все пак не трябва да изглежда преднамерена; т.е. на изящното изкуство трябва да се гледа като на природа, макар и да имаме съзнанието, че е изкуство“). Като човешко умение то се отличава от *науката*, както техниката от теорията или моженето от знаенето: изкуство е „само това, за което все пак още не притежаваме уменията веднага да го направим, **макар и да го познаваме по най-съвършен начин**“ (пак там: 194, § 43; подч. м. – С. Б.).

Изкуството е различно чрез свободата в дейността и от *занаята* като „наемно изкуство“: макар че в свободните изкуства също почива принцип на принуда или „един *механизъм*, без който духът, който в изкуството трябва да бъде *свободен* и който единствено оживява произведението, не би имал никакво тяло и би се съвършено изпарил“ (пак там: 195; срв. и Шелинг, който разграничава „поезия в изкуството“ и „изкуство в изкуството“ – съотв. Шелинг 1983: 354 и Шелинг 1980: 141 – в първия случай става дума за гениалността в нейната безсъзнателна част, а във втория – за съзнателността в творчеството). Изкуството бива механическо (съответно с познанието на един възможен предмет го прави действителен) и естетическо (непосредственото му намерение е чувството на удоволствие), като второто се дели на приятно

и изящно (целта на изкуството е удоволствието да придружава представите като прости усещания и начини на познание). Изящното изкуство реализира такъв „начин на представяне, който е целесъобразен сам за себе си и макар и без цел, все пак **поощрява културата на способностите на духа към общителност**. Всеобщата съобщимост на едно удоволствие съдържа още в понятието си, че то не трябва да бъде удоволствие на насладата от простото усещане, а на рефлексията; и така естетическото изкуство като изящно изкуство е такова, което има за мерило рефлектиращата способност за съждение, а не сетивното усещане“ (Кант 1993: 196, § 44; подч. м. – С. Б.). Именно тази рефлексия като въз-произвеждаща в играта на въображение и разсъдък представлява *вкусът* (преценката); а вече като свободно произвеждаща (изящното изкуство) е въображение, надвишаващо разсъдъка – тоест *гений*.

Самото понятие за изящно изкуство изключва определящото основание на естетическата рефлексия да бъде правило, отхвърля всякакъв режим; но тъй като без предхождащо правило едно произведение все още не може да се нарече изкуство, то природата в субекта чрез съгласуваността в способностите му е тази, която задава правила. Оттук Кант извежда четири основни характеристики на гения:

1) **оригиналност, надхвърляща заучаването или предписването на правила** (в Дьорд-Лукачовото *Своеобразие на естетическото* тя има аналог в надвишаването свръх миметическото в субекта – вж. Лукач 1986: 396) – изобщо на всичко това, което „все пак се намира по естествения път на изследването и размишлението според правила и не се различава специфично от това, което може да се придобие с прилежание посредством подражаване“ (Кант 1993: 200, § 47). Всеки талант в науката все пак има за своя основа **ясно познати правила, определящи метода в нея**. Това обаче не е negliжиране на таланта в науката – тъкмо в това, че е „създаден за **непрекъснато напредващото по-голямо съвършенство на познанията и на цялата полза, която зависи от това**, а също така и за поучение на други в същите тези познания, се състои тяхното голямо предимство пред онези, които заслужават честта да се наричат гении: **за гениите изкуството спира някъде, защото то има граница, извън която не може да продължава, която вероятно и вече от дълго време е достигната и не може да бъде придвижена по-напред**; и освен това едно такова умение не може и да се предава, а се дава на всеки непосредствено от ръката на природата, **значи умира с него, докато природата някога отново надари също така някой друг**, който не се нуждае от нищо повече освен от един пример, за да може да накара да се прояви по същия начин талантът, който съзнава, че притежава“ (пак там: 201; подч. м. – С. Б.). Т.е. в развитието на изящното изкуство във времето се наблюдава своеобразна „осевост“: няма подмяна на парадигми в същия смисъл, в който ги има в науката, има подмяна на стилове, направления, способности. Ако научните парадигми се поддържат благодарение на прилежно подражание, то дръзнението и маниерниченето като начини на подражание на гения само

издават бездарниците; такива хора, по думите на Шопенхауер (2000: 484), „вместо ядрото (...) вземат само обвивката“;

2) **образцова оригиналност** (понеже може да има и оригинална безсмислица), неизразима във формули – произведенията на гения, неподвластни на готови правила, трябва все пак да бъдат за други „мерило или правило за преценка“ (Кант 1993: 199, § 46). „Образците на изящното изкуство са затова единствените ръководни средства, които могат да предадат това изкуство на потомството“ (пак там: 201, § 47) – превръщайки се в класика. Подвластно на правила е единствено школското в изкуството (Шелинговото „изкуство в изкуството“), спрямо което е оправдана целевост (преднамереност) на художествената дейност – геният „може да даде само богат *материал* за произведенията на изящните изкуства; обработката на този материал и *формата* изискват школски образован талант, за да му даде употреба, която може да устои пред способността за съждение“ (пак там: 202) – тоест изискват и вкус;

3) **тази образцовост обаче не подлежи на описания и научни дефиниции, както и на съзнателно, преднамерено постигане от страна на гения, тъй като стои отвъд неговия „дискурсивен наглед“** (по израза на Шопенхауер), заложен е в него по природа. Което отвежда към четвъртата характеристика:

4) **чрез гения природата предписва правилото не на науката, а на изкуството, и то само на изящното изкуство.**

Правилото, задавано от природно-човешкото, има излаз в една художествена творба едва при специфичната съгласуваност на способностите у гения: способност за въображение, разсъдък, дух и вкус. Кант обръща специално внимание на отношението между вкус и гений:

Красотата в изкуството, за разлика от тази в природата, не е „едно *красиво нещо*“, а „една *красива представа* за едно нещо“ (пак там: 203, § 48): съответно оценяването и още повече създаването на изкуство изисква в мисленето на един предмет такова естетическо съждение, което не е логически-обусловено (или телеологически-подплатено), което следователно не почива на понятие (не е форма на никакво понятие). Затова и когато говори за вкуса като *sensus communis*, Кант му дава по-специално обозначение като *sensus communis aestheticus* в отлика от обикновения човешки разсъдък като *sensus communis logicus*. Общият усет, мислен отвъд качеството му на вулгарен, е именно един общ *за всички* усет, в който, абстрактно погледнато, „изоставяме, колкото е възможно това, което в представното ни състояние е материя, т.е. усещане, и обръщаме внимание единствено на формалните особености на представата си или представното си състояние“ (пак там: 183, § 40). Оттук и максимите на обикновения човешки разсъдък са:

1) **да мислиш сам (максима на разсъдъка) – свободният от предразсъдъци, винаги активен** (и автономен, просветен, несуетен) начин на мислене;

2) **да мислиш, поставяйки се в положението на всеки друг (максима на способността за съждение) – широкият** начин на мислене, свързан не с индивидуалната способност за познание, тоест не с подчиняването на въображението от разсъдъка, на нагледите от понятия, а с уменията да се рефлектира върху

собствените съждения от едно всеобщо становище; посредством свободата на способността за въображение да се актуализира разсъдъкът така, че вместо да прибегва към понятия, да подбуди от своя страна въображението към една игра според правила. Тогава представата е съобщима не като мисъл, а „като вътрешно чувство за едно целесъобразно състояние на духа“ (пак там: 185);

3) **винаги да мислиш в съгласие със самия себе си (максима на разума)** – последователният начин на мислене, който може да бъде постигнат само чрез обединяване на първите две максими.

Според Кант към широкия начин на мислене като *sensus communis* спада преди всичко вкусът (естетическата съдна способност), а не толкова здравият разсъдък (интелектуалната) – тъй като става въпрос за способност за преценка *a priori* на **всеобщата съобщимост** на чувството от дадена представа без посредството на понятие. Тъкмо съдната способност в своята формална, субективна (а не обективна³) целесъобразност е тази, която влиза в употреба в творческата дейност по оформяне на едно произведение на изкуството и като априорна възможност за съобщимост е връзката между „правещите и пазещите изкуството“ (Хайдегер). В изкуството е възможен гений без вкус, може да се срещне обаче и вкус без гений. В първия случай една естетическа идея не е намерила своята точна форма, във втория случай липсва изобщо способността за изобразяване на естетически идеи, отличителна за гениалността. Собствено тази способност дава одухотвореността, оживяващият принцип в едно произведение. Естетическите идеи са такива представи на въображението, които надхвърлят всяко възможно понятие (разликата между обхващане и схващане⁴): победата над разсъдъка се състои в това, че в отпадането на дълга към съгласуване на нагледите с понятията **въображението се разширява, но без с това да се отмята от разсъдъка, все така съответствайки му** и в резултат разширява и самите негови понятия по неопределен начин, правещ неадекватен всеки понятиен или езиков излаз. Иначе казано, естетическата рефлексия в качеството си на изглед към едно многообразие от родствени представи, свободни от простото свързване по асоциация и от логическия общ усет, е изобразима единствено в изящното изкуство и единствено от гения, който запечатва в него свободата на въображението, полета на духа, прави „всеобщо съобщимо неизразимото в състоянието на духа при известна представа“ (пак там: 209, § 49): възможно единствено **отвъд принудата на правилата** (вж. пак там: 210 – въображението е в своята „свобода от всяко ръководство на правилата“). Затова и изобразената естетическа идея е неподражаема идея. Гениалността предполага такава пропорция и разположение на въображението, разсъдъка, духа и вкуса, обединяващ първите три, – „каквито не може да предизвика никакво съблюдаване на правила, било на науката или на механичното подражание,

³ Като предпоставка в изкуството наистина е нужно едно понятие за художественото произведение като цел, но Кант се фокусира върху моментите след нея.

⁴ В противовес на идеите на разума; но и те, и естетическите идеи не подлежат на теоретическа рефлексия; в този смисъл и двете бележат – в две различни посоки – граничността на познанието.

а само природата на субекта може да създаде. Според тези предпоставки геният е образцовата оригиналност на природната дарба на един субект в *свободната* употреба на своите познавателни способности“ (пак там).

Колкото и свободна да е тази употреба обаче, вкусът е така важен за изкуството, както и геният; зад въображението винаги трябва да стои и съдна способност, в противен случай изкуството е духовито, но не и изящно. Вкусът е „изобщо дисциплината (или строгото възпитание) на гения; (...) и като влага яснота и ред в пълнотата от мисли, прави идеите устойчиви, способни за трайно, същевременно и всеобщо одобрение, за следване от други и за **постоянно напредваща култура**“ (пак там: 212, § 50) – тъкмо културата, а не собствено щастие, е за Кант последна цел на човека. Затова и съдната способност би трябвало позволи по-скоро ограничаването на въображението, отколкото на разсъдъка.

* * *

В панволунтаризма на Шопенхауер могат да бъдат проследени аналогични структури в разбирането за гения. Отстъплението от волята като сляпа демонична сила, управляваща човешкия живот, идва с индивидуализирането на човека, с развитието на неговия интелект и съответно с разширяването на света като представа: и това отстъпление от волята е видно във все по-голяма степен при чистия субект на познанието и гения (формулата на гениалността: 2/3 интелект и 1/3 воля, докато при нормалния човек тази пропорция е обратната); аскетът вече е отричащият волята. Представата е своеобразно проглеждане на волята през човешки очи („състояние на чиста обективност на нагледа“; „цялото ни съзнание не е нищо друго освен средата, през която съзерцаваният обект навлиза в света като представа“ – Шопенхауер 2000: 464); затова и чистият субект на познанието (пак там: 463 – „познанието става чисто огледало на обективната същност на нещата“, на света отвъд неговите катадневни отношения) и в неговата висша степен геният е „вечното око на света“ (пак там: 469), наблюдаващият *sub specie aeternitatis*. (Мотото на Трета книга от *Светът като воля и представа* гласи: „И той прилича на зрител, който, отделен от всичко, наблюдава спектакъла“ – пак там: 457). Чистото съзерцание се случва при „пълното мълчание на волята“ (пак там: 467), в носенето над нейния свят. Човек е в състояние да възприема чисто обективната същност на нещата, само когато не се интересува пряко от тях самите (безотносително към волята за живот); „оттук произтича фактът, че идеите на съществата ни се разкриват по-лесно в художествените произведения, отколкото в действителността“ (пак там: 466); тогава „**всеки индивид представява своя род**“ (пак там: 470; подч. м. – С. Б.). Гениалността е „най-висшата степен на *обективност* на познанието“ (пак там: 367).

Произведенията на гения „не възникват от намерение или произвол, а (...) той се ръководи от някаква **близка до инстинкта необходимост**“ (пак там: 479; подч. м. – С. Б.). Ако същността на гениалността „трябва да лежи в свършенството и енергията на *нагледното* познание“, съответно възпроизвеждането му в образи, и „за гениални произведения се смятат най-решително онези, които изходжат непосредствено от съзерцанието и се обръщат

съм съзercанието“ (пак там: 474)⁵ – изкуство, поезия, философия, – тогава талантът е умение, гъвкавост и острота на дискурсивното, не и на интуитивното познание, не и на способността за възприемане: „Талантът прилича на стрелеца, който улучва целта, непостижима за другите, а геният на стрелец, улучващ цел, която другите дори не могат да видят и затова само косвено узнават за нея, значи твърде късно, и дори трябва да я приемат на доверие“ (пак там: 494). Ако талантът вижда по-ясно отношенията между нещата във всекидневния свят, то геният вижда един съвсем различен свят.

Геният притежава „дух, от чийто следи цели векове черпят благодат“ (пак там: 487) – това е третата схема в настоящото изследване, – докато „обикновените хора умират с времето си“ (пак там: 486). Ако интелектът на обикновения човек може да се разглежда като „комплекс от телени конци, които привеждат в движение всяка от куклите на сцената на световния театър“, то „геният, напротив, чийто интелект се е освободил, може да се сравни с живия човек, участващ заедно с големите, теглени с конци марионетки в прочутия Милански куклен театър. Единствено той възприема всичко и затова може да напусне за известно време сцената, за да се наслади на представлението от ложите. Това е гениалната разсъдливост“ (пак там: 487–488).

Във философията има открития, но те по-скоро са разбулвания – открития на детайлите на човешката способност за познание (в най-широк смисъл), на характеристиките на човешкото. Гениалността във философията според Шопенхауер идва откъм съзercателната способност, откъм виждането на същността на нещата, т.е. интуитивния наглед, а не откъм дискурсивния (виждането на отношенията между нещата и асоциативното мислене).

Иначе казано, погледнато откъм третата схема, вече извън Шопенхауер, ако културата се развива около потребностите и ценностите на човека, колкото и разслоени, диференцирани и абстрактни да стават те, винаги се явяват оста на нейното развитие⁶, – то гениалността в изкуството е попадане в тази осева линия на културата, която не търпи съществени промени (и по тези критерии се определя кое е класика за изкуството), като засяга едновременно способността за експлициране на тази осевост; гениалността в науката е кръжене *около* осевостта, доколкото винаги стъпва върху минали достижения (независимо дали теоретични или обективирано колективно съзнание, като приемственост или отхвърляне); а възможността за гениалност във философията би следвало да стои между тази в изкуството и тази в науката.

⁵ Срв. пак там: 477 – „Всяко дълбоко познание, дори действителната мъдрост, се корени в *нагледното* възприемане на нещата“; също 494: „Всяко изконно мислене протича в образи, докато от понятията възникват произведенията на таланта, само разумните мисли, подражанията и изобщо всичко пресметнато с оглед на потребностите на времето и съвременното общество“; понятията и абстракциите са „само черупки и шушулки, но не са ядрото на познанието“.

⁶ Вж. Лукач 1986: 405 – „Ръстът на значението на индивидуалността не сменя това съотношение, макар че благодарение на този ръст то (обществото – бел. м., С. Б.) все повече се усложнява.“

3. Гадамеровата критика на Кантовото разбиране. Иполит Тен за гения

Втората схема е отиване в позициите на релативизма. За Гадамер – от една философско-херменевтическа позиция, в чийто фокус попадат не толкова структурите на индивидуалната субектност, колкото тези на интерсубектността; съответно и от позициите на една рецептивна естетика – съвсем оправдано е проблематична пунктуалността, самоизолацията на естетическото съзнание и в неговата крайна степен художественото съзнание, гениалността (вж. Гадамер 1987; Гадамер 1997). Гадамер обаче говори за умението за създаване на смислови фигури, които реципиентът на изкуството улавя и дооформя в разбирането си според собствения си житейски опит и светоглед (вж. Гадамер 1997; Гадамер 2000). Възможно е това да приляга на втората схема, но все още не изключва първата: защото всекидневната комуникация също изисква създаването на смислови фигури, което явно е различно от това в изкуството (в него става въпрос за една своеобразна концентрация на битие, за „битиен растеж“ – Гадамер 1997). Същевременно има препратки и към третата схема, тъй като Гадамер все пак не омаловажава пунктуалността на естетическото съзнание, а напротив, настоява за снемането на естетическия опит, наред с историческия и езиковия, в херменевтичния (вж. Гадамер 1997; Гадамер 1991).

Най-пълно се припокрива с втората схема позитивистката версия на гениалността: според Иполит Тен тя наистина е умение за по-живо възприятие, което в създаването на творби превръща доминиращите белези на нещата в доминантни; но експлицирането на това умение си остава „работа на родителите ви, след което ваша индивидуална работа“ (срв. Тен 2002), полагаването на труд за опазването на умението. Обратната страна на тази версия е, че потенциално всеки човек е гений (щом пази в себе си съотношение на природно дадени способности) – което все така анихилира всяко разбиране за гениалността като нещо твърде специфично, твърде рядко срещано, дори свръхестествено. В най-демократизиращия вариант тази схема звучи в думите на Йозеф Бойс: „Всеки е гений“.

4. Лукач за гениалността. Относно възможността геният да размества структури

В схемата на гениалността, която Лукач представя, ясно личи фоновото влияние на Хегел и Маркс; но при разглеждането на човека „като ядро или обвивка“ непосредствените препратки са към Гьотевото разбиране за балансираната и нарушената фази на естетическото субект-обектно отношение, най-ясно проявяващи се в динамичното равновесие или пък в крайния субективизъм или обективизъм в изкуството; както и към Кант – макар и подобно на Гадамер Лукач да критикува трансценденталната абстракция на гениалността, някои от вижданията му почти буквално повтарят Кантовата трактовка: Свободата в изкуството спрямо пресъздаването на фрагменти от живия живот е така широка, че може да прави това дори във фантастична или гротескна форма – но само по пътя на вкорененост на субстанциалните човешки характеристики (адаптивни, познавателни, ценностни) изкуството може да изпълни своята „общочовешка мисия“: тоест именно **тази свобода, този отказ от всяко предварително изготвено правило обуславя извънредно**

строгия избор, изключващ от сферата на изкуството масата опити, естетически по своето направление (вж. Лукач 1986: 398–400). Аналогично при Кант гениалността като способност за изобразяване на естетически идеи е свързана с един не случаен, а необходим избор на идеи за пресъздаване; както и съответно това изобразяване има общочовешка значимост.

Механизмът на отчуждение на субекта от света на обектите и възвръщането на резултата от това отчуждение на субекта (пак там: 393) е заложен изобщо във всяко неспецифично естетическо отношение между човек и свят, но добива концентриран израз в изкуството. В процеса на работа и други форми на непосредствена всекидневна практика обаче повече или по-малко спонтанно, а в науката и съзнателно се дезантропоморфизира този порядък; докато художественото произведение като резултат на едно естетическо отношение към света и неговото отразяване е нещо личностно, индивидуализиран труд (пак там: 400), чийто решаващ признак е именно връзката между обективността и съсредоточеността на битието върху най-съществени, вътрешни проявления на самия човек (пак там: 401; срв. Хегеловото приоритизиране на вътрешната творческа индивидуалност в идеята за гения). Затова и Лукач извежда битието на човека – и съответно на човека-творец – в качеството му на *ядро* като опосредстващо звено между личността и общочовешките моменти в нея, при разбуленото, „дефетишизирано“ провиждане на света и способността на човек да чувства, възприема и осъзнава вътрешното и външното в тяхното единство; и тук това битие на човека като ядро се явява едновременно предпоставка и следствие на дадената способност. Негов антипод е човешкото битие като *обвивка*, отразяваща единствено „лъжливите крайни тенденции“ (пак там: 392) – забулване, псевдосъзнание – на дадена епоха, лъжливите крайности на субективността и обективността, които го завличат „от центъра към периферията, към чистата частност и полярно допълващата я абстрактност“ (пак там: 403). Тогава „всеки гений, всеки талант представлява собствено уникално, неповторимо (макар и отдалечено) отношение между човека и епохата, човека и социалната действителност, човека и другите хора, човека и природата. Едва неотделимо от взаимовръзката със социалноисторическата среда могат да се дадат определения на гениалността от най-общ вид“ (пак там: 402) – тук Лукач дава като образцови примери творческите фигури на Хуго фон Хофманстал и Ален Роб-Грийе.

Следователно в тази трета схема гениалността е в центъра и дори да е маргинализирана от своята епоха, след като историята отсее значимото и реструктурира крайните субективистки или обективистки тенденции към периферията на тяхната съответна епоха, с отстояние във времето става ясно кое принадлежи на осевостта на културата и историята: кое е класика.

5. Какво прави гения маргинал?

Граничността на естетическата фигура на гения все още не е маргиналност: тя идва като волево отношение, като съзнателно самоизрязване от необходимостта да се следва правило или като изрязване на фигурата му от страна на обществото; като съзнателно или не прекрояване на собственото общностно

чувство (тъй като естетическото и разсъдъчното общностно чувство са в пряка връзка помежду си). Възможно е да се мисли, че тенденцията към маргинализация се усилва по посока на осевостта, но това едва ли е всеобщо правило.

Шопенхауер дава изчерпателна характеристика на рецепцията на гения в обществото: отстранеността му от светското отношение и интерес е често свързана с непригодността на гения към всекидневния свят („потъват в блатото, докато се взират в звездите“). В отлика от „непоколебимата практическа житейска сериозност, наричана от римляните *gravitas*“ само гениите, „чиято истинска сериозност не е насочена към личното и практическото, а към обективното и теоретическото, са способни да възприемат същественото в нещата и света, следователно най-висшите истини и да ги възпроизведат по един или друг начин“ – за сметка на което обаче такива личности са често „неспособни да се грижат за собственото си благополучие“ (Шопенхауер 2000: 485); често геният живее в мизерия, защото „жертва личното си благополучие за *обективната* цел“ (пак там: 486). У гения способността за дела е ошетена в името на способността за творчество; също така, след като при него интелектът временно отлага волята (забравя произхода си), той често изпада в **ексцентричност, неуравновесеност** (впечатлява се прекомерно от най-малките неща, сякаш ги гледа под микроскоп), допуска лични грешки и дори глупости (пак там: 489). Често геният е сравняван с **дете** – Шилер казва, че наивизмът е необходима характеристика на гения. При детето също интелектът има надмощие, докато волята все още е притихнала, тоест познавателната способност е изключително съзерцателна, духовна, отвъд принципа на ползата и достатъчното основание: „онзи, който не остава през целия си живот донякъде голямо дете, а става сериозен, трезв, напълно улегнал и разумен човек, може да бъде много полезен и способен гражданин на този свят, но не може никога да бъде гений“ (пак там: 499).

Много автори посочват гениалността също като родствена на **лудостта** (напр. Ломброзо: „Геният е лудост“); за Шопенхауер обаче освобождаването на интелекта от волята е само едно „моментно откъсване“ от живеенето с отношенията между нещата в името на боравенето, извличането на полза от тях – то не е **безумие**, което собствено представлява „скъсаната нишка на спомена“: откъсването на волята при прекомерно своеволие на интелекта⁷. Дори целият човек да е интелект, ако е прекъснал връзката на интелекта с волята, той значи е безумец. Разликата между гения и лудостта – вече извън Шопенхауер – е, че при гениалността може да се говори в краен случай за *креативна* лудост, но не и за *дегенеративна* по отношение на „правенето и пазенето“ на изкуството: защото тя не произвежда творби, които се превръщат в класика.

Друга причина геният да бъде маргинализиран отвън е, че „неговите произведения не служат на полезни цели (...). Всички други произведения на човека служат за продължаване или облекчаване на съществуването ни, само

⁷ Според Шопенхауер актьорите проявяват най-голяма склонност към безумие, тъй като твърде много злоупотребяват с паметта си и наред с това всяка вечер се налага да забравят напълно собственото си съзнание, за да пресъздадат чуджо такава.

не творбите на гения. Единствено те съществуват сами за себе си и в този смисъл трябва да се разглеждат като цвят или дори чист добив на битието“ (пак там: 490). Тоест по-специално става въпрос за безполезност само спрямо всекидневния свят; в тази връзка ходът на мисли на гения не е адекватен на хода на мисли на нормалния интелект – фигурата на гения е самотна фигура „и той ще предпочете разговора с равните нему, макар по правило това да е възможно само посредством оставените от тях творби“ (пак там: 492). Щастие то на гения е само в творческите мигове, не и в останалата част от живота му: той „не е в крак с външната среда, тъй като с действията и творбите си стои винаги в противоречие и в борба с времето си. Хората, които са само таланти, живеят винаги с времето си, защото, създадени от неговия дух и неговите потребности, те са способни единствено да ги удовлетворяват. Ето защо те се включват в усъвършенстването на образованието на своите съвременници или в постепенното развитие на някоя специална наука“, за което биват своевременно оценявани. Геният е чужд на прегледния порядък – това обаче значи също, че само неговите възприематели го вкарват в порядък, причисляват към художествено направление и пр.: издигат го или го принизяват според разбиранията си, той „не може да се включи в съществуващия равномерен ход на образованието на своето време, а хвърля творбите си далеко напред върху лежащия пред него път (...), където времето трябва да ги догони“ (пак там: 493; като по Йоан 7:6 и думите Христови: „Моето време още не е дошло, а за вас времето винаги е сгодно“).

Според Хюм начинът, по който обществото приема гения, е близък до начина, по който то посреща невежата. На човек с качествата на гений се гледа като на човек, откъснат от социума; подобно на човек, който работи далеч от останалата част от света. „От друга страна, чистият невежа е все пак по-презиран; нищо не е по-сигурен знак за ограничен дух в епоха и нация, в които се наблюдава разцвет на науките, от това да бъдеш абсолютно лишен от увлечението по такива благородни занимания. Идеалният случай е да заемаш средината между тези две граници“ (Hume 2001).

Случаят Моцарт е такова търсене на общност, което същевременно не е и търсене на всекидневен социокултурен статут; защото със съзнателното влияние в общност може и съзнателно да се търси маргинализиране спрямо социокултурните норми. Човек, било той и най-великият гений, няма „атомарно битие“ по думите на Лукач, естествено се стреми към общност – но социокултурните норми по-често не се възприемат за естествени, а като принуда, ако им липсва гъвкавост и проникание в съкровената творческа индивидуалност.

ЛИТЕРАТУРА

- Бъчваров, М. Драганов, М. Стоев, С. Г. (Съст.). 1977. *Философски речник*. С: Партиздат.
- Гадамер, Х.-Г. 2000. *Актуалността на красивото*. София: ИК Критика и хуманизъм.
- Гадамер, Х.-Г. 1997. *Истина и метод*. Плевен: ЕА-ООД.
- Гадамер, Х.-Г. 1987. Относно проблематичността на естетическото съзнание. // *Литературна мисъл*, б.
- Гадамер, Г.-Г. 1991. *Естетика и херменевтика*. // *Актуалност прекрасного*. (Сб.). Москва: Искусство.

- Георгиева, И. 1993. *Българска народна митология*. София: Наука и изкуство.
- Йоан 7:6. *Библия*. Синодално издание. (БОВ).
- Кант, И. 1993. *Критика на способността за съждение*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Лорен, Д. 2012. Гений. // Моризо, Ж. Пуиве, М. (Ред.). *Речник по естетика и философия на изкуството*. София: Рива. 82–84.
- Лукач, Д. 1986. *Своеобразие естетического*. Т. 2. Москва: Прогресс.
- Тен, И. 2002. *Философия на изкуството*. София: Захарий Стоянов.
- Шелинг, Ф. В. Й. 1983. *Система на трансценденталния идеализъм*. София: НИ.
- Шелинг, Ф. В. Й. 1980. *Философия на изкуството*. София: Наука и изкуство.
- Шопенхауер, А. 2000. *Светът като воля и представа*. Т. 2. София: Захарий Стоянов.
- Encyclopaedia Britannica – Roman Religion*. 1998–2012. Genius. // *Encyclopaedia Britannica. Roman Religion*. URL: <https://www.britannica.com/topic/genius-Roman-religion> [1.10.2020].
- Hume, D. 2001. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. // Hume, D. *Of the Different Species of Philosophy*. New York: Bartleby.
- Lane, E. W. 1984. *Arabic-English Lexicon*. Volume 2. Islamic Texts Society.
- Latin-English Dictionary*. 2002–2020. Genius. // *LatDict: Latin Dictionary & Grammar Resources*. URL: <https://latin-dictionary.net/search/latin/genius> [1.10.2020].
- Merriam-Webster – Word Central*. 2007. Genius. // *Merriam-Webster – Word Central*. URL: <http://wordcentral.com/cgi-bin/student?book=Student&va=genius> [1.10.2020].

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Bachvarov, M. Draganov, M. Stoev, S. G. (Sast.). 1977. *Filosofski rechnik*. Sofia: Partizdat.
- Gadamer, H.-G. 2000. *Aktualnostta na krasivoto*. Sofia: IK Kritika i humanizam.
- Gadamer, H.-G. 1997. *Istina i metod*. Pleven: EA-OOD.
- Gadamer, H.-G. 1987. *Otnosno problematichnostta na esteticheskoto saznanie*. // *Literaturna misal*, 6.
- Gadamer, G.-G. 1991. *Estetika i hermenevtika*. // *Aktualynosty prekrasnogo*. (Sb.). Moskva: Iskustvo.
- Georgieva, I. 1993. *Balgarska narodna mitologia*. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Yoan 7:6. *Библия*. Синодално издание. (БОВ).
- Kant, I. 1993. *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Sofia: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“.
- Loren, D. 2012. *Geniy*. // Morizo, Zh. Puive, M. (Red.). *Rechnik po estetika i filozofia na izkustvoto*. Sofia: Riva. 82–84.
- Lukach, D. 1986. *Svoeobrazie esteticheskogo*. Т. 2. Moskva: Progress.
- Ten, I. 2002. *Filozofia na izkustvoto*. Sofia: Zahariy Stoyanov.
- Sheling, F. V. Y. 1983. *Sistema na transtsendentalnia idealizam*. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Sheling, F. V. Y. 1980. *Filozofia na izkustvoto*. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Shopenhauer, A. 2000. *Svetat kato volya i predstava*. Т. 2. Sofia: Zahariy Stoyanov.