

ЕЗИК и ПУБЛИЧНОСТ

книжка 14
2025



СОПЦИ
ДЕПАРТАМЕНТ
ФИЛОСОФИЯ И СОЦИОЛОГИЯ

Главен редактор:

доц. г-р Христо Гьошев (НБУ)

Редакция:

доц. г-р Ясен Захариев (НБУ)

зл. ас. г-р Сергей Стефанов (НБУ)

Редакционен съвет:

проф. Георги Фотев, г.н. (ЦИЕЦ, НБУ)

проф. г-р Христо Тодоров (НБУ)

проф. г-р Лидия Денкова (НБУ)

проф. г-р Димитър Вацов (НБУ)

проф. г-р Мартин Канушев (НБУ)

Коректор: Лора Султанова

© Нов български университет, 2026

© Веселин Праматаров, художник на корицата

© Таня Йорданова, Стела Божкова, дизайн и предпечатна подготовка

Адрес:

ул. „Монтевидео“, № 21, корпус 2, офис 210

1618 София, България

тел. 02/8110130

Editor-in-chief:

Assoc. Prof. Hristo Gyoshev (New Bulgarian University)

Editors:

Assoc. Prof. Yassen Zahariev (New Bulgarian University)

Assist. Prof. Sergey Stefanov (New Bulgarian University)

Advisory Board:

Prof. Georgi Fotev, D.Litt. (New Bulgarian University)

Prof. Hristo Todorov (New Bulgarian University)

Prof. Lidia Denkova (New Bulgarian University)

Prof. Dimitar Vatsov (New Bulgarian University)

Prof. Martin Kanoushev (New Bulgarian University)

Copy-edited by Lora Sultanova

© New Bulgarian University, 2026

© Cover by Vesselin Pramatarov

© Design and typesetting by Tanya Yordanova and Stela Bozhkova

Address:

21 Montevideo St, bulding 2, office 210

1618 Sofia, Bulgaria

phone +359 2 8110 130

e-mail: sophi.nbu.department@gmail.com
sophy.nbu.bg/bg/spisanie-ezik-i-publichnost

ISSN: 2367-5756

ЕЗИК И ПУБЛИЧНОСТ

ГОДИШНИК НА ДЕПАРТАМЕНТ „ФИЛОСОФИЯ И СОЦИОЛОГИЯ“

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Кн. 14
2025

Христо Гьошев	Уводни гуми	7
СТАТИИ		
Любомир Дончев	Образ и метафора. Артър Данто и трансфигуративната сила на метафората	10
Диляна Орлова	Семантика на модела между хиперконсумацията и устойчивия преход	30
Nataliya Atanasova	The dialectic of disappearance: the Rotten, The Sacred and “One and Three Bananas”	43
Огнян Узунов	Трите светозледа и проблемът за отчуждението според персонализма на Н. Бердяев	58
Василена Рагева	Автофикционалният подход като част от колаборативния процес в сдружение Emergency theatre	73
Илия Стоименов	Ролята на жената като воин при сарматите и ранните българи (по исторически и археологически данни)	89
Мина Костова	Лидерска приемственост в семейния бизнес: ролята на менторството и оперативното участие в изграждането на структурирани преходи	93
Цветелина Лекова	Допустимостта на исковата защита по чл. 440 ГПК при погрешно преведени по банкова сметка на длъжника парични средства	103
Анна Вигенова	Кратък обзор на творческото сътрудничество на Стефан Драгостинов и Милена Моллова	113

ДЕБЮТИ

Павел Петков	Човек и машина. Айхман в града на машините	127
Евгения Генкова	Човек и машина	140
Янка Ткалец	Човекът и обществото в антиутопиите на XX век	152
Красимира Първанова	За приятелството	158
Милена Младенова	Суетността – огледалото с криви отражения	161

РЕЦЕНЗИИ

Мартин Канушев	Българските популизми – генезис, история, нормализация	165
----------------	--	-----

LANGUAGE AND PUBLIC SPHERE

ANNUAL OF THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND SOCIOLOGY

NEW BULGARIAN UNIVERSITY

Issue 14
2025

Hristo Gyoshev	Editorial	7
PAPERS		
Lyubomir Donchev	Image and metaphor. Arthur Danto and the transfigurative power of the metaphor	10
Dilyana Orlova	Semiotics of fashion between hyperconsumption and sustainable transition	30
Nataliya Atanasova	The dialectic of disappearance: the Rotten, The Sacred and “One and Three Bananas”	43
Ognyan Uzunov	The three worldviews and the problem of alienation according to N. Berdyaev’s personalism	58
Vasilena Radeva	Autofictional approach as part of collaborative process in the work of Emergency theatre	73
Iliya Stoimenov	The role of woman as warrior in Sarmatians and Bulgars (according to historical and archeological data)	89
Mina Kostova	Leadership succession in family business: The role of mentorship and operational involvement	93
Tsvetelina Lekova	Admissibility of the third-party claim under Article 440 of the Civil Procedure Code in cases of mistakenly transferred monetary funds to the debtor’s bank account	103
Anna Videnova	A brief overview of the creative collaboration of Stefan Dragostinov and Milena Mollova	113

DEBUTS

Pavel Petkov	Man and Machine. Eichmann in the City of Machines	127
Evgenia Genkova	Man and Machine	140
Yanka Tkalets	Man and Cociety in the Anti-utopias of the 20th Century	152
Krassimira Parvanova	On Friendship	158
Milena Mladenova	Vanity, the Mirror of Crooked Reflections	161

REVIEWS

Martin Kanouchev	Bulgarian Populisms: Genesis, History, Normalization	165
------------------	--	-----

УВОДНИ ДУМИ

Уважаеми читатели,

В тазгодишния брой на *Език и публичност* предлагаме редица изследвания, посветени на актуални проблеми от сферата на хуманитарното и социалното знание и на изкуството. Тук ще намерите включени част от темите, които бяха представени на Девеата годишна докторантска конференция на Нов български университет, както и независими изследователски резултати. В първия текст на броя, „Образ и метафора. Артър Данто и трансфигуративната сила на метафората“, Любомир Дончев поставя въпроса за мястото на реториката в концепцията за образа на Артър Данто, в която неговата теория влиза в разрез с иначе добре инкорпорираната философия на Ницше. В статията си Дончев предлага интерпретации на отношението между образа и метафората, като проследява връзката между тезата на Димитър Вацов за метафоричния ефект и структурата на зрялата концепция на Данто за постисторическото изкуство. Загълбочаващата се екологична криза и нарастващото напрежение около консуматорската култура попадат във фокус в текста на Диляна Орлова „Семиотика на модата между хиперконсумацията и устойчивия преход.“ В него модната индустрия е показана като източник на проблеми, свързани с тази култура, и същевременно съдържа потенциал за културна промяна. Проследявайки трансформацията на символичната стойност на модата в условията на един „пост-хиперконсумативен“ свят с помощта на критическите концепции на Богрияр, Блумбърг и Липовецки, Орлова акцентира върху устойчивите практики, проправящи нов път към изграждането на модната идентичност. Обект на разглеждане в текста на Наталия Атанасова става творбата „Комик“ на Маурицио Кателан, анализирана през призмата на теориите на Марк Фишър, Мартин Хайдегер, Жорж Батай и Карл Маркс, чрез които авторката разкрива парадоксалния опредметяващ потенциал за създаване на стойност дори от „изчезващата“ предметност чрез остойностяващите процеси на капитала – процес, който Атанасова проследява също в творби на Жан Тингели и Банкси. В „Трите светогледа и проблемът за отчуждението според персонализма на Н. Бердяев“ Огнян Узунов изследва определените в учението на Николай Бердяев светогледи, сред които именно творческият позволява разбиране за неповторимия индивидуален подход, удачно приложим по отношение на етическите проблеми в контраст с „обективацията“ на света като непроменлива дагеност. Именно формирането на творческия светоглед дава според Узунов възможност за преобразяване на обективната дагеност и преодоляване на отчуждението в човешкия живот. В „Автофикционалният подход като част от колаборативния процес в сдружение „Emergency Theatre“ Василена Радева разглежда дивайзинг спектакъла

като форма на независим театър, зародила се през 1960-те години и добиваща днес популярност у нас. Как артистът присъства на сцената като автор, как се ражда драматургичната основа на дивайзинг спектакъла и как се постига автентичността на театралния му език, са въпросите, на които търси отговор този текст, проследявайки творчеството на българската независима компания „Emergency Theatre“.

В „Ролята на жената като воин при сарматите и ранните българи (по исторически и археологически данни)“ Илия Стоименов изследва ролята на жената като воин в сарматското и прабългарското общество. Основната цел на текста е да даде аргументи в полза на тезата, че участието на жените във военни кампании при ранните българи е практика, наследена от скито-сарматите. „Лидерска приемственост в семейния бизнес: ролята на менторството и оперативното участие в изграждането на структурирани преходи“ на Мина Костова проследява процеса на приемственост в лидерството в семейните компании в роден контекст, акцентирайки върху ролята на менторството и оперативното участие на наследниците. Нейното изследване идентифицира ключовите фактори, отговорни за успешния трансфер на лидерска роля и устойчивостта на организациите, най-важни сред които се оказват менторството и ранното ангажиране на приемащите в управленски дейности. В „Допустимостта на исковата защита по чл. 440 ГПК при погрешно prevedени по банкова сметка на длъжника парични средства“ Цветелина Лекова анализира съдебната практика при отрицателен установителен иск в онези случаи на принудително изпълнение, при които вземането се налага върху недължимо prevedени парични средства. В противовес както на доктрината, така и на практиката, която прилага стеснително тълкуване на понятието „имущество“, Лекова защитава тезата, че в подобни случаи остава правният интерес на платеща да предяви иск за прекратяване на изпълнението. В статията на Анна Виденова „Кратък обзор на творческото сътрудничество на Стефан Драгостинов и Милена Моллова“ се спира върху написаната от Стефан Драгостинов фуга „Fugue Integral за две пиана“, изпълнена за първи път от Милена Моллова и дъщеря ѝ Милена Лазарова. Това произведение дава контекст за проследяване сътрудничеството на двамата от най-изтъкнатите творци на българската изпълнителска и композиторска школа.

В рубриката „Дебюти“ на броя са включени текстовете на студентите Павел Петков „Айхман в Града на машините“ и на Евгения Генкова „Човек и машина“, които бяха отличени в проведения през 2025 година в Нов български университет конкурс „Философски и социологически стипендии“. В същата рубрика предлагаме три текста на студенти от дистанционната програма за обучение по философия на Нов български университет. Това са текстовете на Янка Ткалец „Човекът и обществото в антиутопиите на XX век“, на Красимира Първанова „За приятелството“ и на Милена Младенова „Суетността - огледалото с криви отражения“.

В рубриката „Рецензии“ ще намерите рецензията на Мартин Канушев за книгата на Ивелина Стайкова и Илдико Отова „Българските популизми в новото хилядолетие“.

СТАТИИ

ОБРАЗ И МЕТАФОРА. АРТЪР ДАНТО И ТРАНСФИГУРАТИВНАТА СИЛА НА МЕТАФОРАТА

Любомир Дончев

Резюме: В теорията на Артър Данто реториката заема ключово място по отношение на образа. Идеите за метафора, стил и експресия съществуват като пресичащи се вектори, които обясняват отношението творец – зрител. Концептуалната връзка между Данто и Ницше, която се наблюдава в теорията на изкуството при Данто, тук обаче търпи разрыв. Това се дължи на репрезентативния тип интерпретация, която Данто предлага спрямо метафората на образа. В статията представям теоретичното взаимодействие на различни интерпретации на отношението между образ и метафора. Тезата на Вацов за *метафоричния ефект* е силно вътръхновена от Ницше и въпреки отличаващата се структура на метафората спрямо тази на Данто, показвам как идеята на Вацов може да се развие в по-късната концепция на Данто за постисторическо изкуство.

Ключови думи: Артър Данто, Фридрих Ницше,
Димитър Вацов, метафора, реторика, интерпретация,
постисторическо изкуство, образ, метафоричен ефект

IMAGE AND METAPHOR. ARTHUR DANTO AND THE TRANSFIGURATIVE POWER OF THE METAPHOR

Lyubomir Donchev

Abstract: In Arthur Danto's theory, rhetoric occupies a key position in relation to the image. The ideas of metaphor, style, and expression exist as intersecting vectors that explain the artist-viewer relationship. The conceptual link between Danto and Nietzsche, which is evident in Danto's philosophy of art, however, undergoes a rupture here. This is due to the representative type of interpretation that Danto offers with regard to the metaphor of the image. In this article, I present the theoretical interplay of different interpretations of the

relationship between image and metaphor. Vatsov's thesis on the metaphorical effect is strongly inspired by Nietzsche, and despite the distinctive structure of metaphor in contrast to that of Danto, I demonstrate how Vatsov's idea can be developed within Danto's later conception of post-historical art.

Keywords: Arthur Danto, Friedrich Nietzsche, Dimitar Vatsov, metaphor, rhetoric, interpretation, post-historical art, representation, metaphorical effect

Теоретичните занимания на Артър Данто са галеч по-разнородни от полето, което все пак го издига до нивото на световна фигура в средите на теорията на изкуството през XX в. Преди да се насочи към заниманието си с изкуства, Данто отделя сериозно внимание както на аналитичната традиция във философията, така и на философията на Фридрих Ницше. Може да се твърди, че го излизането на първата му книга в полето на изкуството – *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), Данто е насочен изцяло към аналитичната философия с едно малко, но значимо изключение – статията *The Artworld* от 1965 г. По неговите собствени думи Данто смята, че тя остава неразбрана в годините, в които бива публикувана и в резултат на това е поставена в последните страници на „гробницата“ *Journal of Philosophy*, до момента, в който две десетилетия по-късно Джордж Дики не я открива и създава въз основа на авторската теза известната институционална теория на изкуството¹. Собствено статията на Данто бива възхвалена от изложенията от Анди Уорхол кутии „Брило“² през 1964 г. в галерията „Стейбъл“, Ню Йорк. Впоследствие този труд на Данто, а и всички следващи ще бъдат припознати от читателите и изследователите му като периода, в който Данто се превръща от философ в теоретик на изкуството. Основната теза, с която Данто бива разпознаван, е тази за „края на изкуството“ и постисторическото изкуство, но тук трябва да отбележа, че извън популярната формулировка на аргумента могат да се открият редица авторски открития, които, дори и не толкова популярни и остроумни на първ поглед, също представляват интерес както за философите, така и за теоретиките на изкуството. В следващите редове ще опитам да покажа едно от основните зъбни колела в аргумента на Данто за „края на изкуството“, което на първо четене не би представлявало особен интерес за неговите изследователи, но всъщност отключва една специфична способност за отнасяне спрямо образа, която позволява изграждането на аргумента в неговата

¹ Впрочем Данто смята, че Дики не е уловил цялостния дух на работата му. Подробен анализ може да бъде открит в предговора към *The Transfiguration of the Commonplace* (1981).

² *Brillo Boxes* (1964) е една от най-значимите експозиции за съвременното изкуство, чрез която Уорхол поставя акцента върху творческата интерпретация на ежедневния обект. Излагайки го като произведение на изкуството, Уорхол става причина за един от значимите интерпретативни скокове в теорията на изкуството. Творческият му жест поставя началото на редица критически изследвания върху образа и интерпретацията.

завършена цялост. Става въпрос за ролята на метафората в теорията на изкуството на Артър Данто. Поставените от мен цели са три: на първо време искам да покажа защо и как функционира метафората спрямо образа и какъв е залогът спрямо „края на изкуството“. Второ, да представя алтернативен начин за мислене на метафората, който в генезиса си може да се каже, че произтича от ранното творчество на Фридрих Ницше. Трето, във финалната част от статията да релативизирам аргумента на Данто спрямо тезата на Димитър Вацов за *метафоричния ефект*, която бива развита в *Силите на речта* (2021). Твърдя, че въпреки различията между Данто от една страна, и Ницше и Вацов от друга, може да бъде открита любопитна симбиоза в отношението към образа през метафората. Трябва да подчертая, че този текст не бива да се мисли като опит за заместване на понятията в една, смее да кажа, добре работеща машина, а е собствено курс към допълнително *отключване* на образа, което да разшири интерпретативния сюжет по отношение на образа и метафората в творчеството на Данто.

Краят на изкуството и ролята на реториката

Няколко са основните аргументи що се отнася до тезата на Данто за „края на изкуството“. Първият се отнася до изчерпването на теоретичната рамка на историята на изкуството като основна парадигма в изкуството. С поставянето на кутииите „Брило“ Анди Уорхол изпълнява „целта“ на изкуството, която бива поставена още от Платон чрез т.нар. теория на наподобяването. Към тази традиция Данто припознава и авторитета на Джорджо Вазари:

“Design is the imitation of the most beautiful things in Nature in all forms, both in sculpture and in painting, and this quality depends upon having the hand of the skill to transfer with great accuracy and precision everything the eye sees to a plan or drawing or to a sheet of paper, a panel, or another flat surface, and the same is true for relief in sculpture. And then the most beautiful style comes from constantly copying the most beautiful things, combining the most beautiful hands, heads, bodies, or legs together to create form all these beautiful qualities the most perfect figure possible, and using it as a model for all the figures in each of one’s works; and on account of this, it is said to be beautiful style“ (Vasari, 1991, p. 277).

Така от гледна точка на образа ежедневният обект и произведението на изкуството се припокриват изцяло във факсимилето³ на Уорхол. Така сякаш целта на изкуството – да наподобява нещата в природата по най-изящен начин, е постигната. Няколко десетилетия по-рано гадаистите, чрез своите произведения, предизвикващи границите на образа и интерпретацията, опитват да подскажат на света на изкуството идентична идея, която впоследствие бива превърната в проблем. За Данто Уорхол е този, който все пак успява да идентифицира проблема в неговата цялост. Ако идентичността в границите на образа между ежедневен обект и обект

³ Факсимиле е форма на репродукция, която изцяло копира първоизточника. В изкуствоведските среди е прието *Brillo Boxes* (1964) да се нарича факсимиле, въпреки че медиумът „polyvinyl acetate and silkscreen ink on wood“ (поливинилацетат и ситопечатни мастила върху дърво) се различава от ежедневните кутии „Брило“, които са направени от картон.

на изкуството е постигната, то как единият предмет все пак е произведение на изкуството, а другият не? Това Данто описва като „края на изкуството“ – слабостта на теоретичната парадигма да изясни същността на произведенията на изкуството и какво по същество ги различава от ежедневните обекти.

Вторият важен аргумент за Данто е изкуството след неговия край: философът предлага една възможно най-широка рамка за света на изкуството, която да побере всички проявления на творчеството, и която да позволи на артистите сами да поставят границите на собственото си изкуство. Тук става въпрос за многообразие от стилове, жанрове, форми на изкуство, мода, архитектура и т.н., като единствено важно изискване е то да може да бъде интерпретирано като изкуство. Това ще рече, че доколкото артистът може да артикулира своето творчество отвъд образа, тоест вече и като философска идея, до такава степен неговото произведение е произведение на изкуството. За трансформацията на изкуството във философия Данто интегрира етап от развитието на духа при Хегел, в който надмозването на естетическото се постига във философията. Така постисторическото изкуство, както Данто нарича света на изкуството след неговия край, всъщност е нова възможност за изкуството и артистите да надмознат себе си чрез отнасяне към света на идеите и философията. Изкуството, което може да се интерпретира като такова, е по правило винаги надхвърлящо образа. Кутиите „Брило“ показват именно това: че изкуството е нещо повече от изяснение на образа и наподобяване.

С този опит за съкратено обобщение на базовите концептуални предпоставки на Данто относно „края на изкуството“ искам да покажа защо всъщност на метафората е отредена периферна, но непреодолима роля в цялостната аргументация. На първо място трябва да отбележа, че изначално важният въпрос за Данто – как различаваме ежедневен обект от произведение на изкуството, при все че и двата обекта са неразличими един от друг – гължи своето решение на интерпретативната сила на артиста, поставена в отношение с постисторическото изкуство. Впоследствие, едно равнище по-дълбоко, Данто разгръща три основни за интерпретативния сюжет на артиста понятия: метафора, експресия и стил. Когато Данто се отнася към творчеството, той непременно говори за тези три понятия и взаимодействието им в един хоризонт, в който те се пресичат. Преди да се концентрирам върху посочената тема, нека изясня ролята на експресията и стила. Стилът е това, което остава налично, когато репрезентацията бъде снета, това е – според Данто – понятието „стил“ (Danto, 1981, p. 197). Акцентът тук е върху отношението на инструмента спрямо полето, върху което работи, независимо дали става въпрос за четка върху платно, за тебешир върху камък, или за молив върху хартия. Стилът⁴ се отнася до това как се произвежда самото изкуство, като важният акцент е отношението между репрезентацията и този, който я създава. Употребявайки „стил“, Данто реторически вменява посока на творческия жест, който тече в посока от артиста към зрителя. Любопитен момент в конструкцията на Данто е това, че стилът е проявлението на артиста, но само в отношение със спецификата на репрезентацията такава,

⁴ Данто се придържа към латинската етимология на *stilus* – инструмент за изписване, и препратката към *stimulus* – остър, шип.

каквато я вижда зрителят. Често се среща аргумент в посока на това, че стилът е самият човек – така, както той бива видян отвън:

“... it seems to me that what we mean by style are those qualities of representations which are the man himself, seen from the outside, physiognomically. And the reason that there cannot be knowledge or art for style, though there can be for manner, is that the outward aspects of representations are not commonly given to the man whose representations they are: he views the world through them, but not them” (Danto, 1981, p. 207).

И още:

“If the style is the man, greatness of style is greatness of person” (p. 207).

Ролята на експресията в понятийния апарат на Данто се разкрива в отношението между метафора и стил. Данто я нарича “metaphoric exemplification” – метафорично онагледяване, което помещава в себе си в известна степен от метафората, за която ще стане въпрос впоследствие, и от стила. Загълбочаването в понятието отвежда Данто в посоката на отделяне на емоцията на артиста от емоцията, която произведението предизвиква и тук не става въпрос единствено за живопис и скулптура, а също и за музиката: ако приемем, че артистът цели да изрази определен спектър от чувства, който е в границите на тъгата, то няма причина неговото произведение, ако то само постигне тази цел спрямо зрителя, да се обвърже с моментното чувство на автора (Danto, 1981, p. 192). Твърдението, че състоянието на артиста, който създава определена творба, е идентично с чувството, което тази творба поражда, би представлявало значително затруднение по отношение на самата репрезентация, тъй като тя самата трудно може да пресъздаде дори най-пълноценната творческа изява на чувства. Нека вземем за пример произведението на един от значимите представители на движението *Die Brücke* Ернст Лудвиг Кирхнер „*Standing Nude with Hat*” (Figure 1), където се разкриват редица от характерните проявления на немския експресионизъм: цветовете повече изразяват, отколкото описват; чертите и линиите са резки и отсечени; формите са непропорционални. Женският модел е изобразен в отношение с разбирането за отклонение и девиация и сякаш провокира зрителя към идеята за отсъствие на симетрия и норма; голотата на модела сякаш противостои на идеята за завършеност на модела, която се проявява в шапката. Но какво може тази картина да ни каже за настроението на автора по време на сътворяването ѝ? Зрителната позиция може да разкрие различни нюанси на изразени емоции, но те самите трудно могат да се поставят в ясни буквални рамки. Контрастът между бялата кожа на модела и тъмната, почти черна шапка, препращат ли към усещането за тъга, или пък контрастно червените обувки на модела са това, което може да насочи наблюдателя към идея за някакъв еротичен елемент? Едва ли може да бъде определена с точност взаимовръзката между изразителността на картината и емоциите на автора, но в обобщение на аргумента Данто предлага следната дефиниция:

“The philosophical point is that the concept of expression can be reduced to the concept of metaphor, when the way in which something is represented is taken in connection with the subject represented” (Danto, 1981, p. 197).

Така експресията се поставя именно между стила и метафората, тъй като се отнася в определена степен и до двете идеи: към стила като репрезентация, тъй като имаме налично произведение; и към метафората като начин, по който репрезентацията се отнася към зрителя. Последното следва да разгледам в дълбочина в следващите редове.



Figure 1: Standing Nude with Hat (Kirchner E. L., 1915)

Взаимното преплитане на стил, експресия и метафора в теоретичната рамка на Данто е, както вече споменах, дълбоко теоретично потапяне по отношение на първоначалното условие, което авторът предлага, що се касае за категоризирането на нещо като изкуство – то да може да се интерпретира като изкуство. Вниманието, което Данто отделя на метафората, подсказва, че в този теоретичен сегмент могат да бъдат разкрити няколко собствено значими идеи. Говорейки за метафора, от особена важност още в самото начало е да приемем, че тя се отнася към раздела на реториката, а това изисква да се отправя поглед към едно разбиране за

изкуството, основано на комуникацията и общуването. Принадлежността на Данто към теорията на Аристотел е явна и следва да бъде взета предвид. Аристотел сам поставя реториката в отношение както с политиката, така и с поетиката и това става въз основа на няколко основни положения: реториката открива най-широко приложение в съдебните и политическите речи (Аристотел, 2013, с. 46–47); ала реториката е и вид изкуство, тъй като борава с ентимеми (Аристотел, 2013, с. 45). Наподобявайки диалектиката, реториката цели да афектира слушателя въз основа на употребата на ентимемите и тук се крие моментът, в който тя самата може да бъде причислена и към изкуствата. Аристотел дефинира ентимемата като реторически силогизъм, който остава незавършен (Аристотел, 2013, с. 47). За разлика от логическия силогизъм, където от две условни твърдения се извежда трето, което ги обединява, в ентимемата говорителят борава с твърдение и резултат, като оставя публиката сама да „достигне“ до второто условие. Това се случва въз основа на способността на говорителя да създава афекти и така да насочва публиката към желания от него резултат. В отношение със съдебните речи, Аристотел пише следното:

Понеже реториката има за предмет едно решение (и по съвещанията решаваме, и съдебното дело е решение), необходимо е да гледаме не само речта ни да бъде убедителна и достоверна, но и ораторът да се представи като човек с известни качества и да настрои съответно съдията (Аристотел, 2013, с. 114).

И още:

Афектите са всичко онова, под чието влияние хората, като се променят, се различават в съжденията си, и които се съпътстват от болка и удоволствие – например гняв, състрадание, страх и всички подобни и противоположни тях“ (с. 115).

Ако мога да обобща казаното накратко, то целта на реториката е да създава впечатления въз основа на реторически техники, които предизвикват определени впечатления. Теоретично това се постига по диалектически път, но не чрез употребата на логическия силогизъм, а чрез ентимеми. Вниманието на Аристотел е насочено предимно към съдебните и политическите речи, но същата технология може да бъде приведена в употреба и спрямо различните видове общуване. Аргументите на Аристотел биват заимствани от Данто по отношение на заложените базови идеи, но това, което последният прави, е да ги приложи в отношение не с езика, а с образа. Този ход не е извънреден за автора, тъй като текстуалното четене на образа е зложено като условие във всеки негов теоретичен жест. Така се разкриват двете основни предпоставки на аргумента: отнасянето спрямо образа като към текст и впоследствие диалогичната същност на отношението творец – зрител. С утвърждаването на заявената от Данто структура – метафора-експресия-стил, читателят попада в полето на дискурса и общуването. Но нека не изпреварвам естествения ход на аргументацията.

С разполагането на изкуството в полето на общуването Данто се обръща към реториката поради една основна причина и това е способността ѝ да предава определени факти, както и да ги трансформира така, както ораторът (в случая

авторът) желае. Изграждането на реторическа стратегия се основава на желанието на говорителя да насочи слушателя в определена посока за размисъл. Без да има нужда от особена трансформация на аргумента, Данто полага реторическата парадигма върху изкуството – ролята на оратора бива заменена с тази на артиста, а слушателят бива припознат в лицето на публиката или зрителя. Целта на реториката е да възбужда в публиката впечатления, а ролята на артиста е да ги препоръчва успешно. Това твърди и Аристотел, когато разглежда ролята на афектите в реторическото изкуство, ала Данто засилва тежестта на тяхната роля в общуването: той твърди, че дори и в най-обективното писмо реториката е непреодолима и дори оставянето на „фактите да говорят сами за себе си“ представлява спорна констатация (Danto, 1981, p. 166). Всъщност това е собствено целта на реториката – да изглежда така, сякаш фактите говорят сами за себе си. Вземайки предвид тяхната подредба в текста обаче, композицията и дори използвания речник, с право може да се твърди, че това също са вид прикрити реторически техники, чиято цел е да насочват читателя в определена посока на интерпретация. Опазването на това твърдение може да се докаже дори и в най-баналните ежедневни изказвания като например „Шисето е пълно с вода“. За да разплетем реторическия жест, на първо време трябва да приемем, че говорим за налични вещи: става въпрос за шише, което е пълно в случая с вода. Отдалечавайки се от собствено тези думи, можем да се отнесем до един фиктивен в случая свят – свят на текста, в който едно шише е пълно с вода, но това би довело и до въпроса къде се намира това шише, което е пълно с вода. А впоследствие ще се насочим и към въпроса за формата на света, която бива описана от автора: защо той ни казва, че има шише, което е пълно с вода. Защо *шише*, но и защо *с вода*? На чисто формално ниво можем да се съгласим, че авторът в случая намества погледа на читателя в посока на обекта, който представлява интерес за него, но и който авторът иска да вмени като интересен за читателя. Този на пръв поглед прост факт разкрива реторическата интенция и предлага обектът на този интерес да концентрира в себе си цялото зрително внимание. Отнасяйки този текстуален пример към образа, изводът не би бил по-различен от предложението: артистът при всеки случай отчуждава някакъв елемент от многообразието и го трансформира в собствено произведение на изкуството. Това е първото ниво на реторически жест. Впоследствие, когато се приближим към конкретния образ, можем да открием и редица други негови особености и качества, които да породят определени реторически впечатления. Към това ниво следва да приобщим и стилистичните особености на автора, както и начина, по който те биват изразени в образа. Така, освен първоначалното формално насочване на автора към един свят, от който този тук конкретен образ бива абстрахиран, добавяме и особеностите на конкретния образ, които вече целят да подбудят зрителя не само към приобщаване към света на артиста, но и към утвърждаване на *точно този свят*, който артистът вижда по *точно този начин* (Danto, 1981, p. 167).

Защо точно метафора?

Тъй като до момента изясних реторическата взаимовръзка между артист и зрител, следва да покажа и защо Данто се спира именно на метафората като най-удачен

носител на смисъл. Метафората както и другите реторически тропи имат своя идентичен двойник в пространството на образа, но метафората бива припозната от Данто за най-успешна, тъй като най-добре улавя флуидната идея на образа. За да разберем значимостта на метафората за образа, е нужно да отличим две понятия: трансформация и трансфигурация. Ако трансформацията се отнася до промяна на формата и цялостната същност на обект или идея, то трансфигурацията е промяна на начина, по който образът се изменя на концептуално ниво. Трансформацията се проявява на ниво, различно от това на трансфигурацията. Това наблюдение се изяснява благодарение на теоретичната рамка, с която Данто оперира. Трансфигуративността на образа се разкрива в концептуалното преобръщане, което е по-дълбоко от реторическия жест – в случая метафората. Примерът, който Данто използва, е с творбата на Франсоа Жерар „*Napoleon I as Emperor*” (Figure 2), в който се онагледява именно промяната на образа благодарение на заложената метафора.



Figure 2: Napoleon I as Emperor (Gérard, 1805)

Уместният въпрос, който следва да бъде зададен, е дали образът е това, което всъщност поражда идеята Наполеон да бъде мислен като римски император, или има нещо отвъд. Разбира се, ако останем на образно ниво, трудно ще разпознаем

динамиката, която поражда трансфигурацията, тъй като тя е заложена именно на реторическо ниво чрез метафората. Образът тук е безсилен в това да обясни причината, поради която, гледайки картината, сме склонни да мислим Наполеон като римски император. Към образа следва да бъде причислено присъствието на модел, какъвто в случая е Наполеон, ала именно защото това е моделът, който отговаря на заглавието „Наполеон“, сме склонни да заявим, че той не се трансформира, а се трансфигурира – моделът остава същият, но идеята за него бива преобърната. Тук не става въпрос за промяна на съдържанието в образа, а за това, което вече беше споменато в предните редове – ентимемата или реторическия силогизъм. Чрез възбуждането на определени впечатления и въз основа на правилно зададената структура на ентимемата творецът насочва зрителя към определено тълкуване, което да разкрие забуления потенциал, скрит за модела. Данто тук е пределно ясен:

„...seeking to arouse certain attitudes toward whatever is being described-describing it in such a way as to cause the appropriate emotions to arise“ (Danto, 1981, p. 169).

И още:

„It is not enough for a rhetorician to demonstrate that a certain feeling ought to be felt, or that you – his audience – would be justified were you to feel it and perhaps unjustified in not feeling it: he is only worth his salt if he gets you to have that emotion and does not just tell you what you should be feeling“ (p. 169, курсив в оригинала).

Чрез вменияването на определена идея посредством реторическия жест творецът подбужда зрителя към *разрешаването* на реторическия силогизъм въз основа на възбудените впечатления. На пръв поглед това може да изглежда като вид убеждаване, което повече принадлежи на диалектическия метод на Сократ, но всъщност е създаване на такава творческа постановка, която да експлоатира зрителската инерция в посока, която предварително е зададена от твореца. Така празният елемент от условието в ентимемата бива на пръв поглед „разкрит“ от зрителя, но всъщност той е повече сугестиран към него. В това се крие и майсторството на изящния реторически жест в полето на образа: да отвежда зрителя до една метафора, която винаги е налична в творбата, но това да не става чрез трансформиране на образа, а чрез концептуално въздействие върху идеята за това как този образ бива възприет⁵. Важно за постигането на този ефект е това зрителят да бъде възбуден в посока, в която артистът го отвежда, но това не бива да става директно, а чрез потенциалната сила на метафората.

От горното излагане на тезата на Данто може би вече е станало ясно за читателя, че той открива особена близост първо между реториката и изкуството като дискурс, който се основава на ентимемата, и второ, между ентимемата и метафората поради активната роля, която бива отредена на зрителя чрез интерпретацията.

⁵ Тук трябва да поясня, че творецът следва да съобразява реторическия акт с публиката и да се отнася не към нормативната употреба на идеята, не към някаква идеализирана употреба, която бива припозната като правилна, а до това как този образ се разпознава от зрителите в ежедневието дискурс. Тоест тук творецът не се отнася към „истината“, а към това, което публиката припознава като истина (Danto, 1981, p. 181).

Празното пространство, което се разкрива в структурата на ентимемата и което следва да бъде изпълнено от зрителя чрез интерпретативния жест, се разкрива и по отношение на метафората. Причина за това припокриване е начинът, по който Данто интерпретира метафората. Тук той се позовава изцяло на Аристотел (Danto, 1981, р. 171) и интерпретира метафората в нейната репрезентативна форма като пренасяне на едно качество от един обект на друг. Тази трактовка на метафората е позната още като *елиптична* поради формата, която образува самото пренасяне на качеството. Разбира се, тук Данто се съобразява с основния казус, който възбужда тази трактовка и той се отнася до пренесеното качество и кое всъщност е то. Всъщност не съществува начин, който да укаже кое точно качество бива пренесено и това се дължи на специфичната езикова форма на метафората: метафората не подлежи на перифраза или парафраза – метафората нито може да бъде предадена чрез описание, нито може да бъде обяснена с други думи, тъй като и в двата случая последиствието би предизвикало разрушаване на конкретния метафоричен пренос. При перифразата и парафраза се наблюдава вече нова форма на метафоричния пренос, която е и допълнение към нея (Danto, 1981, р. 173). Това би било идентично с опит да се обясни даден образ, което винаги представлява риск. По отношение на образа Данто се концентрира изцяло върху трансфигуративната сила на метафората, тъй като нейната способност да преобръща идеята на репрезентацията се разкрива именно в празното пространство на пренос между двата обекта. С примера за Наполеон това е изразено по особено остър начин: за да бъде припознат Наполеон *като* римски император, на първо място трябва да се приеме, че в модела на Наполеон това не е налично и едва впоследствие – чрез метафорично пренасяне – той добива нова същност – на римски император. Той остава същият – Наполеон, но вече е и различен. Този дискурсивен сюжет би бил непълен, ако не се обърне внимание и на зрителя като цел на интенционалния жест, тъй като с вменяването на метафората от страна на артиста тя следва да може да бъде идентифицирана. Добрата метафора, пише Данто, е тази, която, освен че може да се идентифицира и следователно интерпретира адекватно, е и тази, която създава възможно най-широк хоризонт в своята възможност да бъде съотнесена към живота (Danto, 1981, р. 172). Именно това е причината, поради която твърдя, че примерът с Наполеон е особено впечатляващ – припознаването на метафората *като римски император* отключва интерпретативни жестове в различни перспективи на живота отвъд изкуството: история, политика, класическа филология, антропология и т.н. Твърдението на автора е, че метафората трябва да бъде почувствана и нейните потенции да бъдат *разгърнати*, което навежда на мисълта, че Данто по-скоро си представя метафоричния пренос като творческа дейност, която е повече обвързана с експресията, отколкото като логическа последователност, която следва да търси начин за формално описание на правилата, които да опишат как една метафора да се *разбира*. Ясното осъзнаване на автора за девиантната природа на метафората отвежда до загънената улица, в която попадат защитниците на репрезентативното тълкуване на метафората – липсата на ясно определяне кое качество всъщност бива пренесено. Опитът за изясняване на проблематичната ситуация отвежда към няколко отправени твърдения, но не и към окончателното

решаване на проблема. На първо място, Данто твърди, че е нужна някаква степен на компетентност у зрителите, която в текстуалната метафора е лингвистична, докато в образната е културна (Danto, 1981, pp. 176–177). Културната компетентност на зрителя му позволява да разпознава посоката на метафората и следователно това следва да гарантира адекватността му спрямо произведението на изкуството. Ала тук стигаме до второто твърдение, което сякаш идва по естествен начин: метафорите притежават интенционална структура, което идва да каже, че те биват употребени с някаква цел, която в случая се мотивира от творческата експресия. Това пояснение отново отвежда до границата на метафоричното пренасяне по отношение на парафраза и перифраза – именно защото метафората е интенционална и защото е продукт на артистична експресия, тя не може да бъде интегрирана във въпросните тропи.

Като обобщение на вече изложеното, смятам за важно да подчертая начина, по който метафората функционира като трансфигуративна сила именно благодарение на интенционалната си структура. Отгледчавайки се от аргумента на Данто, може да се каже, че метафората се поставя именно с цел да промени образа на концептуално ниво, но без това да окаже влияние на самия образ. Променяйки идеята за Наполеон, неговата *нова* същност започва да се отнася извънредно към света изобщо. На пръв поглед това е парадоксално състояние, в което образът остава същия, но идеята за него го променя *изотвътре*. „Плоският“ образ се *преобразява* чрез отнасянето към динамичната форма на идеите и по-специално до текстуалния свят на метафората. В този момент се случва важно преобръщане на перспективата, което поставя образа в коренно различен модус на съществуване – от света на факта на изобразението, той вече се помещава в света на възможното изобразение. Това става и благодарение на взаимното обвързване с метафората, тъй като тя също, поне в изложението на Данто, се отнася до модуса на възможното. Експресивната природа на метафората я лишава от поставянето ѝ в режим на ясна употреба, но от друга страна позволява да функционира като творчески жест. Не мога да остана безучастен спрямо това, на което тезата на Данто ме навежда и да не спомена забелязаното двойствено отношение към метафоричното пренасяне, което се открива у един от философите, силно повлияли на Данто, Фридрих Ницше.

Идеята за двойната метафора у Ницше

Първоначално тезата на Данто е поставена в съвсем друго поле на интерпретация на метафората, а и той самият често критикува Ницше за собственото му разбиране за метафоричното пренасяне, ала две от важните специфики на метафората, които вече отбелязах – интенционалната структура и експресивната природа на метафората, изглеждат особено близки до аргументите, които се откриват у Ницше. Изглежда че Данто все пак се опитва да придаде на метафората на образа една *свърхмощна сила*, която едновременно функционира в репрезентативен модус, но и притежава силно подчертан експресивен елемент. Бих се запитал до каква степен експресивността на твореца е всемогъща от гледна точка на едно свърхтворческо

разбиране за метафората, каквото е това на Ницше. За да имам възможността да отговоря на този въпрос, е нужно да представя аргумента на Ницше.

В ранния период на неговото творчество интересите на Ницше са съсредоточени главно в полето на класическата филология, ала преди издаването на първия му завършен труд *Раждането на трагедията от духа на музиката* (1872), Ницше разширява полето на своите интереси в посока на изучаването на реториката. До изследователите достигат записките, които философът е водил по повод своите лекции по реторика⁶. Има дебат по отношение на тяхната точна датировка, но различните преводачи се „споразумяват“ за годините между 1872 и 1874 г. Друг важен текст по темата е есето от 1873 г. *За истината и лъжата в извънморален смисъл*, в което Ницше поставя темелите на своя перспективизъм. Както се случва и в отношение с други негови книги, различни фрагменти могат да бъдат открити в първоначалната си форма в споменатите два текста. Някои идеи претърпяват развитие, други биват изоставени. Характерното за автора обемно описване на идеи и водене на записки се проявява непрекъснато и сякаш създава усещане за цялостен синхрон в мисълта на Ницше. Но тъй като темата тук е метафората и по-конкретно отношението ѝ спрямо образа, нека изложим аргумента на Ницше. В своите лекции по реторика Ницше все пак се придържа към класическата традиция относно метафората и вземайки предвид това, че целта е тези идеи да бъдат предадени в аудиторията, той не предприема радикални интерпретации. Посочва произхода на метафората у Аристотел и Изократ, които са първите, използвали *metaphora* (Blair, 1983, p. 123) и позовавайки се на *Поетика* на Аристотел, Ницше съпоставя идеята на Аристотел с тази на Марк Тулий Цицерон от *De oratore* – метафората при Аристотел като пренасяне на название от едно върху друго, от род към вид, от вид към род, или по аналогия, и при Цицерон: като сравнение, което често се употребява с цел преувеличение (Blair, 1983, p. 124). Един откъс от записките обаче прави впечатление:

„In certain cases, language is forced to use metaphors because synonyms are missing, and in other cases, it seems as if it employs luxury: the metaphor appears as a free artistic creation, and the usual signification appears as the “proper” word, especially in the cases when we can compare the metaphor to the earlier, usually-employed expression“ (Blair, 1983, p. 123).

Важно е да акцентирам върху артистичната употреба на метафората, която впоследствие ще се окаже от особено значение. Метафората спомага за обогатяването на изразните средства в един език, чиято изразна дълбочина отсъства, ала това става въз основа на *свободна творческа дейност*. Тази употреба противостои на ежедневната, *правилната* употреба. Основателен е въпросът как свободното творчество може да послужи за общуване и още повече за обогатяване на езика. На пръв поглед тази теза изглежда пресилена. Употребата на метафори е способна да предизвика разгръщане на различни перспективи от пренесените качества, но все още това обогатяване е поставено в границите на вече известния език – метафора-

⁶ В превод от оригинал на английски език мога да посоча труда на Carole Blair, който проследява кореспонденцията между Ницше и неговия приятел Карл фон Герсдорф по време на преподавателските му години в Базел.

та реорганизира значенията в различните думи, но до каква степен това е свободна творческа дейност, която все пак трябва да служи за общуване? Така изглежда, че в един „краен“ език метафората е способна да умножи пренесените качества, ала това се помещава в наличната рамка на езика. Посочвам тези няколко реда, тъй като у тях може да се разкрийт първоначалните наценки на Ницшевия перспективизъм, който отива една крачка по-далеч в *За истината и лъжата в извънморален смисъл*. В този малко познат за широката публика текст темата за метафората е пренесена на изцяло различна територия от филологическата. Ницше в известен смисъл редуцира Аристотеловата идея за метафора до самото действие на пренасянето, което се пред-поставя спрямо езика. Това е причината, поради която особеният епистемологичен апарат на Ницше се нарича перспективизъм – перспективата, като винаги привилегирована гледна точка, не само оценява, но и създава света. В отношение с тази теза е нужно да мислим аргумента на Ницше в най-широката творческа перспектива, тъй като външното – светът, *другото на Аза* (а в определени моменти дори и самият Аз), е винаги нещо, спрямо което се подхожда от специфична гледна точка, която налага собствената си интерпретативна сила. Ролята на метафората в перспективизма е по отношение на пренасянето – Ницше пише за *двойната метафора*: в най-първичното ниво на интерпретацията, там, където тялото все още е господар над разсъдъка, първата метафора се проявява като чистото нервно гразнение, което бива пренесено като образ (Ницше, 2009, с. 14). С право може да се твърди, че тази трансформация е по-скоро от интуитивен характер, тъй като тя все още произлиза от дълбините на непознатото за разума телесно начало⁷. Втората метафора, или второто пренасяне, се случва, когато образът бъде пренесен в звук. Едва тук можем да говорим за някакъв квазиезик, тъй като звукът все още не може да бъде разпознат като реч. Нервното гразнение, трансформирано в образ и впоследствие в звук, е за Ницше примитивна, но автентична проява на творческата природа на човека. От тезата става ясно, че метафората, освен че е приобщена към първичната същност на човека, е и натоварена с далеч по-фундаментална роля. Приемайки превърналия се постулат за творчеството на Ницше: „...no facts are precisely what there are not, only interpretations“ (Nietzsche, 2017, p. 287), достигаем до ядрото на неговата теза. Отхвърлянето на обективния факт насочва цялата творческа сила на човека към това как светът бива интерпретиран от него. Едва в следващия момент Ницше се отнася към идеята и респективно езика. До този етап *двойната метафора* е чисто егостичен израз на творческата природа на човека, но едва с нуждата от оцеляване се явява и необходимостта от споделяне на този *собствен свят*. Тук тялото се отнася и към света, но с изцяло користна цел – да запази себе си. Всяка опасност, всеки риск и всичко, което би представлявало заплаха за тялото, следва да бъдат споделени, а това става чрез езика, тоест чрез звука, който вече бива разпознат от другия. Въз

⁷ С известно неудобство се опитвам да отбягвам термина *несъзнавано*, въпреки че основания за неговата употреба се откриват не само в този текст, но и в *Раждането на трагедията от духа на музиката* и други, по-късни произведения. Употребата на термина *несъзнавано* би предизвикала допълнителни усложнения в тезата на Ницше, които ще изискват и прилежащите към тях аргументи.

основа на този принцип се създават и понятията, които споделят минали преживявания, но тяхната сила е редуцирана до най-малкото общо кратко: опарването от огъня, което е запечатано от нервния изблик в образ и следователно в звук, следва да може да се разпознае като опасност и за останалите, а това означава от първичното преживяване да се абстрахира именно този елемент, който от всеки друг би се разпознал като опасност. Това преживяване, което вече е *заклучено* в звука, губи своята първична автентичност, но се отлага в езика като идея, която позволява споделянето. Метафоричното движение, което Ницше описва, се развива в цялост в *Раждането на трагедията от духа на музиката*, където, въз основа на трансформативната сила на езика, и в симбиоза с народната песен и поетическия дитирамб, се постига цялостната трансформация на битието, която бива припозната в трагическото изкуство. От изложената аргументация става очевидно колко силен заряд се крие в ницшеанската интерпретация на метафората, която от своя страна играе незаобиколима роля за разкриването на креативната природа на човека. Не би било пресилено, ако кажем, че именно този текст, взет като сравнение със запуските на Ницше по реторика, показва собствената авторска трансформация на *филолога Ницше* във *философа Ницше*.

Влиянието на Ницше върху Данто може да бъде проследено в редица аргументи и тези на американеца, но по отношение на метафората се наблюдава известно отгръпване. Ролята на реторическото и оттам метафората в изложението на Данто притежава определена креативна сила, но не стига до дълбоките предели на артистичното – такова, каквото се наблюдава у Ницше. Данто утвържда метафората в полето на реторическото и дискурсивното, а това е обичайната парадигма, в която метафората бива изследвана. В някои трудове на Данто се откриват миниатюрни мотиви за причината, поради която той не възприема ницшеанската теза. Един от тях се открива в *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), където Данто отбелязва, че Ницше мисли метафората като прехвърляне от несъзнаваното към съзнаваното, а този аргумент за Данто изглежда парадоксален, тъй като отдава на несъзнаваното огромната власт да ръководи съзнаваното. Данто акцентира, че с въвеждането на несъзнаваното Ницше иска само и единствено да усили значимостта на човешката природа в нейната най-креативна форма (Danto, 1986, p. 159). На друго място Данто обвинява Ницше, че той мисли метафората единствено като дума, но не и като изречение (Danto, 1981, p. 179). Тук в защита на Ницше може да се отбележи това, че ако приемем неговата теза, то на нивото на *двойната метафора* дума и изречение са все още нерелевантни, тъй като тя се отнася до трансформация, която все още се намира на ниво образ и звук. Първичният звук все още не може да се отнесе до дума или изречение, тъй като тези форми на езика се отнасят до *изхабените* метафори, или езика. Девуантната природа на метафората тук все още не позволява нейното поставяне в ясни структурни граници, тъй като тя все още е експресия на нервната възбуда, пренесена в образ. Ницшеанската теза за метафората позволява светът да се мисли в категорията на човешкото творчество, а това е идея, която прониква в най-дълбоките философски търсения на Данто, ала нейното навлизане в дълбините на теоретичната авторска мисъл се дължи повече на цялостната

концепция за перспективизма, отколкото на изолираната структура за *двойната метафора*. Взаимовръзката с тезата за *края на изкуството* е очевидна именно благодарение на свръхпотентната интерпретация на Ницше, която първо отгава на твореца правото сам да конституира творчеството си, а впоследствие самото произведение да бъде припознато като такова въз основа на интерпретативния жест. От предложените критики спрямо Ницше може да се заключи, че Данто не може да си представи метафората извън репрезентативната ѝ интерпретация и поради това търси произхода на първото пренасяне. Основен отличителен момент тук е, че при Ницше това първо пренасяне е интуитивно и няма отношение към *logos*, което поставя под въпрос репрезентативността на метафората в контекста на Данто. Перспективистката парадигма на Ницше разчита на отчлененото от многообразието нещо, което, именно защото може да се интерпретира от гледна точка на приоритетната позиция, се разпознава и като създадено от него. Разговорът за нещото отвъд познавателната способност⁸ на човека е поставен от Ницше в полето на догматизма и поради това търсенето на стабилен източник на репрезентацията е рисков момент.

Метафоричен ефект

В последната част от този текст смятам да представя един специфичен интерпретативен хоризонт за метафората и нейното отношение към образа, който смятам, че може да обогати полето за размисъл. Моята цел е да покажа как една интерпретация на метафората, която се основава на ницшеанската творческа констелация, може да бъде отведена отвъд дори собствения му хоризонт. Тезата на Димитър Вацов, която развива в *Силите на речта* (2021), е силно повлияна от Ницше, но и предлага една по-различна платформа за осмисляне на метафората. Тя стъпва върху един от дебаторите, пишещи върху метафората – Доналд Дейвидсън, който се противопоставя на традиционните интерпретации по темата и твърди, че *метафората не значи нищо*. Важно е да се каже, че тук на критика се подлага именно репрезентативната форма на метафората – тя не е „казване на едно вместо друго“, а точно обратното – метафората се отнася до голяма степен до самата употреба (Вацов, 2021, с. 112). В този ред на мисли се поставя под въпрос и елиптичната форма на метафората – метафоричното „като“, което пренася характеристика на един обект върху друг. Този проблем беше споменат по-рано в текста – поради невъзможността на метафората да бъде обяснена, както и да се подложи на перифраза или парафраза, тя оставя своето „пренесено“ в полето на свободната интерпретация – липсва правило за това как метафората трябва да бъде разбрана. В отговор на така поставените въпроси Вацов въвежда идеята за *метафоричен ефект*, като заявява, че метафоричното е **базисен ефект на речта**, който присъства в една или друга степен във всяко изказване. Той говори за „късо съединение“ което *отключва* дискурсивния потенциал на езиковите единици (Вацов, 2021, с. 122–123) С това освобождаване на

⁸ Познавателната способност, когато става въпрос за епистемология. По-коректното спрямо Ницше и перспективизма е *възможност за интерпретация*.

смисъла те започват да взаимодействат на различно равнище, различаващо се от баналното изказване⁹. Различната степен, в която метафоричният ефект може да се прояви, зависи от илокутивната сила на речта и това до каква степен говорителят отключва интерактивния потенциал на дискурсивните единици. Въпросното *късо съединение*, за което Вацов пише, е ситуация, която поставя елементите от дискурса в състояние на непрекъснато взаимодействие и „преливане на значения“. Метафоричният ефект е тясно обвързан с перформацията и неговата специфика се крие във всепроникващата му наличност – приемайки го за базисен ефект на речта, приемаме и че в известна степен той може да остане привидно прикрит зад баналната употреба на думите. Към това Вацов добавя, че трябва да мислим метафоричния ефект в отношение с продължителността на перформацията, била тя поетически текст, театрален акт или друго. Това позволява различни форми на речта да *натрупват взаимодействия*, които впоследствие да се умножават, като такъв е случаят с различните прояви на изкуството:

Метафора тече в едно непрекъснато насладване на значения, което не спира на едно място, за да отвори място за отчленена следваща метафора („друга“ спрямо „предишната“) (Вацов, 2021, с. 125).

Погледната в своята цялост тезата на Вацов е отворена към креативното и съзидателното начало на езика, което се обръща към неговите потенции. Рискът тук е изцяло осъзнат и той се разпознава в това изказването да остане в полето на безсмислицата. Полето на възможността за метафоричния ефект означава езиковите единици да са откъснати от утвърдената им употреба, но и новата метърва да предстои.

Намирам тезата на Вацов за особено продуктивна по отношение на образа. Доколкото Данто поставя метафората в рамките на интенционалния контекст, който авторът залага, тук откриваме друг акцент – отключването на образа позволява той да съществува в отчетлива свобода в отношение с интерпретацията. Още повече, оставайки на нивото на образа (а в примера на Данто картината „*Napoleon I as Emperor*“ няма свой отчетлив контур), трансфигуративната сила на метафората може да продължи безкрай. Същински значимото за образа тук се разкрива в границите на интерпретативния хоризонт, който авторът поставя, ала ако си позволим да мислим образа като освободени взаимодействащи дискурсивни единици, то бихме се изправили пред риска, който Вацов отбелязва – потенциалът на трансфигуративната сила или да се обезсили (метафората да „увисне“ във въздуха в контекста на Данто), или да се разтвори в един безкраен интерпретативен хоризонт (да стане свръхпотентна). Конфликтът между двете тези се поставя на ръба на творческата същност на артиста: интенционалният контекст създава възможността произведението на изкуството да претърпи трансфигурация, но този акт се основава на адекватно зададените граници на интерпретацията. В аргумента на Данто залогът се състои в това метафората да бъде предадена (качеството да

⁹ Дори и в баналното изказване такъв метафоричен ефект може да бъде открит.

бъде пренесено от едно на друго). При Вацов образът е галеч по-потентен, тъй като първо, метафоричният ефект го поставя в модус на безкрайна възможност, второ, защото това води до умножаване на интерпретативния потенциал. По този начин акцентът е поставен върху *отключването* на дискурсивните единици в образа, което може да представлява риск по отношение на една свръхинтерпретация, но дали това е наистина *risk*? Намирам за любопитен начина, по който рискът в границите на метафоричния ефект се отнася към образа. Вацов посочва, че метафората винаги представлява някаква динамика между „да може повече и да не може нищо“ (Вацов, 2021, с. 130), което, поставено в режим на употреба, означава или метафората да остане безсмислица, или да се превърне в баналност. Това са двете крайни възможности, към които водят респективно баналността или свръхпотенцията. Спрямо образа обаче този риск е донякъде смекчен. *Отключването* на дискурсивните единици в образа към взаимодействие може да се разтовари или в банален образ, поставен в полето на чистата фигуративност в нейната най-наивна форма, или в крайно абстрактен образ, чиято интерпретация (придържайки се към Данто) може да продължи безкрай. Светът на изкуството не отхвърля нито една от двете радикални последици и тук е моментът, в който тезата за метафоричния ефект може да допринесе. Творческото многообразие се проявява именно в свободата на изразяване, която вече се разкрива и в плурализма на художествените изразни средства. Завръщайки се към изкуството след *неговия край*, или постисторическото изкуство, идеята, която се разпознава в тезата на Вацов, изглежда особено адекватна. Целта на постисторическото изкуство е особено приемането на възможно най-широк критерий за творчество, който да възникне въз основа на трансформирането на изкуството във философия (по Хегел):

„...one mark of art having ended is that there should no longer be an objective structure with a defining style, or, if you prefer, that there should be an objective historical structure in which *everything is possible*. If everything is possible, nothing is historically mandated: one thing is, so to say, as good as another. And that in my view is the objective condition for post-historical art“ (Danto, 1997, p. 44).

Заклучение

Свободата, с която творецът разполага, дори и да е издигната до изискването за философско самоконституиране, може да бъде съотнесена спрямо начина, по който метафоричният ефект действа на ниво дискурс. Образът, както и всички други елементи от света на изкуството, в постисторическото състояние добива характеристика, която доближава разгърнатата форма на дискурсивните единици при Вацов. Отличителната разлика тук е, че спрямо дефиницията на Данто светът на изкуството приема дори радикалните крайности, които в речевия дискурс сякаш намираме за „неуспешни“. Още повече допускането на метафоричен ефект на ниво образ позволява дори и най-наивните произведения да бъдат *отключени* за интерпретация. Нека обобщя: както вече стана ясно, начинът, по който Данто интерпретира метафората, и начинът, по който това прави

Вацов, биват поставени в две коренно различни традиции. Нито те, нито техни елементи могат да съжителстват безконфликтно, но поставен в ситуацията на постисторическото изкуство, метафоричният ефект изглежда особено примамлив от гледна точка на неговата потенциална за артиста природа. Тук обаче трябва да признаем, че тезата на Данто функционира на различно ниво от тази на Вацов. Точно както Вацов преодолява репрезентативната форма на метафората, като издига метафората до базов ефект на речта, така и тук метафоричният ефект, поставен в отношение с образа започва да функционира на по-високо ниво от реторическата метафора. Ако в тезата на Данто реторическите похвати биват поставени на едно равнище със стила и експресията, то метафоричният ефект следва да се мисли като присъщ за всяка репрезентация по отношение на начина, по който нейните елементи биват отворени към взаимодействие (както един към друг, така и към интерпретативна интеракция). Свърхлибералната форма на постисторическото изкуство съвпада с метафоричния ефект по начин, по който и двете биват мислени като проактивно действие, основаващо се на творческия жест. За да бъде прилежен и акуратен спрямо аргумента на Данто, трябва да отбележа, че той не обвързва реторическите техники на артиста с постисторическото изкуство, а причината за това е донякъде банална – развитието на тезата за постисторическото изкуство идва по-късно. В споменатия вече труд *The Philosophical Disenfranchisement of Art* Данто помещава един от важните си текстове *The End of Art*, в който представя и идеята за постисторическо изкуство. Основните аргументи за метафората при Данто се откриват в *The Transfiguration of the Commonplace* и авторската теза сякаш остава непроменена. Това наблюдение също може да бъде обяснено с плоскостта, на която реторическото е поставено – с разкриването на постисторическото изкуство реторическата структура на изкуството остава на ниво дискурс.

Текстуалните подходи спрямо образа са познати от зората на изкуствознанието в неговите исторически форми, а употребата на по-софистицирани реторически конструкции показва, че най-общо казано, връзката творец – зрител може да се постави в полето на аналитичната традиция и школата на прагматизма. Именно интересите на Данто в полето на аналитичната традиция правят възможни такива междудисциплинарни трансфери, които обаче впоследствие се утвърждават и доказват в степен, в която катализират промени на цялата парадигма на изкуствознанието. Аргументът за „края на изкуството“ представлява още едно доказателство за потенциалното взаимодействие между философската традиция и изкуството. Не намирам за пресилено твърдението, че Данто е от онзи тип мислители, които с нахлуването си в дадена традиция успяват да „заразят“ общността със специфичен тип жизненост, която вече е носител на промяната. Взаимовръзката между език и изкуство бива онагледена не само чрез еднопосочния опит на текста да обхване света на изкуството, но и от пренасянето и споделянето на различни взаимни техники, които да предложат нова зрителна оптика спрямо самото изкуство. Експерименталният характер на съвременното изкуство не само позволява, но и изисква подобен тип отношение към света отвъд чистия образ.

Библиография

Арустомел (2013). Реторика. Прев.: Александър Ничев. София: Захарий Стоянов.

Арустомел (2016). Поетика. Прев.: Георги Гочев. София: Изток-Запад.

Вацов, Д. (2021). *Силите на речта*. София: Изток-Запад.

Нуцше, Ф. (2009). *За истината и лъжата в отвъдморален смисъл*. Превод от немски Христо Карабаджак. София: Балканика.

Blair, C. (1983). Nietzsche's "Lecture Notes on Rhetoric": A Translation, *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 16, No. 2, Pennsylvania: Penn State University Press, pp. 94-129.

Danto, A. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. London: Harvard University Press.

Danto, A. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Danto, A. (1997). *After the End of Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Danto, A. (2005). *Nietzsche as Philosopher*. [Expanded edition]. New York: Columbia University Press.

Gérard, F. (1805). *Napoleon I as Emperor* [digital image], Rijksmuseum.: <https://tinyurl.com/y5yp8f5y> [Презлеган на 10.07.2025]

Kirchner E. L. (1915). *Standing Nude with Hat* [digital image], The Städel Museum. <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/nude-with-hat> [Презлеган на 10.07.2025]

Nietzsche, F. (2017). *Will to Power*. London: Penguin Classics.

Vasari, G. (1991). *The Lives of the Artists*. New York: Oxford University Press.

СЕМИОТИКА НА МОДАТА МЕЖДУ ХИПЕРКОНСУМАЦИЯТА И УСТОЙЧИВИЯ ПРЕХОД

Диляна Орлова

Резюме: В контекста на заглъбочаващата се екологична криза и нарастващото напрежение около консуматорската култура модната индустрия продължава да бъде едновременно генератор на проблеми и възможен носител на културна промяна. Изследването се стреми да проследи как се трансформира символната стойност на модата в условията на постмодерен и постхиперконсумативен свят. Акцент ще бъде поставен върху възхода на устойчивите практики и повторната употреба като нови канали за изграждане на модна идентичност. Използвайки критическите концепции на Бодрияр, Блумбърг и Липовецки, анализът ще търси отговор на въпроса дали и как облеклото престава да бъде просто маркер на социална диференциация и се превръща в медиатор на етични, активистки и екологично ангажирани практики.

Ключови думи: консумация, хиперконсумация, мода,
устойчиво социално развитие

SEMIOTICS OF FASHION BETWEEN HYPERCONSUMPTION AND SUSTAINABLE TRANSITION

Dilyana Orlova

Abstract: In the context of the deepening ecological crisis and the growing tension surrounding consumer culture, the fashion industry continues to be both a generator of problems and a possible carrier of cultural change. The research seeks to trace how the symbolic value of fashion is transformed in the conditions of a postmodern and posthyperconsumer world. Emphasis will be placed on the rise of sustainable practices and reuse as new channels for building fashion identity. Using the critical concepts of Baudrillard, Bloomberg and Lipowetsky, the analysis will seek to answer the question of whether and how clothing ceases to be a simple marker of social differentiation and becomes a mediator of ethical, activist and environmentally committed practices.

Keywords: consumption, hyperconsumption, fashion,
sustainable social development

Увод

Модата като сложен и многопластов културен феномен далеч надхвърля простата представа за облекло и естетически предпочитания, превръщайки се в мощна система за комуникация, социално разграничение и себеизразяване. Функцията на значение превръща акта на обличане и носене на дрехи в дълбоко социален акт, посредством който модният консуматор комуникира както белези на своята идентичност, така и широк спектър собствени характеристики и ценности. Същевременно консумативното общество пирува. Динамиката, характерна за процеса, в който непрекъснатото производство и предлагане на стоки създава в участниците илюзията за постигане на щастие и лично удовлетворение, едновременно с това поражда нови форми на неудовлетвореност. Постоянният стремеж към придобиване и потребление на все повече нови продукти често води до усещане за загуба на лична идентичност. Теориите на Жан Бодрияр (1929–2007), Пол Блумбърг (1912–1990) и Жил Липовецки (1944 –) са основни в изследването и анализа на превръщащото се в основна ценност изобилие. Прекомерното потребление на модни артикули, знаци, статусни символи води до постепенна ерозия на традиционните ценности и ускорява същия процес при установените социални структури. Освен през ролята на генератор на проблеми от различно естество, модата ще бъде разглеждана и през перспективата на екологичната културна трансформация.

Настоящата статия изследва семиотичния характер на модата на облеклото и нейната централна роля в процеса на изграждане на постмодерното консумативно общество, в което хиперконсумацията функционира като символичен акт, чрез който се артикулират стремежи към индивидуализация и социална легитимация. Акцент е поставен върху начина, по който непрекъснатото потребление на знаци и лесно заменяеми материални обекти води до преживяване на екзистенциална празнота и социална нестабилност. В този контекст се формулира хипотезата, че устойчивите практики в модата на облеклото представляват възможност за трансформация на символичната стойност на модата: те въвеждат нова семиотика, която реорганизира отношенията между индивида и облеклото и създава алтернативна рамка на потребление, базирана на етичност, отговорност и устойчивост. По този начин се очертава потенциалът на модата като инструмент за културна промяна и устойчиво социално развитие.

Разбирането на текста ще бъде улеснено, ако преди изложението на същината му, използваната терминология бъде дефинирана.

Консуматор/консуматорство – позовавайки се на теориите, които ще бъдат използвани (тези на Бодрияр, Блумбърг и Липовецки), за интерпретацията на термина е подходящо да бъде приета ако не еднаквост в значението и синонимия, то поне близост между понятията „потребител“ и „консуматор“.

Хиперконсуматор/хиперконсуматорство – терминът ще бъде интерпретиран през възгледите на френския философ, социолог и постмодернист Жил Липовецки. Макар в трудовете му да липсва конкретна дефиниция на понятието „хиперконсуматорство“, като релевантно за целите на текущата работа ще бъде прието ин-

терпретирането му през изложената от него теория в „Парадоксалното щастие“ (2008). Липовецки обрисувa образа на потребителя на модерните времена като продукт на тройно изобретение – марка, разфасовка и реклама. Модерната комерсиализация на нуждите и очакванията от потребителите вещите да позволят усещания, опит и подобро качество на живот се явяват като ключови характеристики за епохата на хиперконсумирането (Липовецки, 2008).

Хиперконсумация – социални ефекти. Богрияр, Блумбърг и Липовецки

Според Богрияр потребителите са активни участници в сложна система от знаци и символи (Baudrillard, 1998). Бидейки разгледано по този начин, за консуматорството може да бъде направена следната констатация – че е основано на символните и статусни значения, свързани с продуктовия избор. Според Богрияр именно там се намира коренът, определящ потреблението – не във функционалната практика на предметите, нито в техния престиж, а в кодираните знаци, които дълговеменно се изпращат, получават и преоткриват като език (Baudrillard, 1998, р. 93). По този начин консумацията се превръща в способ за конструиране на идентичността и комуникиране на социална позиция. В изложението в „The Consumer Society“ (1998) анализ той предвижда разцвет на системата на индивидуалистичните ценности (Baudrillard, 1998, р. 83).

Използването и приложението на знаци е винаги двойствено. Функцията според Богрияр е една – предизвикване. Предизвикване на нещо, което целум да бъде уловено в знаци, и предизвикването на нещо, което ще бъде потиснато и отпечено. Моралните устои, стоящи като противопоставящи се на разхищението, касаят както действията на отделния индивид, така и потребителското поведение в международен мащаб. Индивидът пренебрегва моралните норми и устои, но и потребителната стойност и времетраене на предметите, като ги изхвърля или ги променя с цел съобразяване с капризите на модата. Разхищението в национален и/или международен мащаб касае човешката раса по отношение на общата икономика и експлоатацията на природни ресурси (Baudrillard, 1998, р. 42). На прахосничеството винаги се е гледало като на лудост, като на ирационални практики, чрез които индивидът компрометира условията си за оцеляване и живот. Тази гледна точка издава според Богрияр, че всяка група, общество и индивид са под знака на недостига. Не се намираме в епохата на изобилието. Тези, които поддържат мита за неизбежното настъпване на тази епоха на благосъстояние, са същите, които се противопоставят на разхищението (Baudrillard, 1998, р. 42). Изразходване, разхищаване, прахосничество и консумация на повече от нужното е имало винаги и при всички общества. Причината е в това, че чрез потребяване на излишък индивидите и обществото усещат не просто съществуването си, а че са живи. В това се крие специфичната социална функция на потреблението според Богрияр (Baudrillard, 1998, р. 42).

Социалната диференциация и изискванията за статус активират потребности и стремежи, които в общество на растеж имат обективни шансове за по-бързо развитие от наличните стоки. Индустриалната система предполага нарастване на потребностите и постоянното им превишаване над предлаганите стоки. Така нарастващата диференциация на продуктите и също развиващата се диференциация на

социално търсене и придобиване на престиж следва да се анализират в своята взаимовръзка. Ограничеността е характерна за първата, но не и за втората (Baudrillard, 1998, p. 64). Теорията за статусния символ на Блумбърг е подобна. Статусният символ трябва да отговаря на две условия: да бъде определен като социално желателен и да бъде оскъден (Blumberg, 1974). В "The Predator Society. Deception in the American Marketplace" (1989) подробно анализира принципите на нетрайност и оскъдност, както и връзката помежду им. Нарича вторите подвиг, тъй като нетрайността означава оскъдност, която прави стоките почти безценни, ако не бъдат продадени бързо (Blumberg, 1989, p. 110). Заради честите промени в стила нетрайността на продукта по отношение на модата е също толкова реална, колкото проблемите, пред които са изправени търгуващите с хранителни продукти (Blumberg, 1989, p. 118).

В „Парадоксалното щастие“ френският философ, социолог и постмодернист Жил Липовецки анализира хиперконсумацията като феномен на обществото. Според него се намираме в третата епоха на консуматорския капитализъм – фаза на модерната комерсиализация на нуждите. Или епоха на хиперконсумирането. Тя е фаза на значителна промяна, макар да е продължение на започнатите в предходните епохи процеси. Очакванията към вещите и материалните придобивки са променени. От значение са свободата за повече независимост, мобилност, съхранението на младостта и здравето, подобряване качеството на живот, както и преживяването на опит и свързаните с него усещания (Липовецки, 2008, с. 35).

Нарцисизмът и произтичащото от него удоволствие са в основата на увлечението по марките. Заг съвременния култ към тях стоят отношението към лукса и качеството на живот, актът на сравнение на индивида с околните в полза на самия него, стремежът към различие от масата, но без нагнпревара за уважение и предизвикване завист у себеподобните (Липовецки, 2008, с. 41). „Хората консумират повече за себе си (здраве, отгук, добра форма, усещания, пътувания), отколкото заради признанието на другия“ (Липовецки, 2008, с. 129). Според него потреблението десоциализира индивидите и ги изолира от социалния контекст, но от друга, поражда нетрайно приобщаване към обществото чрез общи потребности и информация (Липовецки, 1996, с. 120).

Връзката между хиперконсумиране и последващото безпокойство

Негативните аспекти и отражения на неспирация процес на пазаруване освен в анализите на Бауман, не остават незасегнати и от Липовецки. Стремежът към по-висок стандарт на живот и нарастващите материални блага се оказват недостигателни, за да предотвратят и предпазят индивидите в хиперконсумативните общества от безпокойство, увеличена тревожност, отсъствие на задоволство от живота. Парадоксалното според него се състои в стремежа към щастие и удовлетворение на нуждите посредством консумация и хиперконсумация, въпреки които хората се сблъскват с усещане за празнота и липса на смисъл. Провалът на парадоксалното щастие е сбор от негативна самооценка, поставена под съмнение стойност на настоящото съществуване, усещане за провален живот. Изброените представяват все повече един от уклоните на „рефлексивния индивидуализъм“ (Липовецки, 2008, с. 158). Иронията на третата епоха на консуматорски капитализъм се състои

не в самото отчуждение спрямо вещите. Значими за цивилизацията на хиперпазара са изостреното желание и потребност на индивидите да бъдат себе си, да съумеят да отделят себе си от себе си и себе си от другите, от „трудността да съществуващ като същество-субект“ (Липовецки, 2008, с. 158). Съпроводеният от свобода на избора материален прогрес не възпира хората да изпитват чувство на празнота и неудовлетвореност.

По отношение на масовото разпространение на продукти, и по-конкретно по отношение на модните елементи от облеклото, Липовецки пише, че се постига ефект на редуциране на йерархичното неравенство във външния вид. Демократизирането на конфекцията и паралелно увеличаващите се както модели, така и стилове позволяват на потребителското мнозинство да вземе участие в модата в някаква степен. Облеклата от масовата мода и/или от по-нисък ценови клас не се възприемат обикновено и унизяващият образ на личността вече отсъства. Тези, за които достъпът до престижни марки е ограничен или невъзможен, нито са изключени от полето на модата, нито са обект на социално унизяване. След като неравноправието и разликите в тоалетите не са обикновени и модните потребители имат право да изглеждат както искат, значението на начина, по който е облечен човек, има все по-малко значение. В така децентрализиран контекст демонстрацията на финансово благополучие посредством показно потребление на луксозни облекла или на облекла от последни модни тенденции не е важна за потребителите. От значение са облеклата, които се харесват, подхождат на носителите, изразяват личността и техните вкусове. При размишляване на границите между класовите култури вкусовете се мотивират от динамиката в процеса на индивидуализация, а не от традициите (Липовецки, 2008, с. 304–305).

Модната индустрия като замърсител

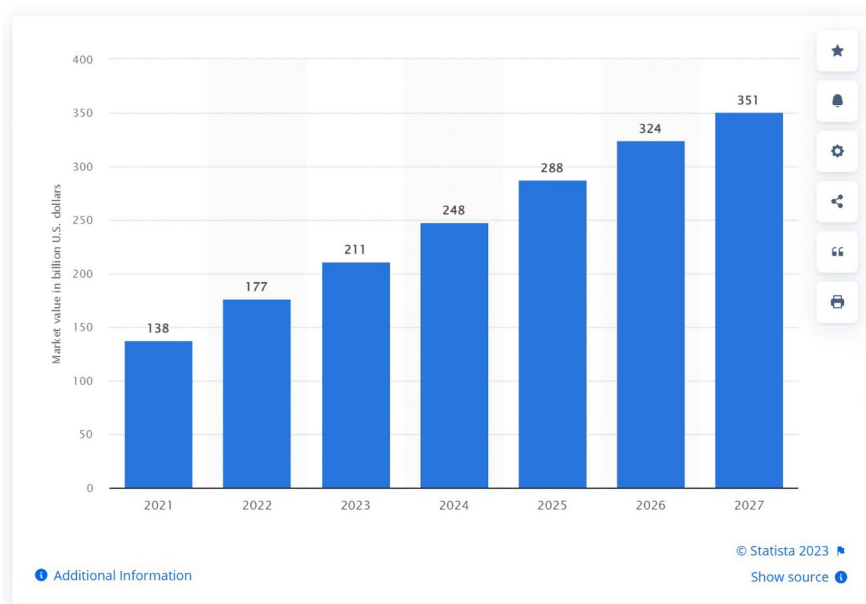
След достигане на точката на производствен разцвет при оптимални икономически условия, от друга страна, разцвет и на хиперконсумацията, човечеството става все по-загряжено за последствията от това. Както пише Калефато във „Fashion As Cultural Translation“ (2021), вторият по значимост за приноса за глобално замърсяване след петролния сектор е модната индустрия. Индустрията е глобална система със значителен ефект от въвеждане на опустошителни социални различия както по отношение на труда за производство на грехи, така и по отношение на използваните материали и процеси. (Calefato, 2021). Достигната е извънредна екологична ситуация и е необходима радикална промяна на моделите на потребление, за да бъде гарантирано свеждането на негативни последствия върху околната среда и планетата до минимум.

Ускореният темп на модните тенденции води до прогресивно влошаване на културата на изхвърляне. Голяма част от грехите се обличат по 7–10 пъти, след което се изхвърлят. За 15 г. броят на носенията на една греха е намалял с около 36%. Всяка година се произвеждат 92 милиона тона текстилни отпадъци, а това означава, че всяка секунда камион пълен с грехи попада на сметището. Едва 12% от използваните за производство на грехи материали се рециклират (Igini, 2023). Идеята за опазване на природата и ресурсите ѝ обединява редица дизайнери, които съчетават професионализъм и креативност с отговорност към околната среда.

Както бе споменато по-горе в изложената от Липовецки теория (Парадоксалното щастие, 2008), съвременната мода функционира не само като производствена система, а и като комуникатор на ценности. Именно върху рекламните стратегии и комуникационните инструменти на бранговете биват концентрирани значителна част от усилията за изграждане на образ на отговорност и ангажираност към устойчивост. Това може да се разглежда като персонализиран постмодерен подход, при който традиционни ценности като екологичната отговорност се преплитат с индивидуалност и иновации в дизайна и производствените практики. По този начин комуникационните стратегии разкриват още една перспектива, през която да бъдат анализирани – като носител на по-широки културни и социални значения и ценности. Според Лора Освалд (2015) рекламата е културен дискурс, който структурира значението чрез споделени кодове. И именно този културен дискурс е начинът, по който бранговете комуникират ценностите си директно към своя целеви таргет. Устойчивите модни марки избират да комуникират позицията си, критикуваща свръхпотребителските практики, характерни за съвременния моден консуматор, чрез кодове като:

Устойчивост и кръгова икономика

Предприемането на действия за редуциране на отрицателното екологично, икономическо и социално въздействие на модата е приоритет за редица организации и агенции в ООН (Организация по прехрана и земеделие, за етична мода, UN Environment). Тези усилия целят не само да насърчат устойчивостта, но и да допринесат за значителния ръст на пазара на облекла втора употреба, който също има съществено значение за намаляването на модните отпадъци. Глобалната пазарна стойност на облеклата втора употреба и облеклата за препродажба, по данни на Statista.com, се оценява на 177 милиарда щатски долара. Прогнозиран е бърз растеж, който до 2027 г. се очаква да достигне 351 милиарда долара.



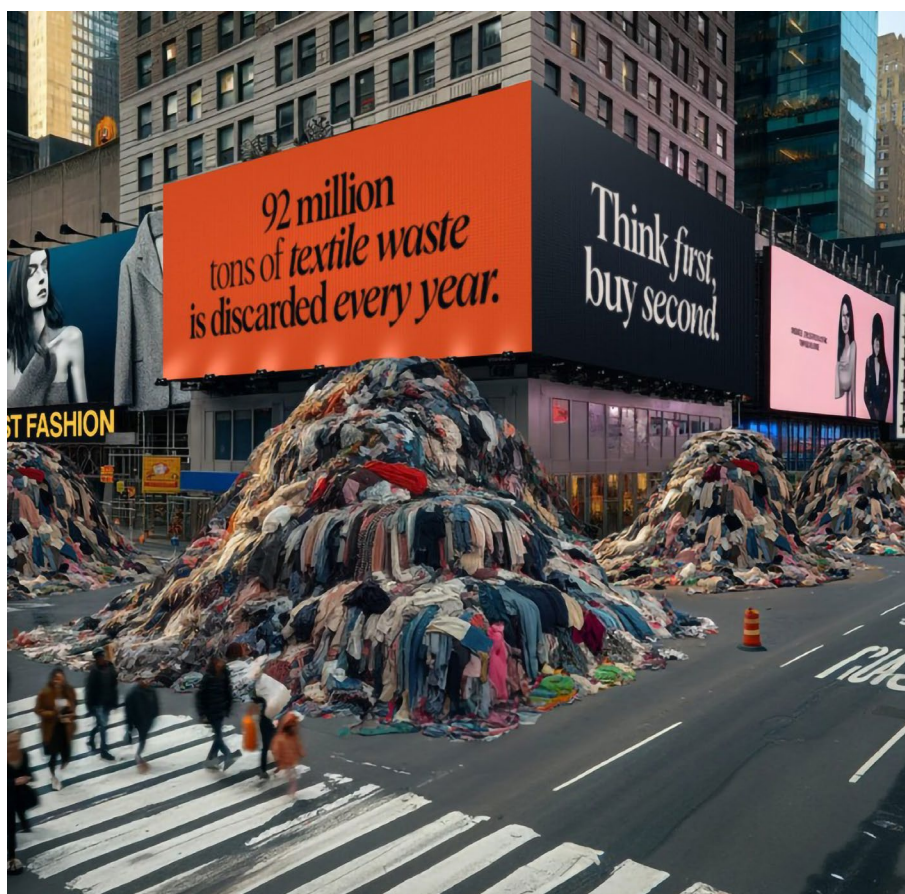
Фигура 1. Пазарна стойност за продажба на облекло в световен мащаб
(Statista.com, 2023)

Спрямо глобално проучване, проведено през 2021 г., най-склонни да купуват грехи втора употреба са представителите на поколения Y и Z. Възприемана като по-достъпен ценово, а и по-екологичен начин за закупуване на грехи, темата е актуална за по-младите потребители (Statista.com, 2021). От своя страна, магазините за облекла втора ръка успешно маркетират дейността си и демонстрират корпоративна социална отговорност, като го правят включително и чрез слоганите си.

Пазарувай secondhand & outlet. Продавай лесно. Прави добро.

Фигура 2. Слоган (Remixshop.com, 2025)

Не малко магазини предлагат на клиентите си възможност да закупят от тях запазени и добре изглеждащи грехи от личните им гардероби, които впоследствие да препродават. Заг тази идея, освен частичната възвращаемост на инвестираните парични средства, стоят и екологичните опасения. 70% от модните консуматори са окуражени да полагат повече грижа и да пазят облеклата си заради възвращаемостта от препродажбата им, по данни от доклада за устойчивост за 2023 г. на Vestiaire Collective. Добре известно предимство на препродажбата е, че удължава продължителността на живота на даден елемент, като това е добър, но не единствен начин за борба със свръхпотреблението. През 2022 г. платформата забранява ултрабързата мода и под забраната попадат общо 27 бранга.



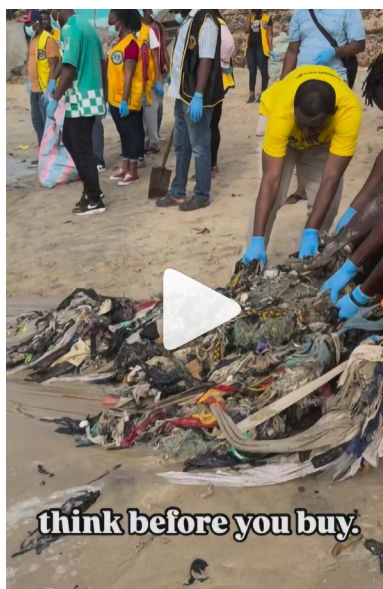
Фигура 3. Реклама за заплахата от бързата мода (Vestiaire Collective, 2023)

Друга такава кампания е проведена от организацията с нестопанска цел Woolmark – организация, имаща ключова роля в изследванията, маркетинга в индустрията за вълна и развитието на устойчивите и екологични практики. Целта на кампанията ‘Wear Wool, Not Waste’ (от англ. „Носете вълна, не отпагък“) е насърчаването на потребителите да избират естествена, екологична и биоразградима вълна, а не която и да е синтетична материя заради негативното ѝ въздействие върху околната среда. Посланието на кампанията гласи ‘Every synthetic garment ever made still exists in some form haunting our planet’ („Всяка синтетична греха, правена някога, все още съществува под някаква форма, преследвайки нашата планета“).



Фигура 4. Кадр от рекламната кампания ‘Wear Wool, Not Waste’ (Woolmark.com, 2024)

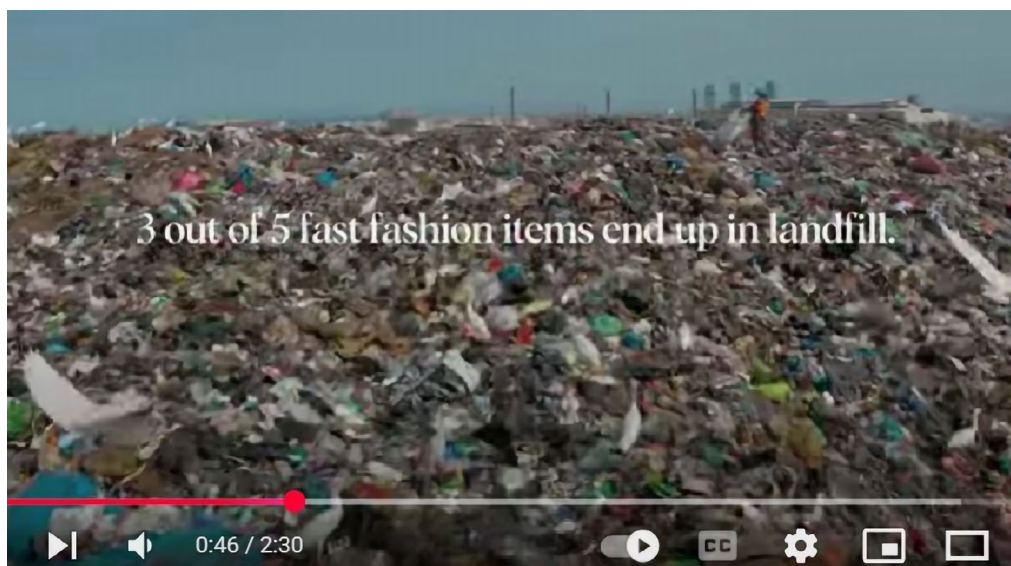
Друг пример, онагледяващ неотложната необходимост от насърчаване на устойчива мода и намаляване на свръхпотреблението, е видеоклип от почистване на плаж в Джеймстаун (Акра, Гана) – зона, силно засегната от огромно количество текстилни отпадъци, идващи от пазар за облекла втора употреба в Африка.



Фигура 5. Кадр от почистване на замърсен от текстилни отпадъци плаж (@nastynew Yorkers and collaborators in Instagram post, 2024)

Социална отговорност и етика

Както бе споменато по-горе, в контекста на нарастващата екологична и социална криза, породена от хиперпродуктивните механизми на бързата мода, Vestiaire Collective предприема радикален акт на отказ, заличавайки възможността за нейното присъствие в собствената си платформа. Този жест, който е едновременно етична позиция и стратегическо културно послание, позволява да се разгледа като опит за пренаписване на парадигмата на модното потребление – от безогледна експлоатация на ресурси към култ към качеството и устойчивото съществуване. Инициативата е акт на съпротива срещу символното господство на еднократността и девалоризацията в модната индустрия.



Фигура 6. Кадр от клип на Vestiaire Collective (Youtube, 2023)

В специалното издание на *The New York Times* за Black Friday през 2011 г. *Patagonia* реализира гръзка комуникационна стратегия под формата на цялостна печатна страница, съдържаща категоричен апел към аудиторията – „Не купувайте това яке“. Под изображението на самия продукт се наблюдава добре аргументирано послание, излагащо причините за този отказ – за производството на едно яке са необходими 36 галона вода, които, от своя страна, са еквивалент на дневните нужди на 45 души; отделят се 20 паунда въглероден диоксид – двадесет и четири пъти повече от собственото му тегло; и се генерира количество отпадък, достигащо две трети от масата на изделието (Дое, 2020). Макар кампанията да не достига своя първоначален ограничителен ефект върху потреблението, продажбите на марката бележат ръст от 30%. Усилията на *Patagonia* да артикулира един все по-належащ екологичен и социален проблем, позиционирайки се като противостоящ на хиперконсуматорските практики бранд, са успешни (Дое, 2020).

DON'T BUY THIS JACKET



It's Black Friday, the day in the year retail turns from red to black and starts to make real money. But Black Friday, and the culture of consumption it reflects, puts the economy of natural systems that support all life firmly in the red. We're now using the resources of one-and-a-half planets on our one and only planet.

Because Patagonia wants to be in business for a good long time – and because we don't make it for our kids – we want to do the opposite of every other business today. We ask you to buy less and to reflect before you spend a dime on this jacket or anything else.

Environmental bankruptcy, as with corporate bankruptcy, can happen very slowly, then all of a sudden. This is what we face unless we slow down, then reverse the damage. We're warning about our fresh water, topsoil, fisheries, wetlands – all our planet's natural systems and resources that support business, and life, including our own.

The environmental cost of everything we make is astonishing. Consider the R2[®] Jacket shown, one of our best sellers. To make it required 1200 liters of

COMMON THREADS INITIATIVE

REDUCE
WE make useful gear that lasts a long time.
YOU don't buy what you don't need.

REPAIR
WE help you repair your Patagonia gear.
YOU pledge to fix what's broken.

REUSE
WE help find a home for Patagonia gear you no longer need.
YOU sell or pass it on.

RECYCLE
WE will take back your Patagonia gear that is worn out.
YOU pledge to keep your stuff out of the landfill and incinerator.

REIMAGINE
TOGETHER we reimagine a world where we take only what nature can replace.

water, enough to meet the daily needs of three glasses a day of 40 people. Its journey from its origin as 60% recycled polyester to our fleece sweatshirt generated nearly 20 pounds of carbon dioxide. 24 times the weight of the finished product. This jacket left behind, on its way to Reno, two-thirds its weight in waste.

And this is a 60% recycled polyester jacket, knit and sewn to a high standard. It is exceptionally durable, so you won't have to replace it as often. And when it comes to the end of its useful life we'll take it back to recycle into a product of equal value. But, as is true of all the things we can make and you can buy, this jacket comes with an environmental cost higher than its price.

There is much to be done and plenty for us all to do. Don't buy what you don't need. Think twice before you buy anything. Go to patagonia.com/CommonThreads or scan the QR code below. Take the Common Threads Initiative pledge, and join us in the 8th "R," to reimagine a world where we take only what nature can replace.

patagonia
patagonia.com

USE THE PLEDGE

*If you sell your used Patagonia product on eBay, we'll take the Common Threads Initiative pledge, and we'll credit your credit to patagonia.com for its additional value.

Фигура 7. Рекламата „Don't Buy This Jacket“ на Patagonia (Better Marketing, 2020).

Занаятчийска изработка

Barbour е британска марка с история над 125 години, основана през 1894 г. от Джон Барбър, който отваря „J Barbour & Sons“ в Саут Шийлдс. Марката се позиционира като защитник на автентичните ценности на британската провинция. Продуктовата гама включва висококачествени якета, палта, ризи, рокли, плетива, обувки, дори продукти за кучета. Особено ефективно е използването на импрегниран памук (waxed cotton) в много от якетата – материал, който отлично отблъсква вода и удължава живота на продукта. Това е особено подходящо за търговния климат на Обединеното кралство. Британската марка комуникира своята социална отговорност чрез програмата Wax for Life – услуга за ремонт и повторна импрегнация на якетата им с цел удължаване на живота им и ограничаване на нуждата от замяна.



Фигура 8. Кадр от видеото, показващо процеса на повторно восъчно импрегниране на якета Barbour (Youtube, 2023)

Друга британска екосъобразна марка е RÆBURN. Отличителна е философията “Remade, Reduced, Recycled” и поставеният фокус върху занаятчийската изработка и повторната употреба.



Фигура 9. Кадр от клип на RÆBURN (Braun Audio, YouTube)

Маркираните по-горе кодове са фундаментални за изграждането на културен мост между бранда и модния консуматор. Така грехата не само комуникира стил, но и ангажираност. Марките предлагат не само продукти, а културни позиции, насочени към екологична осъзнатост и отговорност. Лора Освалд подчертава ролята на марката като културна система (2015). Устойчивата мода не просто се рекламира – тя възниктава. Стратегическото позициониране на брандовете чрез кодове за природосъобразност, етика и социална ангажираност трансформира потребителската

култура. В контекста на съвременните трансформации в модната индустрия и нарастващата ангажираност на бранговете с ясни ценностни и устойчиви визии, потенциалът за редуциране на форми на потребителска неудовлетвореност изглежда все по-реалистичен. Когато придобиването на нов продукт е съзнателен избор, обвързан с подкрепа за етични практики и отговорно производство, то може да се превърне в източник на трайно удовлетворение и утвърждаване на личната идентичност, а не в пореден епизод от цикъла на краткотрайно удоволствие и загуба на себеуещане.

Заклучение

Гореизложените аргументи се отнасят до модата не като въпрос на естетически вкус или социален статус, а я очертават като многопластова икономическа сила, формираща потребителско поведение и тенденции. Тя проявява своите способности да провокира, да се приспособява и да оказва влияние на глобални икономически процеси. Разбирането на тази динамика е от значение за анализа на съвременните икономически и поведенчески модели на модния консуматор.

Настоящото изследване потвърждава, че модата в постмодерния контекст вече не е просто инструмент за социално разграничаване, а културен посредник в диалога между потребление, етика и устойчивост. Чрез интеграцията на семиотични, етични и екологични практики модната индустрия постепенно променя своето значение – от система на хиперконсумация към поле за културно съзнание и социална ангажираност. Подобна промяна свидетелства не само за преосмисляне на потреблението, но и за възможен обрат към по-задълбочена връзка между естетика, отговорност и идентичност.

Литература

Липовецки, Ж. (2008). *Парадоксалното щастие. Опит върху обществото на хиперконсумиране*. Превод от френски Лудия Димитрова. София: РИВА.

Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society. Myths and Structures* [1970]. Sage Publications.

Blumberg, P. (1974). *The Decline and Fall of the Status Symbol: Some Thoughts on Status in a Post-Industrial Society* - In: *Social Problems*. Vol. 21, No. 4, pp. 480-498. Oxford University Press on behalf of the Society for the Study of Social Problems.

Blumberg, P. (1989). *The Predatory Society. Deception in the American Marketplace*. New York: Oxford University Press.

Calefato, P. (2021). *Fashion as Cultural Translation. Signs, Images, Narratives*. London: Anthem Press.

Facebook. (n.d.). [Image]. [online]: <https://tinyurl.com/2p9n5pmp> [Прегледан 12 август 2025].

Igini, M. (2023, August 21). *Statistics about fast fashion waste*. Earth.org. [online]: <https://earth.org/statistics-about-fast-fashion-waste/> [Прегледан 12 август 2025].

Medium. (n.d.). *Don't buy this jacket: Patagonia's daring campaign*. Better Marketing. [online]: <https://medium.com/better-marketing/dont-buy-this-jacket-patagonia-s-daring-campaign-2b37e145046b> [Презлеган 12 август 2025].

Oswald, L. (2015). *Creating value: The theory and practice of marketing semiotics research*. Oxford: Oxford University Press.

Remixshop. (n.d.). [online]: <https://remixshop.com/bg> [Презлеган 12 август 2025].

Statista. (n.d.). *Apparel resale market value worldwide*. [online]: <https://www.statista.com/statistics/826162/apparel-resale-market-value-worldwide/> [Презлеган 12 август 2025].

Statista. (n.d.). *Willingness to buy second-hand items by age worldwide*. [online]: <https://www.statista.com/statistics/828034/willingness-to-buy-secondhand-items-by-age-worldwide/> [Презлеган 12 август 2025].

The Woolmark Company. (n.d.). *Wear Wool*. [online]: <https://www.woolmark.com/environment/wear-wool/> [Презлеган 12 август 2025].

Vestiaire Collective. (2023). *A collective that benefits the planet & society. Fashion Sustainability Report 2023*. [online]: <https://fashion-sustainability-report.vestiairecollective.com/2023/fashion-sustainability-report/a-collective-that-benefits-the-planet-society/> [Презлеган 12 август 2025].

YouTube. (n.d.). [Video]. [online]: <https://youtu.be/DMqjSL93M1g> [Презлеган 12 август 2025].

YouTube. (n.d.). [Video] [online]: <https://youtu.be/RBmUlyeeEvg> [Презлеган 12 август 2025].

YouTube. (n.d.). [Video]. [online]: https://www.youtube.com/watch?v=Lp6ifML_Ou8 [Презлеган 12 август 2025].

THE DIALECTIC OF DISAPPEARANCE: THE ROTTEN, THE SACRED AND “ONE AND THREE BANANAS”

Nataliya Atanasova

Abstract: When Maurizio Cattelan’s *Comedian* (2019), a banana duct-taped to a gallery wall, was sold for the first and third time, it crystallized a fundamental problem in contemporary aesthetics. The banana’s decay was deliberately negated. Buyers were instructed to replace the fruit whenever it began to rot, preserving the work exactly as Cattelan conceived it. In doing so, both the banana’s natural predisposition to decay and its ontological disposition toward disappearance were systematically erased. This paper argues that the intentional destruction, decay, or removal of artworks does not negate meaning or escape commodification. Instead, it exposes how disappearance itself has been captured by capital’s valorization processes. Drawing on Mark Fisher, Heidegger, Bataille, and Marx, I demonstrate how even deliberate attempts at self-destruction paradoxically reinstate value. Through analyses of Jean Tinguely’s *Homage to New York* (1960), Banksy’s *Love Is in the Bin* (2018), and Cattelan’s *Comedian*, I show that partial disappearance remains recuperable by capital.

Keywords: Disappearance, Commodity Critique, Materiality,
Mark Fisher, Ontology of Absence, Maurizio Cattelan

I. Introduction: The Eeriness of That Which Refuses to Rot

In December 2019, performance artist David Datuna walked up to a gallery wall at Art Basel Miami, peeled off a duct-taped banana, and ate it under the gaze of gallery security, who did not intervene. The consumed banana was Maurizio Cattelan’s *Comedian* (2019), and Datuna called his intervention on Cattelan’s work *Hungry Artist*.¹ Nonetheless, even after the conclusion of this event, the work continued to exist, as the banana was replaced within hours.

This incident, seemingly provocative, reveals something fundamental: the artwork designed to disappear cannot be allowed to disappear in the world from which it originated. Three editions of *Comedian* sold at Art Basel. Each came with instructions: when the banana rots, replace it, so as to preserve the work exactly as Cattelan conceived it. The banana’s natural decomposition, its ontological disposition toward disappearance, was thus deliberately erased and used as an artistic medium. What remains is thus not the object but its eternal substitution.

¹ Datuna’s act calls to mind Robert Rauschenberg’s *Erased de Kooning Drawing* (1953), in which Rauschenberg obtained a drawing from Willem de Kooning with the explicit purpose of erasing it, transforming negation itself into artistic gesture.

Such contradiction, however, is hardly unprecedented in contemporary art. In fact, selling instructions rather than objects has roots in conceptualism, with Sol LeWitt's instructions of the *Drawing Series* (1968) and Yves Klein's *Anthropometries* (1960) were not paintings to be preserved but performances to be reenacted. The buyer purchased not the trace but the right to recreate the gesture. Similarly, Piero Manzoni's *Merda d'artista* (1961) literalized the mockery of commodification with tin cans supposedly containing the artist's excrement, sold by weight equivalent to gold. When forty-five cans reportedly exploded inside the museum, gallery and collectors' space, in the early 2000s, their contents remained concealed, yet their predisposition to decay became central to their meaning. The tins were simultaneously commodity critique and commodity fetish, as their material instability turned out to be inseparable from their conceptual provocation.

In any case, what distinguishes Cattelan's banana is how nakedly it exposes late capitalism's aesthetic operations. As the object melts into thin air, art nonetheless persists, forcefully relational, aggressively immaterial and compulsively spectral. If modes of production shape consciousness, then contemporary aesthetics emerges as the sensuous crystallization of late capitalism's contradictions, namely, the simultaneous hypervaluation and disposability of things, the coexistence of abundance and precarity, the fetish that knows itself and yet prolongs itself.

This essay takes Cattelan's ambiguous *Comedian* as entry point into a broader question: what does it mean for an artwork to disappear without a trace? What I intend with this should not be taken metaphorically, nor as the disappearance of the avant-garde into institutionalization, or the dissolution of boundaries between art and life, but literally, materially, ontologically. What happens when an object is designed to self-destruct, to decay, or to be intentionally destroyed? And what does such disappearance reveal about the relation between aesthetic production and the totality of social relations that constitute late capitalism?

The answers I seek lead me to argue that intentional destruction, decay, or removal does not negate meaning but rather exposes how capital captures even negation itself. In this sense, what I propose is that disappearance function not as escape, but as a kind of revelation, making visible the very hidden structures of valorization that persist through enacted material dissolution. Drawing on Mark Fisher's concepts of the weird and eerie within the field of Speculative Aesthetics, I trace how three paradigmatic cases, Jean Tinguely's *Homage to New York* (1960), Banksy's *Love Is in the Bin* (2018), and Cattelan's *Comedian*, reveal that partial disappearance always fossilizes into its reversed intended meaning, allowing recuperation by capital. Only complete disappearance that leaves no trace, no documentation, no remainder for exchange, could then function as genuine negation. Yet such disappearance would also mean total refusal of the object, or even idea, to be perceived as art at all. This is precisely why capital cannot allow it.

As mentioned, Mark Fisher's pairing of *the weird* and *the eerie* (Fisher 2014) provides such initial coordinates. The concept of *the weird* serves us here in grasping that which does not belong where it appears and gives presence where there should be absence. *The eerie*, on the other hand, concerns the question of embedded and inherent agency by giving an absence where there should be presence. *The eerie* thus emerges precisely when we sense that something is acting or should be acting, yet we are unable to locate the source of that agency (Fisher 2016,

10-12). Similarly, if we apply this delineation of *the eerie* and *the weird* to Maurizio Cattelan's banana, we can see how it evokes both registers simultaneously. It is *weird* in its estrangement from function, its paradoxical elevation from fruit to artwork and from commodity to fetish, yet it is also *eerie* in its slow disappearance, its gradual withdrawal from presence even as it remains visible, taped to the wall. The banana is thus both there and not, while its ontological status incessantly vacillates between registers.

Nonetheless, we cannot claim with certainty that Cattelan's object (successfully) critiques consumer culture, as it unavoidably reiterates it by accelerating consumption before decay to the point of absurdity. The banana thus oscillates between commodity, spectacle, and sacrificial sign, revealing how late capitalism simultaneously fetishizes and negates the object. It is precisely in this trait that Cattelan's work can be positioned within the field of Speculative Aesthetics' accelerationist strain, where agency is lost so that it might be recuperated through acceleration itself, while representation of the experienced conditions becomes too abstract to engage with, yet this very abstraction, pushed to its limit, becomes the means of engagement.

II. Dematerialization and Its Discontents

The question of the artwork's material status has preoccupied aesthetic theory since conceptualism's dematerialization of the object in the 1960s. Lucy Lippard and John Chandler's influential essay "The Dematerialization of Art" (1968) diagnosed the shift from physical objects to ideas, documentation, and ephemeral events, a trajectory that seemed to liberate art from commodity logic. Yet throughout art's history, dematerialization has rarely escaped commodification. What happened in actuality was merely displaced commodification onto documentation, archive, certificates, and discourse itself, in a kind of circular, self-referential gesture always ultimately pointing at itself.

In this sense, Alexander Alberro's *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (2003) traces precisely the way conceptual art came to be integrated into market structures despite its anti-commercial rhetoric. Similarly, Julia Bryan-Wilson's *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (2009) revealed how even explicitly anti-commodity gestures, artists organizing as laborers, refusing to produce saleable objects, become absorbed into exchange systems. It becomes clear then, that any attempt to dematerialize the artwork is incapable of negating its commodity status, and instead, it transforms the locus of valorization from object to concept, from thing to documentation.

More recently, Object-Oriented Ontology (OOO) has sought to rehabilitate the „thing itself“, though on different terms. Graham Harman's object-oriented philosophy conceives of objects as somehow autonomous entities withdrawn from full access and at the level of every other entity. In this way, not only there is no ontological hierarchy between entities, and the subject-object relations becomes object-object relation, but also every object exceeds mental representation, harboring a hidden surplus that no relation can exhaust. Since for Harman even relations are themselves objects, there can be no genuine mediator between subject and thing, thus experience occurs only through what he describes as „vicarious relations“, forming an epistemological connection to what appears, never to what withdraws. What is given to perception are merely sensual objects and sensual qualities, while real objects and real qualities remain inaccessible.

Yet such an approach, while productive in a way, tends to bracket the question of ideology, and ignores the ways objects are always already inscribed within relations of production and structured by capital's logic. As Sianne Ngai argues in *Our Aesthetic Categories* (2012), contemporary aesthetic experience is inextricable from late capitalism's affective economies: objects do not simply exist, they circulate, accumulate value, and generate affect.

The specific problem of destruction in contemporary art has received scholarly attention, most notably in Dario Gamboni's *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997), which catalogs acts of iconoclasm, vandalism, and deliberate erasure across modern history. Yet such accounts tend to focus on destruction of art rather than destruction as art, as constitutive gesture rather than external threat.

What remains undertheorized is disappearance as ontological event, not simply understood as loss of the object, nor as strategy of dematerialization, but as the moment where the object's embeddedness in ideological and material structures becomes finally visible through its vanishing. This is where Fisher's concepts of *the weird* and *the eerie* become crucial, as both notions provide affective-ontological categories for thinking the uncanny presence of absence, the way disappearance does not negate but rather reconfigures relations between subject, object, and world.

III. The Dialectic of Disappearance: Ideology and Material Inscription

The dialectic of disappearance can thus be thought of as a material process with ontological consequences that exposes ideology while reconfiguring what objects are. This dialectic can only manifest as a flicker between presence and absence, utility and uselessness, commodity and sacrifice, and resonates with the notions of *the eerie* and *the weird*, as advanced by Fisher in 2014 during the first roundtable on Speculative Aesthetics and its tasks within contemporary culture and its symbols.

To better understand how this dialectic operates materially, it may be useful to turn for an instant to Heidegger's ontological framework. Heidegger's *The Origin of the Work of Art* (1935-36) establishes the ontological difference between earth (*Erde*) and world (*Welt*), where earth is the material substrate that resists interpretation, the raw, self-concealing ground of matter itself, transformed by soil, stone, organic decay, biochemical process. World, on the other hand, is the relational totality of meaning, the intelligible network of purposes and relations that organizes human dwelling. In Heidegger's specific example, Vincent van Gogh's *A Pair of Shoes* (1886) exists simultaneously in both registers. The peasant's worn shoes as Van Gogh painted them are, as earth, leather shaped by soil, weather, and labor, matter worn down by use. Yet they also constitute a world: through their visible wear, they disclose the peasant's daily toil, the fields traversed, the rhythm of agricultural life, the entirety of a lifeworld, even the peasant's physicality in a way. Heidegger's discussion reveals precisely how the absent wearer becomes present through the equipment's worldly disclosure. The shoes, as depicted, make visible what is normally invisible, that is, the structure of peasant existence, the totality of relations that constitute rural labor. The disappearance of a visible and explicitly posited presence (the peasant) and the disclosure of the quotidian, lead to a condition of possibility, enclosed in the object. However, such condition of possibility is here retrospective: the view-

er retroactively extracts elements of lived life from the material conditions manifest in the shoes' appearance as worn equipment, as we stare at the shoes' cracked leather and infer the mud, the harvest, the dwelling, the world.

I will here dare to state that, Cattelan's *Comedian* enacts this same ontological tension, or perhaps, it attempts to enact it, though with a different medium and under different conditions. If we read the work through the same Heideggerian framework we applied to Van Gogh's shoes, we notice how the banana exists simultaneously in both registers, yet with a crucial difference that reveals something about late capitalism's relation to materiality. Consider the banana as Heideggerian earth: cellulose, glucose, potassium, water. These are biochemical components, not symbolic gestures or metaphors that could lead perception. The fruit grows, ripens, rots according to necessity, and as such this process has nothing to do with human intention or aesthetic value, instead is pure matter unfolding according to its own logic. But transposed into the gallery, taped to the wall, priced at hundreds of thousands, it enters a radically different register. It becomes object of contemplation (*theoria*), commodity, artwork. Now part of the world of art, it can no longer be permitted to rot, as its decay becomes a prohibited event. It cannot be transformed into waste. Instead, it persists as pure spectacle. Yet its materiality persists through invisible acts of substitution, making visible the gap between earth and world, between thing and sign. In Fisher's terms, it becomes an *eerie* presence, the sense that something is missing even though the banana appears to be there. Presence contains an absent event, namely the event of its own substitution and that of its decay. The banana is thus immortalized, transcending its biology through aesthetic transfiguration. Herein lies precisely a serious contradiction. The work depends on perishability to signify, yet perishability must be systematically erased for the work to endure.

This tension between material decay and symbolic persistence has a longer history in critical theory. Marx exposed this dialectic in economic terms. In *Capital*, he quotes the French proverb "Le mort saisit le vif" (the dead seizes the living) to describe how past labor, congealed in machinery and commodities, dominates living labor. Guy Debord extended this insight a century later, referring to the spectacle's dead essence, animated images congealed to the point of death, exposing the zombie-like persistence of commodities beyond their use-value, transforming subjects into objects. But how does one kill a zombie? Debord attempted exorcism through the destruction of cinema in 1952 with his *Hurlements en faveur de Sade* (*Howls for Sade*), yet resurrected its corpse in 1973 with his film *Society of the Spectacle*, attempting to kill it once again with its own tools. Debord's own work fed back into neo-avant-garde style. John Cage's *4'33"* (1952), executed just a few months after Debord's *Howls*, sought to dissolve music's boundaries, only to enable its consumption under a new paradigm and *invent* silence in music, rendering silence loud, visible and cumbersome – so it could make part of a new paradigm of music and serve as a tool of commodified cultural production. Each negation of a cultural structure produced a new fetish. Each death spawned a paradoxical revival.

What these failed negations reveal is indeed fundamental, as the problem turns out to be not simply that capitalism commodifies everything, including critique and negation; the problem is that the very structure of objecthood participates in this logic. Objects are always already spectral, caught between material existence and symbolic function, between economic exchange and what resists exchange.

Bataille's theory of sacred expenditure, articulated in *The Accursed Share* (1949), extends this logic into the economic register. For Bataille, the sacred resides in expenditure without return, in what is produced not for utility but for sacrifice, ecstatic loss, unproductive consumption. The sacred is precisely that which *can be destroyed*. Where profane objects are conserved, accumulated, put to use, sacred objects are burned, buried, consumed in ritual, rupturing the quotidian through their removal from circulation. Their value lies not in preservation but in their capacity to be annihilated. For instance, in burial rituals, objects accompany the dead; in inheritance, they distribute fragments of the deceased among the living. This is what Bataille calls the "accursed share," the surplus that cannot be productively consumed but must be expended, wasted, or sacrificed.

Yet even this sacred dimension cannot be separated from ideology. Althusser's "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1970) provides the materialist framework that OOO always ignores. Objects, as part of shared reality, are always already inscribed within ideological structures through their ritualization. They do not exist outside ideology. They are the necessary props for the performance and reenactment of rituals that reinscribe subjects and objects under the same ideological umbrella. They are constituted through ideology, their meanings and values produced by the material practices and apparatuses that govern their circulation. Disappearance, in this framework, becomes legible as the moment when ideology's invisible operations become visible through the object's withdrawal from circulation.

IV. Three Cases of Failed Disappearance:

§ Case 1: Tinguely's *Homage to New York* (1960)

Jean Tinguely's *Homage to New York* will remain, in this instance, the exemplary embodiment of self-destruction as an artist's gestural language. On March 17, 1960, at the sculpture garden of the Museum of Modern Art in New York, Jean Tinguely erected a colossal kinetic sculpture engineered exclusively for the purpose of destroying itself. Created from bicycle wheels, a piano, a weather balloon, bottles, metal drums, a baby bassinet, and other disused mechanical components, the sculpture served a humble purpose: self-destruction. In reflection of this sculpture's activities, Dick Raaijmakers expressed his lamentations toward the very fact that the remaining materials from Jean Tinguely's *Homage to New York* (1960), those that were to be disposed of in the dumpsters lining the streets of New York as waste following their destruction, were instead restored and preserved for all eternity to languish untouched in a landfill of reality but rather persisted as a reminder of their artistically fruitful self-destruction Remaining in the museum adjacent to the one the sculpture self-immolated.

In fact, for roughly the duration of twenty-seven minutes, the sculpture triggered itself in a dizzying chorus of motion, sound, smoke, and flames. Machines whirled, hammering sounds were audible, a player piano played a Chopin piece, chemical smoke engulfed the area, and fires flared. This sculpture completed the self-destruction process only partly and decisively. The New York Fire Department had to come in to put out the blaze before the sculpture finished destroying itself.

Ultimately, the votive gesture that *Homage to New York* made manifest, at least at one level, was clearly a Dadaist gesture: anti-art, anti-museum, anti-permanent. This anti-permanent

stance of the artwork manifested itself in the auto-destruction of the machine. This auto-destruction meant the end of the object's permanence. It achieved life and death in the span of one evening. In other words, the artwork refused to become a permanent object/commodity.

However, the negation that the artwork attempted to institute deliberately has never been complete. This incompleteness of the artwork in the form of the failure to comprehensively self-destruct proved to be the foundation of the artwork's meaning. This failure to self-destruct comprehensively proved complete when the Fire Department helped to complete the artwork.

Even more fundamental than this, however, was the fact that *Homage* realized the *dépense*—the nonproductive expenditure that surpasses utility and accumulation—which Bataille theorized. The machine expended resources, materials, labor, energy solely in the creation of its own spectacular dismantling. This *dépense* was absolute waste, absolute loss: the very opposite of the efficiency at which capitalism strives. Yet from this waste came immense value: aesthetic, symbolic, historic. The uniqueness of the artwork, the event that happens once only, became its cultural capital.

In this regard, Heidegger would add that technology can neither be narrowly circumscribed as a thing-present-at-hand nor characterized as a way of making-present. Instead, we must think the essence of technology as enframing. Thus enframed, technology is always the making of a standing-reserve.

Documentation was produced during the event: photos, it was video and audio recorded as a singular and unrepeatable event. The fragments of the *Homage* became relics to be dispersed among collectors. Billy Klüver, the engineer involved in the creation of the piece, retained materials. Parts were acquired by MoMA. The escape from worth reestablished worth at a different level—not the worth of the thing but the worth of destroying the thing.

As Frederick Jameson argued, under capitalism even uniqueness can become commodified. Instead of the unique resiting the commodification of the event, the event itself—in its uniqueness and singularity—becomes the luxury product (Jameson, 2015). This reversal can best be described in the case of *Homage to New York* as the very lack of permanence of the artwork is what gives the artwork its value. Instead of the machine what is consumed is the lack of the machine, and instead of the event what is consumed is the documentation of the event.

Perhaps, however, such a recuperation does not capture the full import of the piece. *Homage to New York* represents a point of temporality, a point when the logic of the artist's duration has been temporarily disrupted. For nearly half an hour, the machine existed. The machine enacted. The machine moved. The machine created sound and smoke and flames. Its ability to exist manifested specifically in its lack of temporal extension. In the decision to self-destruct, the machines exhibited a freedom unavailable to commodities in its intention to ceasing to exist voluntarily, after its job was done and the performance would have been completed with this erasure.

Thus the question ceases to become whether *Homage* succeeded in avoiding commodification when it is clearly evident that it failed. Instead, the question shifts to understanding how the impossibility of total effacement, the remainders and the documentation of those remainders, the creation of more value through the very process of effacement, all of this can best be understood as not solely forms of recuperation. Rather, and more profoundly so, the

remainders and the documentation--the impossibility of total effacement--betray the fact that there is no outside to the logic of capital. In other words, no action can ever remain as radical as to resist capital's absolute absorption. Yet at the same time, the remainders also suggest other things, and namely, that within this totality, moments of actual expenditure continue to happen. The machine had burnt. Resources were wasted. Expenditure of energy happened and excess had happened for a moment.

§ Case 2: *Love Is in the Bin*

Love Is in the Bin exploits this very radical gesture of refusal in its automated performance during an auction. When Banksy's *Girl with a Balloon* sold at Sotheby's for a million, a hidden shredder activated as the hammer fell, in the attempt to totally destroy the canvas. The mechanism famously jammed halfway in front of the bewildered and scared faces of everyone. The image was in the end only partially intact. Here, rather than negating value, this attempted „self-destruction“ controversially doubled it, as the work was immediately renamed and its value increased. The collector kept it, with the full awareness that during this event history happened and the failed annihilation became the work's new identity, its market appeal intensified by its supposed resistance to commodification.

Nonetheless, even in this case what one would think is that any kind of resistance, or negation is undoubtedly futile, in that disappearance itself has become completely aestheticized, commodified, consumed. Another case in which consumption of the object translates into the consummation of its destruction in an adrenalinic spectacle of negation. Mark Fisher tried to delineate such an awareness in which such a paradoxical condition occurs, in which something transforms into an ironic gesture, from being one of critique (Fisher, 2009, 18, 75). Accepting irony as part of “capitalist realism” becomes, for Fisher, a mode of survival; a „fetishistic disavowal“ that protects us from confronting the reality we inhabit, and a continuation of that same reality. Thus, knowledge of capital's operations can transform into an object that shields us from confronting it. We enjoy and laugh when we consume spectacles of destruction--shredded paintings, exploding cans, self-terminating assemblages--as substitutes for actual transformation. The object's disappearance, rather than opening a void that demands response, becomes one more image in the endless circulation of images, a frozen moment of incompleteness showing precisely the integrity of the object before its attempt to be forever gone from memory and archive.

And yet within the commodification of disappearance, something persists: the canvas does shred (partially) and this is first a material event, only then a symbolic one. It inscribes time's passage, entropy's inevitability, matter's resistance to its own idealization. The accident of failed withdrawal into *nothingness*, the incomplete nullification of the physical entity that supports the idea, exposes the stubborn materiality that persists beneath every conceptual gesture.

Banksy's *Girl with a Balloon*, reborn as *Love Is in the Bin*, sharpened the situationist desire to pass into nothing. The work attempted erasure at the moment of sale. Yet the result was the opposite. The act that seemed to declare liberation from commodification became the most profitable performance of the auction era. Partial destruction became authentication. The shredder ironically produced scarcity and surplus simultaneously. The object became more it-

self by attempting not to be. Recuperation, again, was not failure of intention but the structure of the field, and in banking terms, destruction became a premium.

§ Case 3: Cattelan's *Comedian* (again) and the Eternal Substitution

In this final and third case exposed, Cattelan's *Comedian* crystallizes the *dialectic of disappearance*, or rather—the dialectic of (non)disappearance in its purest form. The banana's deliberate perishability makes visible the hidden structures of production and consumption that late capitalism normally obscures. Yet by instructing buyers to replace the rotting fruit, Cattelan neutralizes the very disappearance his work stages. The banana becomes immortal through substitution, its decay endlessly deferred. This gesture reveals a fundamental picture: where disappearance is prevented, ideology persists intact.

Within this configuration, following Boyan Manchev's ontothanatological hypostasis of *das Sein zum Tode* (Manchev, 2023, 169), the banana, if left to visibly decay, would hypostatize as a radically onto-teleo-thanatological object: its being constitutively oriented toward its own annihilation. Decay becomes an ontological necessity, and its negation in Cattelan constitutes a „*discontinuity of discontinuity*“ via the prevention of finitude itself, which paradoxically creates the *eternal banana* through perpetual substitution. This double negation is what Manchev describes as grasping „the subject as *rooted* in existence -- through its extraction from existence“ (Manchev, 2023, 169).² In this sense, Cattelan extracts the banana from its natural existence (decay) precisely to root it in aesthetic existence (permanence). Yet to describe finitude as constitutive to essence is to disclose disappearance as the condition of possibility rather than negation. By preventing decay, Cattelan forecloses the ontological event the work promises.

Returning here to Tinguely's *Homage to New York* and Banksy's *Love Is in the Bin*, what these works demonstrate is the same identical paradox. Both works attempted self-destruction as escape from commodification, yet both saw their negation generate surplus value. And again, as destruction becomes spectacle, refusal becomes brand.

V. A Fourth Case 4 That Manages Erasure: A transformationist materialistic approach

Within this commodification of disappearance, one case demands particular attention. *Dismaland* (2015), Banksy's dystopian theme park, materialized as a heterotopian critique, occupying the site of a defunct seaside lido for five weeks before vanishing entirely. What distinguishes *Dismaland* from *Love Is in the Bin* as an attempted self-erasure is precisely what happened after its closure. The structure did not become a museum relic. Very little documentation circulated, and at the end of the installation, timber, fixtures, and scaffolding were dismantled and repurposed as housing for refugees in Calais. The structure disappeared only to be transmuted into shelter. Erasure did occur.

Returning to what I mentioned at the beginning of this paper as the necessary mourning of the lost object, this process was enacted within the space itself, while it existed. Its function was to adopt a perspective of complete desperation and to let oneself recognize the loss of a world by releasing it and moving beyond, toward building something radically new from the

² Author's translation from Bulgarian; emphasis original.

ashes of the old. What occurred within the enclosed spaces of *Dismaland*, I believe, intended to enact what Freud theorized as mourning: the moment when consciousness detaches from the lost object and completes the work of letting go. When the object becomes irretrievably absent, we must accept the loss.

This intention was directed at the visitors. This specific mode of detachment opens a clearing in Heidegger's sense: a space where what was hidden becomes visible through withdrawal. In its second stage, *Dismaland's* materials re-entered the production of life rather than the production of art, as the heterotopian space dissolved. Perhaps this is the moment when the object's disappearance finally ceases to persist as an idea and transforms into something entirely other, without ever re-turning to itself or its origin.

In this sense, *Dismaland* enacts a rare form of ontological disappearance, one that interrupts the circulation of the aesthetic object as commodity and redirects its material becoming toward life rather than legacy. Rather than withdrawing into aura, archive, or fetishized debris, the work dissipates into use, slipping beneath the register of art-historical capture. Moreover, by thus hinting at what Object-Oriented Ontology names the object's *withdrawal*, the object does not simply remain inaccessible in its essence, it exits the aesthetic field entirely. *Dismaland* thus gestures toward a disappearance that is neither ruin nor remainder, but a passage into another order of being, refusing to persist as object, and refusing, too, the luxury of being mourned.

The claim here is not that disappearance automatically escapes commodification. It clearly does not, as Banksy's shredded canvas already makes evident. Rather, disappearance reveals the architecture of commodification itself. In showing how value persists even through material negation, disappearance functions as an immanent critique: not a transcendence of capital, but its exposure. What fails to vanish entirely reveals most. Partial disappearance, incomplete disappearance, disappearance that leaves a residue, a document, a relic, a certificate, remains absorbable by the market. Only complete disappearance, irreversible and unrecoverable, leaving no remainder for circulation, could function as ontological event rather than financial performance. Yet such disappearance, the disappearance that would end reference, meaning, circulation, and institutional legibility, would also cease to be art at all. Capital cannot allow this. It needs the ghost to remain, even without shell.

In this sense, Heidegger's analysis of tool-breakdown in *Being and Time* illuminates this hinge. In ordinary use the tool withdraws into its readiness to hand, unseen in its functioning, as the hammer hammers, unnoticed. Yet when the hammer breaks, it suddenly appears, present at hand, interrupting a field of relations. The invisible network of work is revealed in its fracture. The collapse of function discloses the specific worldhood to which it belongs. So too with the artwork that destroys itself. When the work fails, when it breaks, when it no longer serves its status as stable aesthetic object, what emerges is the network that held it in place: the climate control, insurance, provenance, documentation, legal scaffolding, curatorial discourse, and speculative capital that constitute the art world's ontology. The death of the object reveals the life of the system.

This logic governs the disappearance of artworks that enact their own destruction. When Maurizio Cattelan's *Comedian* decomposes or is eaten, when Jean Tinguely's *Homage to New York* immolates itself in the garden of MoMA, when Banksy's *Girl with a Balloon* shreds itself

at auction, these works do not simply vanish. Their collapse renders visible what had been latent: the entire apparatus through which such objects persist as art. The rotting banana and the collected fragments of Tinguely's machine do not abolish art's structures; they illuminate them. The object's disappearance is never purely negative. It reveals, through subtraction, the economic and symbolic totality in which it was embedded.

The clearing opened by disappearance is not an empty space, in the same sense in which Heidegger's *Lichtung* is not void but opening. Yet under capitalism the opening is immediately filled with discourse, memory, documentation, accreditation, myth. The artwork vanishes only to reappear as story, as archive, as sale record, as aura amplified by erasure. What remains after disappearance is not absence but reconfigured relation. The subject who witnesses it carries the lost object inward, where it continues to operate as psychic, symbolic, and financial residue. Freud teaches that mourning involves gradual detachment, but aesthetic disappearance often refuses conclusion. It oscillates between mourning and melancholia, between letting go and retaining the object as active absence. Under capitalism, even absence has yield. The productive void is monetized. Meaning survives the material, and sometimes exceeds it. The object, in dying, proliferates.

If Object-Oriented Ontology insists that objects withdraw, that they withhold their real being from all relations, then the disappearing artwork operates not as refutation but as distorted mirror of that principle. Withdrawal, in Harman's sense, is ontological. It translates in a permanent recession of the object's real qualities behind any sensual access. Yet artistic disappearance under capital does not withdraw into essence; it is seized, interpreted, narrativized, commodified. What is meant to vanish instead becomes hyper-present as discourse and speculative object.

In OOO, the object retreats to remain itself. In the art market, the object retreats only to return magnified. What appears as disappearance becomes, paradoxically, amplification. Withdrawal becomes spectacle of withdrawal. Instead of inaccessible reality, we receive infinite commentary. Instead of a real object receding, we encounter a semiotic excess that refuses to die.

The disappearing artwork thus dramatizes the difference between metaphysical withdrawal and economic capture. A real object in Harman's sense cannot be exhausted by relation; the disappearing artwork, by contrast, is exhausted precisely by relation, circulated as sign, reenacted in discourse, surviving not in its materiality but as conceptual derivative. In this sense, unlike the logic of withdrawal proposed by Object-Oriented Ontology, Dismaland does not retreat into a hidden essence or remain as conceptual residue, as it shifts realities. Instead, it performs what transformationist ontology would call *metabolé*: a passage of matter into a new regime of life (Manchev, 2016), where the artwork abandons aesthetic circulation and reenters the world as force, shelter, and infrastructural support. Here the object does not "withdraw"; it changes state. Its disappearance is neither negation nor romantic vanishing but a redistribution of agency across new material conditions. This is not the autonomy of the object but its re-inscription into the domain of life, where art yields to existence.

Capital, however, does not fear withdrawal; it instrumentalizes it. The object's absence becomes its most lucrative modality of presence. Disappearance, far from enacting OOO's ungraspable real, reveals the impossibility of such realness within a regime of circulation.

The artwork cannot withdraw; it is not permitted to. The market reconstitutes it in language, in memory, in financial abstraction. Perhaps what Dismaland ultimately wants, fully aware of this bind, is to bridge the gap between imagination and production--so that the void cannot be recuperated within capitalist boundaries. And in this sense, it succeeds in disappearing (almost) without a trace, and with this reordering appearances and transmuting the "regime of (a) life".

VI. Conclusion: Disappearance and Its Capture

To vanish outside the economy of visibility, the object would have to depart without witness, without archive, without retelling. It would never stage its death. It would not perform ruin. It would disappear where neither museum nor camera nor collector nor market could follow. Seen by no one, documented by no one, transacted by no one, it would be gone. But then, by what right would we still call it art? The condition of art, as modernity has fashioned it, is persistence. Legibility, transmissibility, repeatability. For the artwork to truly disappear it would need to relinquish not only its form but its ontology. It would cease not only materially but as art.

Here lies the paradox. Self-destruction inside the institution affirms the institution. Self-destruction that escapes the institution abandons the very category of art. Most works opt for the first path. Those that attempt the second leave almost no trace at all. Yet the art world is structured precisely to forbid this second path. It requires residue. Value, discourse, certificate, photo, myth, documentation. The *clearing* cannot be allowed to remain empty. It must be filled.

This dialectic between visibility and invisibility, between presence and absence, threads through aesthetics as ontological tension. The banana taped to the wall, the piano that destroys itself, the canvas that shreds in front of a Christie's audience: all arrive at the same question. What remains when nothing remains? The answer is: everything remains. And precisely this is the problem.

Objects are never simply present or absent. Disappearance does not dissolve meaning; it redistributes it. Meaning migrates into discourse, archive, narrative, the clearing where thought occurs. And in that migration, value intensifies. The shredded canvas doubles in price. The burned machine enters the museum as relic. The eaten banana proliferates into commentary and reproduction. Capital metabolizes its own negations and produces surplus value from decay itself. It has learned to treat disappearance as raw material.

If artworks are destined to vanish through rot, neglect, or historical exhaustion, then neither permanence nor disappearance can serve as measure of resistance. Both are metabolized by capital. The relevant question is not what trace disappearance leaves but whether a disappearance could leave no trace at all. The answer appears to be no. Every negation risks recuperation. Every gesture of refusal returns enlarged as content.

Disappearance becomes immanent critique precisely insofar as it fails. We see the system more clearly when we watch how it absorbs its own annihilations. But vision is not escape. The lost object migrates inward into psychic economy. We are altered by what vanishes, but also trapped by it. The clearing becomes site not of liberation but of perpetual mourning. The absent object demands replacement, commentary, theory. The subject who witnesses the decay

is not freed but re-sutured into the symbolic machinery that renders rot meaningful. Disappearance becomes necessary not because it opens a path beyond capital, but because capital requires it. To make is to unmake. Not as existential insight but as programmed obsolescence. Every thing must expire so that another may circulate. The rotting banana, the half-shredded canvas, the self-immolating machine: these are symptoms, not rebellions. Art cannot escape the conditions of its own production. Under capital, time is circulation, exchange, speculation. Cattelan's banana matters not as banana but as guarantee that a banana may always be replaced. The gesture, the certificate, the logic survive.

Disappearance is not the negation of art under capital but its essence. Creation and destruction are phases of the same operation: aesthetic value born in the moment of its own elimination. The avant-garde sensed this. Dada's negation became institution. Surrealism's revolt became commodity form. The Situationists' refusal entered the cultural archive they despised.

This does not annul critique; it clarifies it. If there is no outside, immanent critique becomes the only available method. The artwork that tries to disappear and fails reveals the structure that forbids disappearance. It discloses the mechanism by which capital maintains itself. Perhaps this is all critique can do now: expose the operation by which negation is harvested as value.

Benjamin diagnosed this: modernity delights in catastrophe as style (Benjamin, 2002, *Convolutes J and M*). Kandinsky wondered what would replace the absent object. The answer is awareness of absence. Yet consciousness too becomes commodity. Merleau-Ponty's chiasm insists that the seen implies the unseen, but applied to an ontology caught in capitalist logic, even invisibility is captured, theorized, aestheticized, priced. And precisely as a photograph is defined as much by what it excludes as by what it enframes, a destroyed artwork functions similarly. Disappearance reveals infrastructure, a medium, but revelation does not dismantle infrastructure.

There is no clearing untouched by capital. Even disappearance becomes spectacle. Even negation produces surplus. The artwork meant to vanish becomes more valuable because it attempted to leave. Negation serves accumulation. Critique becomes genre.

Heidegger's *Gelassenheit* imagines a letting-be, similar to the Freudian act of mourning. But the other face of letting-be is the grip of *Gestell*. Under late capitalism nothing is permitted to simply end. Even ruin must be productive. The banana must rot profitably. Its replacement is the point. Its death is staged so that value may live.

True disappearance would leave nothing. No image, no discourse, no archive. No future commodity to be unearthed. But that would end circulation. Therefore capital prohibits it. Every disappearance must be partial. Every negation must leave residue. The gesture that refuses documentation becomes documented as refusal. The absence becomes evidence. The void becomes content.

Art cannot destroy itself without feeding what it seeks to escape. The work may rot, burn, disappear. As long as we remember, as long as we speak, as long as the act is inscribed, the work persists. Not as object, but as value, as discourse, as symptom. Capital metabolizes even nothingness, and so the banana rots and is replaced. The work persists as question without answer, as negation without outside, as disappearance that never disappears. This is not fail-

ure. It is structure. To see the structure is already to speak within it, to think within it, to remain within it. No gesture of destruction can liberate art from the world that sustains it. The work can rot. But the work persists. And in that persistence, capital continues undisturbed, extracting value even from its own undoing, ensuring that not even *nothing* escapes valorization.

References

- Alberro, A. (2003) *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bataille, G. (1988) *The Accursed Share: An Essay on General Economy, Volume I*. New York: Zone Books.
- Benjamin, W. (2002) *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Con-
volute J & M.
- Benjamin, W. (1968) 'Theses on the Philosophy of History'. In: *Illuminations*. New York: Schocken Books, pp. 253–264.
- Bryan-Wilson, J. (2009) *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley: University of California Press.
- Chandler, J. & Lippard, L. (1968), 'The Dematerialization of Art'. *Art International*, 12(2), pp. 31-36.
- Debord, G. (1994) *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books. (Original work published 1967).
- Fisher, M. (2009) *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* London: Zero Books.
- Fisher, M. (2016) *The Weird and the Eerie*. London: Verso.
- Fisher, M. (2014) "Practical Eliminativism: Getting Out of the Face, Again". In: *Speculative Aesthetics*. London: Urbanomic Press, pp. 90-95.
- Gamboni, D. (1997) *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. New Haven: Yale University Press.
- Harman, G. (2002) *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court.
- Harman, G. (2011) *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books.
- Heidegger, M. (1962) *Being and Time*. Oxford: Blackwell.
- Heidegger, M. (1971) 'The Origin of the Work of Art'. In: *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.
- Jameson, F. (2012) *Georg Forster Lecture 2012*. YouTube, uploaded by SoCuMUniMainz, May 8, 2013. Available at: https://youtu.be/qh79_zwNI_s (Accessed: 8 August 2025).
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kandinsky, W. (1913/2023) "Wassily Kandinsky Replaces the Object". *Lapham's Quarterly*, 1913 Moscow, available at: <https://www.laphamsquarterly.org/arts-letters/wassily-kandinsky-replaces-object?> (Accessed: 30 August 2025).
- Manchev, B. (2016) *Program for Inhuman Theater, or What is the Desire of the Things?* In: Arlander, A. (ed.) *CARPA4 Proceedings: The Non-human and the Inhuman in Performing Arts - Bodies, Organisms and Objects*. Helsinki: University of the Arts Helsinki. Available: <https://boyanmanchev.net/en/essays/theory/what-do-the-things-want.html>

Manchev, B. & Vatsov, D. (2023) *Shto e Ontologia? Nasreshtni Opredelenia*. Sofia: Metheor Press.

Marx, K. (1976) *Capital: Volume I*. Harmondsworth: Penguin Classics. (Original work published 1867).

Ngai, S. (2012) *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Raaijmakers, D. (2002) 'The Destructive Character'. In: *Walter Benjamin. The Destructive Character*. Eindhoven: Onomatopee.

Works of Art and Performances Referenced

Banksy (2015) *Dismaland* [temporary installation]. Weston-super-Mare.

Banksy (2018) *Love Is in the Bin* [shredded painting]. Sotheby's, London.

Cage, J. (1952) *4'33"* [musical composition and performance]. Premiered at Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, 29 August.

Cattelan, M. (2019) *Comedian* [mixed media]. Art Basel Miami Beach.

Debord, G. (1952) *Hurlements en faveur de Sade* [film]. Produced by Lettrist International, Paris.

Debord, G. (1973) *The Society of the Spectacle*. [film]. Produced by Simar Films, Paris.

Manzoni, P. (1961) *Merda d'artista* [multiples]. Various locations.

Tinguely, J. (1960) *Homage to New York* [self-destructing kinetic sculpture]. MoMA, New York.

ТРИТЕ СВЕТОГЛЕДА И ПРОБЛЕМЪТ ЗА ОТЧУЖДЕНИЕТО СПОРЕД ПЕРСОНАЛИЗМА НА Н. БЕРДЯЕВ

Огнян Узун

Резюме: Текстът изследва трите светогледа според учението на Николай Бердяев – законнически, на изкуплението и творчески. Акцентира се върху творческия светоглед като неповторимо индивидуален и творчески подход към всяка нравствена задача, от друга страна, се разглежда обективацията, при която светът се възприема като непроменима обективна даденост. Подчертава се възможността чрез творческия светоглед да се преобрази обективната даденост в нова реалност, която има потенциал за преодоляване на отчуждението в живота на човека. Изследването цели да допринесе за преодоляване на отчуждението чрез формиране на творчески светоглед през призмата на Бердяевия персонализъм.

Ключови думи: светоглед, свобода, творчество,
обективация, бриколаж, отчуждение

THE THREE WORLDVIEWS AND THE PROBLEM OF ALIENATION ACCORDING TO N. BERDYAEV'S PERSONALISM

Ognyan Uzunov

Abstract: The text explores the three worldviews according to Nikolai Berdyaev's teachings—legalistic, redemptive, and creative. The creative worldview is presented as a unique-individual and creative approach to every moral task, while on the other hand, objectification while objectification is explained as viewing the world as unchangeable objective given. It emphasizes the potential of the creative worldview to transform objective reality and build a new reality that can help overcome alienation in human life. The study is motivated by the desire to contribute to overcoming alienation by building a creative worldview through the prism of Berdyaev's personalism.

Keywords: worldview, freedom, creativity,
objectification, bricolage, alienation

Николай Александрович Бердяев е роден през 1874 в имението Обухово на Киевска губерния на Руската империя. Той произхожда от семейство на дворяни и офицери. Като студент се увлича по социалдемократическите идеи и марксизма, а през 1922 руският мислител е сред интелектуалците, прогонени от Съветска Русия с останалия известен в историята „философския параход“. Първоначално се установява в Германия, а на по-късен етап се премества в Париж, където живее до края на живота си. Името на Бердяев е свързано с философския и културен разцвет на Русия, наречен Сребърния век, а самият той е във връзка с философите Владимир Соловьев и Сергей Булгаков. До края на живота си (1948 г.) Николай Александрович се бори срещу всяка форма на тоталитаризъм, независимо от неговото проявление.

Н. Бердяев нарича своето учение „персонализъм“ и поставя в центъра проблема за човека. Затова счита учението си преди всичко за антропологическо. А да се постави проблемът за човека, означава да се постави проблемът за свободата, творчеството, личността, духа и историята (Бердяев, 2007, с. 593). Това всъщност е темата за предназначението на човека и оправдание на неговото творчество.

Въведение

Според Николай Бердяев светът преминава през три епохи на божественото откровение, основани на Свещеното писание на Стария и Новия Завет: откровение на закона (Отца), откровение на изкуплението (Сина) и откровение на творчеството (Духа). От друга страна, епохите на божественото откровение са и епохи на откровението на човека – чрез закона се изобличава грехът на човека и се разкрива силата на Бога; чрез изкуплението човекът се осиновява от Бога и му се открива път за преодоляване от греха; през творческата епоха напълно се разкрива божествеността на човешката същност като божествената сила става и човешка (Бердяев, 2004, с. 315). Смисълът на антропологичното откровение по време на творческата епоха се състои в това, че чрез творчеството на човека се разкрива Богът в света. „Антропологичното откровение на творческата епоха докрай е човешко и докрай божествено: в него човешкото е задълбочено до божествено и божественото е разкрито до човешкото“ (с. 315).

Именно на основата на трите епохи на откровението са изградени трите светозгледа – законнически, на изкуплението и творчески.

Законнически светозглед

С падението на човека всичко се екстериоризира и се подчинява на необходимостта. Загубата на несъзнаваната райска цялост води до раздвояване на съзнанието, т.е. до рефлексията, различаването и оценката. Именно на тях се основава законническият светозглед.

Законническият светозглед води началото си от греха, тъй като го разобличава и ограничава. Законът има социална функция. Той подчинява личната съвест на обществото и следователно не личността, а обществото става субект на нравствена оценка. „Обществото налага нравствени забрани, табу, закони и норми, на които личността е длъжна да се подчинява под страх от нравствено отлъчване и наказание“

(Бердяев, 2005, с. 122). Поради тази си същност законническият светоглед осъжда отделната личност, като ѝ налага забрани и наказания, а към злото на обществения живот е снизходителен. Разпоредбите на закона са задължителни за всички. Важно е не какво мисли личността, а какво мислят групите. Следователно законническият светоглед е светоглед на социалното всекидневие. Той организира живота на човешките маси, но не може да обхване индивидуалността.

Законническият светоглед и задължителността обаче водят до заробването на човека от гържавата и обществото. Резултатът е робското отношение към гържавника, началника и имащия власт, от една страна, а от друга, към колективните образувания – тълпата, масата, мнозинството. Това води до положението нравствените съждения да се извършват от семейството, рода, гържавата, обществото, а не от личността. Следователно законническият светоглед отгава предпочитание на йерархичния чин, но не и на твореца, на умния или на добрия човек. Оттук и основното ограничение на законническия светоглед: без да познава вътрешния живот на човека, регулира външния му живот; без да познава индивидуалността му, определя отношенията му с хората; без да познава личностовите му особености, регулира обществените му отношения. Основното ограничение на светогледа разкрива основното му противоречие: от една страна, законът не се интересува от личността, а от друга, не ѝ оставя възможност да реализира доброто, което изисква от нея. Така се стига до невъзможност нравственото съгържание на личността да бъде свободно и неповлияно от социални внушения.

Законническият светоглед обаче е нужен за съществуването на света, защото въвежда ред в живота на множеството. Той защитава гържавата и икономиката. Също така пази семейството и църквата, въпреки че понякога ги уврежда. Лошото е, че се стреми да превърне човека в „автоматична добродетел“. Ето защо според законническия светоглед все едно няма Бог и няма надежда за Божия помощ.

Религиозният образ на законническия светоглед е фарисейството. Фарисейството, както често смятат християните, не е ниско нравствено явление, а високо нравствено постижение за времето си. Фарисеите са били древните еврейски учители, тълкуватели и изпълнители на закона. Христос въстава срещу фарисеите заради задоволството им от собствената си праведност, а не заради принципа, който защитават. Фарисейството се намира на границата между законническия светоглед и светогледа на изкуплението, защото разкрива безсилието на закона за избавянето от греха и злото. Законът може да се изпълнява докрай, без да промени духовното състояние на човека. В това отношение мисията на Христос е двойствена – разобличава фарисейското законничество и същевременно с това казва, че е дошъл не да наруши, а да изпълни закона, за което свидетелства формулата: „Слушали сте, че бе казано... Аз пък ви казвам:...“ (Мат. 5:21-47).

Следователно социалният живот е невъзможен без законническия светоглед. Но законът е приложим само в най-елементарни случаи – не кради, не убивай, не лъжи и е неприложим в деликатни случаи, които изискват индивидуално и творческо разрешение. Законническият светоглед е парадоксален, защото защитава човешкия живот и право, но уврежда индивидуално-духовния му живот. „Законът не познава живата,

конкретна, индивидуално неповторима личност, не прониква в нейния интимен живот, но я пази от посегателства и насилия от страна на други личности, пази я независимо от това, какви са техните помисли и духовно състояние. В това е великата и вечна справедливост на закона, справедливостта на правото“ (Бердяев, 2005, с. 142).

И така, законът не може да промени човешката природа, защото разделя доброто от битието. Но разделението, установено в законническия светоглед, е преодолимо чрез светогледа на изкуплението и благодатта, тъй като изкуплението е навлизане на истинското добро в битието.

Светоглед на изкуплението

Светогледът на изкуплението или евангелският светоглед по своята същност е революционен обрат в нравствените оценки. Той е преоценка на всички ценности, тъй като външните правила, наложените забрани и законовите изисквания се пренасят в дълбочината на човешкото сърце, което преобръща цялата установена йерархия. И ако човекът със законнически светоглед действа все едно няма Бог, то човекът с евангелски светоглед действа заедно с Бога. Ето защо светогледът на изкуплението е богочовешки.

Християнството поставя човека над абстрактната идея за доброто и с това извършва най-значимата реформа в сферата на нравствеността, изразена чрез принципа: „съботата е направена за човека, а не човек за съботата“ (Марк 2:27). Съботата е абстрактното добро, а човекът е Божие творение, образ и подобие Божие, живо същество, което стои по-високо от всяка отвлечена идея, дори и от идеята за доброто. Евангелският светоглед се състои в издигането на човека, а не на абстрактното добро. Така се открива пътят от светогледа на този свят, основан на различаването на добро и зло, към светогледа, насочен към Царството Божие.

В основата на евангелския светоглед стои конкретният човек, т.е. личността, личното отношение на човека към Бога и ближния, а не абстрактната идея за доброто, като норма и закон. Вече не съществуват отвлечени задължения и норми, а всяка нравствена задача е индивидуална и с оглед на конкретната личност.

Но как е възможно към всяка нравствена задача да се подхожда индивидуално? Христос разрешава този въпрос по изключителен начин – чрез любовта (любовта към ближния и любовта към Бога), т.е. чрез любовта към конкретното същество, защото човекът стои по-високо от съботата. Оттук и ценностите, обуславящи светогледа на изкуплението – жалостта и любовта. Жалостта означава да споделяш богоустроеността на човека, а любовта е споделяне на живота в Бога (Бердяев, 2005, с. 151). Също така светогледът на изкуплението се различава от фарисейския светоглед и по това, че не дели хората на „добри“ и „зли“ и дори не съди грешния, „който от вас е без грях, нека пръв хвърли камък“ (Иоан 8:7), също така не съди и за да не бъде съден (Лука 6:37), за да стигне до преобръщане на ценностите, защото смята, че „злодеят“ може да стане „праведник“ и обратно – „праведникът“ да се превърне в „злодей“. „Ще бъдат последните първи, и първите – последни“ (Мат. 20:16). Но това не е ли революция в нравствеността и радикална промяна на светогледа?

Християнството разрешава и този въпрос по гениален начин. Този път чрез вярата, че миналото може да се надживее. Изкуплението освобождава от миналото и то вече няма власт нито над настоящето, нито над бъдещето. В това е смисълът на покаянието и опрощаването на греховете. Човек обаче не е в състояние сам да си прости греховете и да забрави злото минало. Затова Христос поема всички извършени грехове върху себе си и прави възможно преодоляването на миналото. „Опрощаването и забравата са възможни само в Христа и чрез Христа“ (Бердяев, 2005, с. 152). Ето защо светогледът на изкуплението е богат, т.е. богочовешки.

Ако законническият светоглед се основава на придържането към нормата и осъждането, то светогледът на изкуплението се основава на страданието – осмисляне на собственото страдание и състрадание към ближния. Приемането на страданието е в постигането на смисъла му и в „носенето на собствения кръст“. „Всеки е длъжен да носи кръста си и да върви след Него, Разпнатия“ (с. 166). Такъв е пътят за постигане на просветление и възраждане на живота, т.е. за откриване на висш смисъл в живота. Именно по пътя на страданието се постига и изкуплението, извисяването и възраждането на живота. „Който иска да върви след Мене, да вземе кръста си и Ме последва“ (Марк 8:34). Напротив, животът без страдание е живот без свобода. Тази тема е представена по ненадминат начин от Достоевски в „Повест за Великия инквизитор“. И ако страданието се отнася само до човека, който го изпитва, то състраданието е свързано с ближния. Същността на състраданието се състои в съгласие за споделяне на страданието на ближния, да му се помогне в носенето на кръста. Но величието на християнството е не толкова в отношението към ближните и добрите, колкото в отношението към злите. Именно чрез състраданието към враговете светогледът на изкуплението прекъсва веригата на злото и отмъщението и въвежда хората в друг план на битието „И ако правите добро на ония, които и вам правят добро, каква вам награда? Защото и грешниците правят същото... Но вие обичайте враговете си“ (Лука 6:33-35). Ето защо проблемът за страданието се явява централен за светогледа на изкуплението.

И така, ако законническият светоглед се отнася към обществения живот в настоящето, то светогледът на изкуплението е насочен към бъдещето. Към бъдещето, защото се основава на благата вест за идването на Царството Божие. В Евангелието се казва: „търсете царството на Бога и Неговата правда, и всичко това ще ви се придаде“ (Мат. 6:33). Поради тази причина евангелският светоглед не е в състояние да обоснове обществото. Той не се интересува от държавата, икономиката и семейството, нито как да реши житейските задачи, а се интересува как да се излекува душата и да се прероди човекът (Бердяев, 2005, с. 174). Но истинската причина, поради която светогледът на изкуплението освобождава човека от страха, самолюбieto и властта, е, че свободата е необходима за реализирането на неговото творческо призвание.

Творчески светоглед

В Библията не се казва нищо за творчеството. Всъщност говори се за творчеството, но по завоалиран начин. Споменава се за зърното, което попадне ли на добра

почва, ще даде богат приплод (Мат. 13:1-9), а чрез притчите Христос осъжда тези, които не реализира таланта си (Мат. 25:14-30). Ап. Павел също говори за творческото призвание на човека. В Посланието до римляни пише, че всеки е длъжен да реализира дарбата, която му е дадена по богатот от Бога (Римл. 12:6-8). Затова Бердяев казва, че в Евангелието се споменава за творчеството, но „трябва да умееш да четеш, да отгатнеш какво иска и чака Бог от човека“ (Бердяев, 2005, с. 175).

И така, Бердяев учи, че творчеството е възможно, защото светът е сътворен и съществува Творец, който го е сътворил. Човекът също е сътворен от Твореца, но за разлика от останалото творение, е сътворен като Негов образ и подобие. Следователно човек не може да бъде друг освен творец и е призван към творчество. Според творческия светоглед личността е длъжна да бъде себе си, като във всичките си постъпки проявява своята индивидуалност, т.е. длъжна е да реализира Божия замисъл за себе си като висша ценност.

Ето защо човекът с творчески светоглед гледа на всяка нравствена задача като неповторимо индивидуална и творческа. Той подхожда към всяка житейска задача с нравствена находчивост и намерение за открития. Свободата също се схваща по индивидуален начин. „Във всеки неповторим индивидуален нравствен акт се създава ново добро, дотогава несъществуващо в света, което е лично изобретение на своя създател“ (с. 184). Следователно свободата е нужна за индивидуално творчество на добро и ценност, а не за приемането или отхвърлянето на нормата, както е според законническия светоглед.

Творческият светоглед е действен и динамичен, т.е. енергетичен. Енергетичен, защото за него борбата със злото не се състои в отричането или унищожаването му, а в преобразуването му в добро. Това е възможно, тъй като за този светоглед светът е безкрайни хоризонти, а не установен и завършен ред, както е според законническия светоглед. Творческият светоглед надмозва и светогледа на изкуплението. За разлика от евангелския светоглед, който е насочен към изкуплението на вината и самоспасението, творческият е насочен към ценността, т.е. към създаване на ценност и нейното реализиране, а не към утвърждаване на нравствеността.

Нещо повече, за творческия светоглед дори и така наречените греховни страсти могат да послужат като материал за преобразуване в по-висше съдържание на живота, а не като мотив за борба с тях чрез отрицателен аскетизъм, както е за светогледа на изкуплението. Как обаче може да се осъществи подобно преобразяване на съзнанието? Според Бердяев това е възможно чрез промяна на духовната насоченост, чрез сублимиране на страстта и превръщането ѝ в източник на положително творчество (с. 191). Оттук и задачата на творческия светоглед: откриване на нови пътища за духовно творчество, т.е. вместо да се пропиява енергията на страстите, да се насочи към по-висше съдържание (с. 192). И това важи не само за половата страст, а също и за гнева, за честолюбието, за ревността и страстта към хазарта. Руският мислител дава пример с древните гърци, които са съумели да превърнат ненавистта в благородно съревнование.

Николай Александрович посочва, че способността, която преобразува лошите страсти в творчески, е любовта. Независимо дали става дума за любовта към ис-

тината (жаждата за познание), за любовта към красотата, към правдата или друга любов, „чрез ероса злите страсти преминават в творчески“ (с. 192). Затова може да се каже, че творческият светоглед е еротически светоглед. Но любовта освен че е източник на творчество, самата тя е творчество. Нещо повече, самата любов към ближния вече е творчество, защото в него вижда образа и подобие на Божие, т.е. вижда го като самоценност. Ето защо тя не съди, а повишава качеството и ценността на живота. Любовта излъчва творческа радиоактивна енергия. „Любовта е радий в духовния свят“ (с. 192).

Но творческият акт е невъзможен без въображение. Невъзможен е, защото е въобразяване на нещо друго, което е по-добро. Въображението е възникване на образ, който се извисява над действителността. Човек живее в нормативния, обективирания свят, който е завършен и няма какво да се добави към него, а във въображението си създава нов свят, който е отвъд обективното добро и зло и това прави живота по-добър, по-красив и свободен. Такъв образ е и Царството Божие. Но лишеният от въображение човек не е способен на творчески акт и не е способен да си представи един по-добър свят. Това води до положението, че творческият светоглед прекъсва отношението към делничното и не се съобразява със закона, като му противопоставя „образа“ на Висшия свят. Следователно творческият светоглед излиза извън пределите на времето и по този начин преодолява дуализма на законническия светоглед и стремежа към лично спасение на евангелския светоглед. А след като е изход от времето, значи е насочен не към настоящето или към бъдещето, а към вечността.

И така, ако законническия светоглед се отнася към настоящето, а светогледът на изкуплението се отнася към бъдещето, то творческият светоглед се отнася към вечността, която се реализира чрез преобразяване на обективацията.

Обективация и реалност

Според Бердяев духът, в акта на навлизането си в света, се обективира, социализира се и се отчуждава от себе си. Но тази обективация представлява активност на субекта, израз на стремежа му да установи връзка с нещо, което му е чуждо. В резултат духът, социализирайки се, се оказва подчинен на социалната ежедневност. Също така обективацията изчерпва творческата енергия на човека и поражда лъжата, нужна за общественото устройство. Следователно обективацията има две значения: от една страна, свидетелства за актовете на субекта, чрез които се опитва да се свърже със света, а от друга страна, е свързана с пагналостта и поробеността на света, където екзистенциалните субекти са превърнати в обекти, вещи и предмети. Оттук произлиза сложността на проблема за обективацията.

Реалност е Духът, затова обективацията се проявява чрез символи, а не чрез реалности. В тази връзка Бердяев пише, че обективираният дух е само символика на духа (Бердяев, 1994, с. 389), т.е. в обекта няма реалност, а само символ на реалност. Реалността е в субекта. Срещата с Христос, която се извършва във вяра и любов, е среща със субект, т.е. среща в екзистенциален план, а не с обект, както е според обективацията. Нещо повече, субектът никога не действа насилствено върху друг субект. Насилствено действа авторитетът, който е образуване на обективация-

та и масовостта и е проява на отчуждение. Авторитетът оставя човека затворен в себе си. Според Николай Александрович човек в своята слабост търси авторитет, на който да може да се опре, но авторитетът, на който се опира, е само продукт на неговата слабост, само проекция на неговата субективност, неспособна да влезе в другото, в конкретно-универсалното (с. 389).

И така, в света на обектите нищо не може да бъде реализирано, защото е само означено. Например в сферата на познанието обективацията се изразява в понятията, които не познават индивидуалността, в сферата на общуването обективацията е във формите на гържавата, правото и семейството, в моралния живот – е в нормите, които са неспособни да доведат до реални промени, а в религиозния живот обективацията е в догмите и каноните, които опосредстват отношението към Бога и ближните. В крайна сметка видимият обективен свят е само символика на духовния свят. Но той не е нещо лошо само по себе си, а е свързан със съдбата на човека, защото човекът трябва да премине през обективацията на духа в културата, в гържавата, в икономическия и религиозния живот, за да се завърне отново към себе си.

При разглеждането на творчеството в системата на персонализма е важно да се подчертае, че творческият акт на духа има две страни – възхождане и низхождане. В творческия си порив човекът се издига над света. Но след това слиза в света, където, при обективацията на духа, т.е. при създаването на произведенията, се съобразява с нивото на света и с неговата социализация. Така че духът е огън, творчеството на духа е огнено, а обективацията е охлаждане на творческия огън (с. 391). Бердяев изрично отбелязва, че творческият субективен дух не може да се познае в своите обективации. Нито св. Франциск може да се познае в обективацията на францисканството, нито Лутер може да се познае в историческото обективиране на протестантизма. Нито Маркс може да се познае в историческата обективация на марксизма. Ето защо обективацията в историята е велика неудача. Това обаче не означава, че светът трябва да свърши, а че обективираният свят на символизациите следва да бъде заменен от света на истинските реалности.

Както беше споменато, истината не се реализира в обективирания дух, а само се символизира. Затова този, който е изцяло потопен в обективирания свят, няма как да разбере символиката на реалността. Нещо повече, той се смята за реалист. Обективирането на духа не е въплъщение на духа, а символизация на духа: царят е символ, генералът е символ, папата, митрополитът, епископът са символи, всяка йерархична длъжност е символ. За разлика от тях, реални са светецът, пророкът, гениалният творец, социалният реформатор, т.е. реална е йерархията на човешките качества, а не символизацията (с. 393). Дори милосърдието може да бъде символично, а не реално. Пример за символично милосърдие е лицемерието.

За духовния творчески светоглед всичко видимо е символ на невидимото, всичко материално е символ на духовното. Затова именно този светоглед прави човека по-малко подчинен на властта на света и по-малко отчужден. Според Бердяев съзнанието, че всичко в този свят е само символ на друг свят, освобождава от робската зависимост от този свят (с. 395). Оттук и прозрението на смисъла зад безсмислие-

мо. Ето защо светогледът на новата духовност следва да бъде светоглед на завръщането към истинското съществуване.

И така, обективацията е приспособяване към състоянието на света, т.е. конформизъм, в който личното бива подчинявано на общото, на закона и води до отчуждение. Но творческият светоглед не бива да се разбира като бягство от света или като пасивно отношение към него, а като реална промяна на света. Както казва руският учен, духовността търси преди всичко Божието царство, а не царството на този свят, което е обективация (с. 445). Това обаче не е ли конфликт между личното и социалното? Според Бердяев не е, защото всички хора са отговорни за всички хора и отделният човек не може да се спаси, ако всички останали хора и светът загиват. Следователно новата духовност, която се проявява чрез творческия светоглед, е свързана със споделянето на съдбата на света и човечеството, а не е отделяне от света с цел лично спасение и отказ от проблемите на света. Разкриването на социалния характер на духовността прави възможно личното творчество, защото е невъзможно да се изолира личният акт от социалния (с. 446). Ето защо, освобождавайки се от социалните ограничения, човекът с творчески светоглед насочва своята активност към преобразяване на социалния живот, тъй като истинската промяна на света изисква лична духовна активност и свобода от детерминираното битие.

От казаното дотук може да се заключи, че духовният светоглед притежава както социална, така и психотерапевтична стойност. Психотерапевтична, защото, от една страна, чрез реализирането на призванието творчеството се насочва към другите хора, към обществото, към света и дори към историята. А от друга страна, в творческата активност на духа се преодоляват потиснатостта, страхът и унизеността на човека, т.е. в творческия акт човек се освобождава от възлюбеността в себе си (с. 445–446). Следователно творческият светоглед е свързан с реална промяна на света и човешките отношения, а също така и с промяна на труда, който се превръща в сътрудничество с другите хора и пълноценно общуване. По този начин в духовния светоглед се преодолява отчуждението от себе си, от света и от хората. Ето защо творческият светоглед се състои в освобождаване от обективацията, т.е. в преход от обективация на духа (светскостта, детерминизмът отвън, ползата, устроеността, силата, властта) към реализацията на духа (свободата, истината, правдата, любовта, човечността).

Методология и бриколаж

Според Бердяев творческият светоглед предполага промяна на съзнанието, защото погрешната насоченост на съзнанието е създала призракен свят. Ценното при руския учен е, че прилага възгледите си на практика и така успява да преодолее несгодите и изпитанията, на които е бил подложен през целия си жизнен път. За съжаление, Николай Александрович не представя метод за преобразуване на светогледа, но той имплицитно присъства в трудовете му. Именно с тази задача се е заел изследователят на Бердяевото творчество – руският философ С. А. Титаренко (1970–2021). Титаренко извежда терапевтичния принцип на персонализма, наричайки го пневно-терапия, а на метода дава името „бриколаж“. В науката терминът „бриколаж“ е въ-

веден от автора на „Структурната антропология“ – френския антрополог Клод Леви-Строс (1908–2009).

Глаголът *bricolage* има множество значения. Едно от тях е: майсторя/човъркам, отнасящо се за домашния майстор, който използва ръцете си и погръчни средства, които не са професионални, а инцидентни. Именно този смисъл на думата употребява Клод Леви-Строс за анализ на митологичното мислене. Той сравнява митологичното (дивото) мислене с дейността на бриколъора. Бриколъорът е в състояние да изпълни множество задачи, но за разлика от инженера – който борава с неограничен брой професионални средства и предварително замислен проект, – се справя с ограничен брой погръчни средства и без предварителен проект. Той изгражда структурирани съвкупности чрез „остатъци“ и късове от по-ранни конструкции, съхранявани на принципа „може да послужи“, т.е. от вече съществуващи събития, разкази или символи. „Митичното мислене, този домашен майстор, изработва структури, съобявявайки събития или по-скоро останки от събития“ (Леви-Строс, 2002, с. 37). Също така домашният майстор е свободен да мести всеки елемент от структурата и по този начин да я реорганизира наново, т.е. творенията на бриколъора се свеждат до преподреждане на елементи, но без да се променя тяхната същност. „Бриколажът разкрива вселената на дивото, на присъствието или на отсъствието, но не и на преливанията, на динамичните трансформации“ (Бокова, 2004, с. 80).

Според френския антрополог митичното мислене се явява интелектуална форма на бриколажа, тъй като трябва да разреши затруднението едновременно с помощта на наличните средства. Също така той твърди, че дивото мислене е научно, защото борава с аналогии и съпоставяния. И накрая, то е логично, тъй като се основава не на случайности, а на представи, които създават отношения на сходство между природните и социалните дадености (с. 86), т.е. митичното мислене не ги обяснява, а ги прилага като средство за обяснение на реалностите, и то на нивото на логиката, а не на нивото на природата. Следователно дивото мислене не се ограничава само до събития и опити, които поддържа и преподдържа, за да открие техния смисъл, а преодолява ограниченията, защото всъщност се противопоставя на липсата на смисъл. Именно в търсенето на смисъл се състои и бриколажът в учението на Бердяев.

С. А. Титаренко твърди, че изграждането на смисъл, смислотворчеството, стои в основата на Бердяевата пневномотерапия. Изследователят уточнява, че методът на Бердяев е сходен на метода на психоанализата, но вместо да се фокусира върху психичния свят на човека, се фокусира върху неговия светоглед. Идеята е, че търсейки смисъла на своя живот, човек се фокусира върху възгледи, според които обективният свят е непроменима даденост. Резултатът е, че осъзнава безсмислието на своето съществуване в света, което всъщност се явява причината за трагизма и болестта на човека. Оттук и задачата на пневномотерапевта – да разкрие активността на духа в обективизираните идеи на съзнанието. Според Титаренко пневномотерапевтът Бердяев предлага човекът да се лекува от трагизма на своето съществуване чрез пренасяне на информацията от съзнанието към духа и последващата ѝ корекция (Титаренко, 2006, с. 52). Пневномотерапевтичната процедура започва с убеждаване на човека в изначално погрешната му духовна нагласа към света и ролята му в него. Следовател-

но заг идейните конструктори на съзнанието се крие застинал дух, който е погрешно насочен.

Втората задача на „терапевта на духа“ е да „разтопи“ идеята, да извлече нейното духовно съдържание и да я преобрази. Духовното в идеята не се съдържа толкова в нейния смислов конструктор, колкото в енергията на търсенето на смисъл. От това произтича третата задача на пнеумотерапевта – постигането на енергията на смислостворчеството и насочването ѝ към собствения духовен опит. За целта Бердяев разработва специална мисловна процедура, която Титаренко, подобно на Клод Леви-Строс, нарича „бриколаж“. Той обаче има предвид друго значение на думата, което е: движение по заобиколен път, заобикаляне.

Методологическата процедура на Бердяевия бриколаж се състои в конструиране на идейното пространство и търсене на биполарна перспектива, като на всеки идеен конструктор или реалност се противопоставя противоположен конструктор или реалност. Същевременно едната от полярностите има положителен и предпочитан характер и там се намира Бог, а на противоположната, отрицателната или негативната, е нищото (бездната, *Ungrund*). След това всички останали реалности се отнасят към полюса, към чиято реалност принадлежат. И се преминава към търсене на истинността, което наподобява движение между полюсите по заобиколен път. Понякога отделни смислови елементи се извеждат от конструктора, намиращ се на отрицателния полюс и се интерпретират по нов начин, при което е възможно дори да се включат в противоположна конструкция. Процесът завършва със зараждането на новия смисъл. Търсеният смисъл се изгражда при лутанията между полюсите като нещо трето (с. 61). Бердяев вижда задачата на пнеумотерапията именно в получаването на тази трета позиция и в настройването на съзнанието за възприемане на енергията, която се намира в своята духовна, т.е. истинна форма.

И така, ако при Клод Леви-Строс инженерът и ученият боравят с концепти, чрез които „отварят“ възможността за послания, то бриколът „остава вътре“ в своя свят, без да го променя или разширява. „Ученият произвежда събития, за да променя света като потребява структури. Бриколът произвежда структури, като „сглобява“ и подрежда събития или части от събития, „остатъци“ от случки“ (Бокова, 2004, с. 82). В този ред на мисли следва да се каже, че бриколът на Бердяев произвежда духовен светоглед, за да преобрази битието, като променя структурата на съзнанието.

Приложение на учението за светогледите

Възгледите на Бердяев биха останали само добри пожелания, ако не са приложими в живота. Нашето намерение е да открием възможност за приложение на пнеумотерапията и бриколажа по начин, който да допринесе за подобряване на качеството на живота. Това беше една от целите, които си поставихме при реализирането на програмата „Здравно училище за онкологично болни и техните близки“ на фондация „Толерантност“. Представяме случай на пациент, приет за лечение в клиниката по медицинска онкология към УМБАЛ „Света Марина“ – Варна. Пациентът е 70-годишен мъж, поставена му е диагноза карцином на дебелото черво, но към момента на изследването е в сравнително добро физическо състояние. През младостта си е бил професио-

нален спортист – волейболист в клуб „Черно море“. Семейен е повече от четиридесет години, съпругата му е била спортен журналист. Имат син, който също е семеен, но от години живее със семейството си в Дания, където се чувства социално интегриран и материално осигурен.

Болният сподели, че е воюл пълноценен и общественополезен живот, но вече не вижда смисъл, тъй като е възрастен и се чувства непотребен, а сега вече е болен и е в тежест на близките си. На въпрос относно отношенията му с близките си пациентът сподели, че поддържа нормален семеен живот със съпругата си, но с годините взаимоотношенията им са придобили битов и рутинен характер. А със сина си се чуват, но нямат близка връзка, дори се притеснява да ги безпокои, защото „те си имат свой живот“. На въпроса „Защо смята, че е воюл пълноценен живот?“ пациентът се развълнува и започна да разказва за активната си дейност като професионален спортист, след което сподели, че в момента се чувства нежелан дори и в спортната зала. Така завърши първата фаза от консултацията: човекът приема за обективната дагеност, че е стар, болен и никому ненужен, което е причината за трагизма на неговото съществуване.

Творческият духовен възглед е енергетичен. Затова конструирането на идеино пространство и търсене на биполарна перспектива започна това, в което консултираният се показва енергичен – спортната дейност. В единия полюс поставихме дейността му като активен спортист и че е бил в състава на националния отбор по волейбол, а на другия полюс – настоящото отношение на спортистите от отбора към него, т.е. че пречи на тренировките и че става досаден със съветите си. След това се заехме с отношението му към съпругата си – на единия полюс поставихме това, че е била негова избраница, освен това е била спортен журналист, което им е давало възможност да обсъждат както волейболната игра, така и управлението на спорта. На другия полюс поставихме рутината между тях, битовизма у дома и охладнелите им отношения. По същия начин подходихме и към сина му: на единия полюс поставихме обичта му към сина си, желанието му за връзка с него и семейството му, а на другия полюс – отчуждението, разбирането, че сина му си има свой живот и че не е част от него, както и това, че се чувства напранник, когато им се обаждат.

Търсенето на истинността по заобиколен път започна от това, което пациентът смята за ценност. На първо място поставихме спортната му кариера. Към нея добавихме професионалните му знания и личните му познанства с членовете на отбора и сред волейболните среди. После изяснихме отношенията му със съпругата си. Преди всичко това тя има сърдечно отношение към него, което не бива да се подценява, а също така притежава умения за водене на интервю и писане на спортни статии и има контакти във всички нива на спортните среди. След това се спряхме на отношенията му със сина си. Поради професията, която упражнява в скандинавската страна, той е със солидно социално положение и висок икономически стандарт. И накрая обсъдихме възможността усещането му за нежеланост в спортната зала да се преосмисли като израз на стремеж да бъде полезен на другите чрез своя опит. Така този конструкт от отрицателния полюс премина в положителния.

И накрая, в търсенето на смисъла чрез лутане и колебание между полюсите се порою нещо трето – това, което всъщност е истинното. Заедно с болния достигнахме до извода, че са налице всички условия да напише история на волейболен клуб „Черно море“, която да отпечата в луксозно издание и да остави за поколенията след себе си. Така, първо, той може да осмисли и запише собствените си спомени и преживявания като спортист; второ, ще предаде спомените и преживяванията на колегите и приятелите си, които също като него са били част от отбора; и трето, във връзка е или може да осъществи такава с други, които имат или са имали отношение към отбора. А вторичният ефект от тази дейност е, че ще възстанови социалния си живот. От друга страна, съпругата му не само би се радвала на пълноценно и творческо общуване със съпруга си, а и притежава професионалните умения, нужни за написване на подобен текст. Също така от годините си на професионална дейност тя има познанства както в спортните среди, така и сред управляващите спорта – познанства, които ще бъдат от полза за начинанието. И накрая, за сина му „остава“ да поеме разходите по издаването на книгата, както и да съдейства за популяризирането ѝ.

Насочване на съзнанието към възприемането на енергията, която се намира в своята истинна форма. Бившият спортист приветства предложението и сподели, че подобна идея осмисля ходенето му в залата, където сега ще се насочи към запознаване с новите методи, за да може да ги опише. Бъдещият автор заяви, че ще поднови срещите със съотборниците си, за да си припомнят мачовете, които си струва да се помнят от настоящите и бъдещите членове и привърженици на отбора. Също така може да се срещне и с треньори и съдии, за да се запознае и с тяхната гледна точка относно събитията. За съпругата си сподели, че тя ще се радва да му помогне в писането и че се познава с бившите и настоящите ръководители на отбора, тъй като ги е интервюирала. А за сина си сподели, че няма нужда да иска средства от него, тъй като самият той разполага с достатъчно. Обаче ще го помоли, защото ще го зарадва с предложението, а тъй като самият той ще спечели поводи за общуване с него. Така консултираният разкри нови възможности за смислен и творчески живот.

Представеният случай показва как функционира методът в реална ситуация. Нашата цел не беше получаване на нов продукт – издаването на книгата, а постигане на енергията на смислостворчеството и насочването ѝ към собствения духовен опит. Но не бива да се смята, че методът е всеобщо приложим. Все пак, вземайки предвид личността на автора, имаме отправна точка в това отношение. На първо място той е християнин и екзистенциалист, който е приложил учението си в собствения си живот. На тази база допускаме, че „терапевтичният“ подход би бил подходящ за хора в екзистенциална криза, с духовна нагласа и разбира се, достатъчно интелигентни, за да могат да осъзнаят смисъла, принципите и процесите на преобразяване на обективната даденост в ново духовно битие. От друга страна, наименованието, което Титаренко дава на метода – пневмотерапия (духовна терапия), също служи за отправна точка. От наименованието съдим, че прилагането на метода възприема светоглед, който признава трихотомната организация на човека – тяло, душа и дух. Докато за психотерапията (душезната терапия) разбирането за човека като съчетание от тяло и душа е достатъчно. И накрая, не би следвало методът на Бердяев да

се разглежда като психотерапия в същинския смисъл на думата, а по-скоро като път за преодоляване на отчуждението.

Заклучение

Изследването на трите светозледа през призмата на персонализма на Николай Бердяев показва, че проблемът за отчуждението е не само социално-исторически, но преди всичко духовно-онтологичен. Законническият светозглед има социална функция. Той пази и организира живота на човека, но не се интересува от неговата индивидуалност. Законът подчинява личната съвест на обществените норми и превръща човека в „автоматична добродетел“. Светозгледът на изкуплението реформира законническият светозглед, като твърди, че законът следва да служи на личността, а не личността да служи на закона. Въвежда любовта като основен принцип в отношенията между хората и по този начин освобождава човека от ограниченията на закона в настоящето и от бремето на извършените грехове в миналото. Ролята на светозгледа на изкуплението е да подготви човека за реализиране на творческия му потенциал. А творческият светозглед споделя, че извоюваната свобода следва да послужи на личността да бъде себе си, т.е. да проявява своята индивидуалност и така да реализира Божия замисъл за себе си като висша ценност. За човека с творчески светозглед всяка житейска задача е неповторимо-индивидуална, към която подхожда с нравствена находчивост и намерение за открития.

В този контекст персонализмът на Бердяев схваща света като обективация на духа, т.е. в света духовното съдържание се проявява чрез символи, а не чрез реалности. Оттук и задачата на личността: да разкрие символичното съдържание в обективната даденост и творчески да я преобрази в ново по-висше битие. Именно в това преобразяване се състои моделът на Бердяев за преодоляване на отчуждението. Модел, основан на духовни принципи и подкрепен с историческа обосновка, чийто критерий за нравствена валидност се корени в изначалната божествена същност на човека, проявяваща се както в междуличностните взаимодействия, така и в социалните процеси. Накрая, но не и на последно място, следва да се подчертае приложният характер на подхода, който, в контекста на съвременната технологична експанзия и нарастващите обществени разделения, го прави особено подходящ за превенция на отчуждението между хората.

И накрая, ако се вземат предвид спецификата на настоящата социокултурна ситуация и обстоятелството, че промяната на светозгледа води до трансформация на живота и повишаване на неговото качество, може да се заключи, че формирането на творчески светозглед притежава реален потенциал за преодоляване на отчуждението. И тук възниква въпросът: възможно ли е подходът, предложен от Бердяев, да се превърне в консултативна практика за преодоляване на отчуждението? Практика, която не се основава на травматичното преживяване и не е фиксирана върху миналото, а се изгражда върху творческата същност на човека и е насочена към вечността, т.е. към истината, любовта, милостърдието и творческото вдъхновение.

Използвана литература

Бердяев, Н. А. (1994). *Дух и реальность*. Москва: Республика.

Бердяев, Н. А. (2005). *Предназначението на човека*. София: Захарий Стоянов.

Бердяев, Н. А. (2007). *Самопознанието*. София: Захарий Стоянов.

Бердяев, Н. А. (2004). *Смисълът на творчеството*. София: Захарий Стоянов.

Библия (1998). *Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Вехтия и Новия Завет*.

Бокова, И. (2004). Клог Леви-Строс и „дивото мислене“. *Значими имена в антропологията*, с. 77–88.

Леви-Строс, К. (2002). *Дивото мислене*. Плевен. Евразия-Абагар.

Титаренко, С. А. (2006). *Специфика религиозной философии Н.А.Бердяева*. Ростов-на-Дону. Издательство Ростовского университета.

АВТОФИКЦИОНАЛНИЯТ ПОДХОД КАТО ЧАСТ ОТ КОЛАБОРАТИВНИЯ ПРОЦЕС В СДРУЖЕНИЕ EMERGENCY THEATRE

Василена Радева

Резюме: Демократичен начин на съавторство в театъра, зародил се в Европа и Америка през 60-те години на XX в., добива все по-голяма популярност и в българския независим театър. Как артистът присъства на сцената в качеството си на автор, по какъв начин се ражда драматургичната основа на един гивайзинг спектакъл и на какво се дължи неговият автентичен театрален език и тематична актуалност. Темата ще бъде разгледана чрез основни характеристики на явлението гивайзинг театър в творчеството на българската независима компания Emergency Theatre.

Ключови думи: автофикция, колаборативен театър, гивайзинг метод, интердисциплинарен, нейерархичен, автентичен, психодрама

AUTOFICTIONAL APPROACH AS PART OF COLLABORATIVE PROCESS IN THE WORK OF EMERGENCY THEATRE

Vasilena Radeva

Abstract: The democratic approach of co-authoring theatre performances, was born in Europe and America in the 1960's and is currently becoming more and more popular in the Bulgarian independent theatre scene. This approach deals with how an actor appears on stage in their capacity as an author of the work, how the dramaturgy is devised, and what constitutes authenticity in the theatrical language and thematic relevance. The theme will be viewed through the main characteristics of devised theatre, as approached by the Bulgarian independent theatre company, Emergency Theatre.

Keywords: autofiction, collaborative theatre, devised method, interdisciplinary, hierarchical, authentic, psychodrama

Ще си позволя да започна този текст с един автобиографичен момент, защото ми се струва, че такъв тип въведение от личен характер подхожда на темата. Бях трети курс студентка по режисура в НАТФИЗ (Националната академия по театрално и филмово изкуство), когато (чисто интуитивно) иницирах екипния принцип на съавторство в създаването на изпитен спектакъл по пиесата „Вампир“ от А. Страшимиров. Нашата сценична адаптация имаше успех и бях поканена от директора на един извънстоличен театър да я „пренеса“ на професионална сцена като част от репертоара на въпросния театър. Но при условие, че заменя двамата от петимата дипломиращи се студенти, които играеха в спектакъла, с двамата по-възрастни, щатни актьори. Моралната дилема, пред която бях поставена тогава, ми се видя тежка, но направих избора си, а именно да приема тази ранна възможност да поставям в професионален театър. Затова и приех като емоционално обяснение (но неоснователно) заплахата на една от актрисите, която отпаднаше от продукцията, че ще ме съди за нарушаване на авторските ѝ права. (Вплътението на това момиче в образа на колибарката Малама, емблематичен за българската драматургия, беше впечатляващо.)

Не съм запозната детайлно със Закона за авторското право и неговото приложение в едно толкова синкретично изкуство като театъра, но правният аспект, както и моралната дилема от изложения пример не са предмет на тази разработка. Интуитивната ми работа със средствата на колаборативния театър беше спомената само като изходен пункт на моя професионален интерес към съавторския подход в създаването на една сценична творба, както и към автофикционалните елементи в готовата постановка. Актьорът като автор и начинът, по който той присъства на сцената в дивайзинг спектакъла, е фокусът на настоящия текст. А предмет на изследването е дейността на българската независима компания Emergency Theatre. Дейност, която съчетава колаборативен творчески подход с автофикционална драматургична основа и употреба на психодраматични практики в творческия процес.

Задачите на настоящото изследване са:

- да даде кратка теоретична информация за същността на дивайзинг театъра и за контекста на неговото възникване;
- да разгледа какво е автофикция в театъра в перспективата на художествената употреба на мотиви от биографията на артистите в даден спектакъл;
- да проследи етапите на работния процес и тяхното въграждане в сценичния живот на един от спектаклите на Emergency Theatre – „Празна е стаята на удоволствието“;
- да докаже, че съавторството и интердисциплинарният подход в въграждането на спектакъла са сред основните предпоставки за неговата актуалност и съвременен театрален език.

През XXI век в европейския театрален свят, както и в българския независим театър все по-осезаемо се заличават семантичните граници между понятията артист и перформър. Наблюдава се така наречената от проф. Патрис Павис (1996) „еманципация на актьора“. Актьорът, на когото е омръзнало просто да „бъде някой, който претендира да бъде някой друг, докато играе във филм, пиеса, телевизионно или радио предаване“ (Павис, 2002, 10). В съвременния театър често се наблюдава явлението на

колективно авторство на артистите от екипа на даден спектакъл, което включва както техни авторски текстове, така и идейно-концептуално, а често и постановъчно съ-участие. Такъв тип колективно творчество се обозначава като колаборативен или дивайзинг подход за създаване на спектакъл.

Дивайзинг подход в театъра

За зараждането, спецификата и емблематичните проявления по световните сцени на този тип театър вече има изписани хиляди теоретични страници. В настоящото изследване ще се ограничи само до синтез на базисна информация за произхода и същността на това явление.

Английската дума DEVISE може да бъде преведена като способ, изобретение; устройство; средство, начин; план, хитрост, похват. А изразът *to leave s.o. to his own devices*, чийто български аналог е „оставям някого да си блъска главата“, намирам за показателен в съотнасянето на думата към спецификата на дадената театрална практика. В статията си „Колаборативният творчески процес в театъра“ режисьорката и театроведка Калина Терзийска (2011) пише, че „терминът ДИВАЙЗИНГ описва начин на работа, при който в началото на творческия процес отсъства драматургичен текст. Понятието се използва по-често от британски и австралийски компании, в САЩ аналогичната дейност по-често се среща като „колаборативно творчество“. Но според моите проучвания термините „дивайзинг“ и „колаборативен“ в театъра не се припокриват напълно. Първият се отнася за специфичния процес, в който се създава представление без какъвто и да е предварително написан текст, докато колаборативен театър може да бъде всеки спектакъл, плод на колективно творчество, независимо дали е по пиеса, сценична адаптация на класически или съвременен текст и т.н. И като изброява различните компоненти в дивайзинг подхода, Терзийска стига до кратката дефиниция, че дивайзинг театърът е „процес на групово създаване на представление от нищото“. И в един по-описателен, разширен вариант нейната дефиниция звучи така: „артистичен процес за създаване на театрално представление, който дава възможност на група от изпълнители да бъдат физически и практически креативни при споделянето и оформянето на едно оригинално произведение, изграждано директно от събирането, редактирането и преобразуването на противоречивите опитности за света на отделните участници“. А като друга кратка дефиниция, образувана през призмата на проблема за авторството, аз бих добавила, че дивайзинг театърът е театър на колективното авторство. Като, разбира се, това определение не претендира за понятийна изчерпателност.

Често отправна точка на репетиционния процес в дивайзинг театъра е откриването на тема, идея или форма, които да провокират събралите се артисти.

Този сравнително нов театрален жанр принадлежи към различните неконвенционални театрални форми, които могат да бъдат съотнесени към събирателното понятие „театър след драмата“ или така наречения от проф. Х.-Т. Леман (1991) „постдраматичен театър“¹ – термин, добил голяма популярност в края на миналото и нача-

¹ Терминът е въведен за първи път от Леман в книгата му *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der Antiken Tragödie*.

лото на нашето столетие. Зародишът на авторството на актьора, а заедно с това и принципът на колаборативното творчество може да бъдат търсени още през XVI в. в театъра на *commedia dell'arte*. В този специфичен жанр, актьорите са били автори на множество импровизации. Но креативността на импровизатора е била захваната в строго зададена игрова структура и не е можело да се излиза от рамките на т.нар. *кановачо* (съвсем условен сценарий (канава̀), по който актьорите импровизират). В театъра на *commedia dell'arte* същностни за актьорската игра са фиксираните характеристики на персонажа, който традиционно един актьор е изпълнявал в продължение на целия си професионален живот. В исторически контекст дивайзинг методът възниква по време на протестните движения през 50-те, 60-те и 70-те години на XX в. в САЩ и Европа, свързани с войната във Виетнам и Студената война. Тогава политическото мислене и гражданската позиция стават видими аспекти от личния житейски избор и започват да се отразяват директно на творчеството на много артисти и театрални компании. (Пример за това явление в литературата са движения като тези на „сърдитите млади хора“ и „битническата литература“. А в музиката и визуалното изкуство през този период, израз на политически ангажирано творчество е попкултурата.) В книгата *Devising Performance a Critical History* авторите Хигън и Милнз (2006, 96) обсъждат как много творци в перформативното изкуство смятат дивайзинг процеса за „материален израз на политическа и идеологическа принадлежност или идеално въплъщение на жадувани аспекти на свобода и автентичност“. За този тип историческа предпоставеност на възникването и същността на колаборативния театър Калина Терзийска пише следното: „Множество ключови понятия и идеи, принадлежащи на политическата реторика от този период (60-те – 70-те години на XX в., б. м., В. Р.), имат влияние върху концепциите и практиките на КТ – например „индивидуални и колективни права“, „самоопределение“, „общност“, „участие“, „разделяне на обществото от гържавата“, „бунт срещу всяка форма на власт“ „равенство“ (Терзийска, 2011).

Връзката на колаборативното творчество или дивайзинг метода с демократичните принципи е лесно доказуема и се изразява предимно в следните характеристики на творческия процес:

- свободата на изразяване на всеки член от екипа;
- липса на йерархия (драматург – режисьор – актьори) или, ако такава все пак съществува, няма строга йерархична зависимост при проучването, събирането и избора на фактологичен и драматургичен материал, а също така и при вземането на постановъчни решения;
- плурализъм на гледните точки по дадена тема и социално-политическите позиции на различните участници;
- репетиции, провеждани в духа на толерантност към различията и уважение на отделната личност.

Съмишленничеството в дивайзинг подхода не означава единомислие, нито липса на естетически, етични или характерологични разногласия. Но творците, работещи по този начин, се специализират в извличането на творческа полза от личностните позитиви и негативи на конкретния артистичен екип, както и на времевия пери-

ог и характерните условия за репетициите. Често междуличностните отношения сред членовете на компанията и различните им експертизи, както и индивидуалният биографичен опит стават част от генерирания материал за спектакъла. Интердисциплинарният подход също е характерен за дивайзинг театъра. Той се изразява в сътворчеството на артисти от различни изкуства и субкултури, сътрудници от различни сфери на науката, представители на различни социални групи и т.н.

В съвременния театрален свят едни от разпознаваемите компании, създаващи дивайзинг спектакли, са американските Pig Iron Theatre Company, Goat Island, The Riot Group, Tectonic Theater Project, Neo-Futurists и гр. В Европа емблематични за този подход са творбите на Forced Entertainment и колективи като Corn Exchange, Pan Pan, Joint Stock, Monstrous Regiment, Complicite и гр.

Поглед към колаборативния театър в България

Проявление на такъв тип театър има у нас и преди промените, настъпили след пагането на Берлинската стена. Те са свързани с дейността на изяви (в своя авторски подход) режисьори, които са работили в тясно съавторство с писатели и актьори. Например би могло да се твърди, че в някои свои работи режисьорката Юлия Огнянова използва подобен подход. В нейната творческа биография има авторски спектакли с документална основа и политически (в някои случаи дори дисидентски) театър.

Такива са два от нейните спектакли, създадени в Тетър 199 през 70-те години на миналия век. Единият е постановка в съавторство с Блага Димитрова „Д-р Фаустина“, която би могла да бъде оценена като феминистка. А за авторския, колаборативен метод при създаването на другия – „Жажда или Една червена Роза“ (документална монодрама, създадена въз основа на писма на Роза Люксембург), театралната изследователка и драматуржка Майя Праматарова (2025) пише: „Репетициите минавали през различни фази, за да се стигне до същността на личност с ясно изразени обществено-политически възгледи – една от първите жени в Европа с докторска степен, която вярва, че свободата е „свобода на инакомислещите“, а животът изавършва в берлински канал, след като е пребита до смърт. След дългите месеци работа на 16 април 1971 година се появява въздействащият, новаторски по дух и много личен за Юлия Огнянова спектакъл“.

С настъпването на XXI век дивайзинг методът започва постепенно да набира скорост и популярност в България, като в началото продължава да бъде инициран предимно от традиционна силната фигура на режисьора. За театралните търсения отвъд доминацията на психологическия театър по време на т.нар. Преход проф. Камелия Николова (2011) отбелязва: „Тъй като по времето на комунизма българският театър целенасочено е утвърден като театър на режисьора, то отмяната на неговия монолитен центриран модел започва с конструирането на вътрешно многогласен драматургичен материал от избрани от режисьора фрагменти“. Този авторски подход на режисьора е типичен за театъра на 90-те години на миналия век и неговите представители са творци като Стефан Москов, Александър Морфов, Възкресия Вухрова, Лилия Абаджиева, Иван Станев и гр. Но в началото на XXI в. се разгръща

един нов за българската сцена дивайзинг спектакъл, в който вече не е задължително провокацията да идва основно от режисьора. През съавторството между режисьор и автор драматург се случват запомнящите се театрални проекти в независимия театър през първите две декади на нашето столетие. Едни от тях са дело на едно сдружение, появило се в този период и все още активно действащо в независимия сектор – ОСАИК „36 маймуни“. Творческият тандем на основателката на това сдружение – режисьорката Гергана Димитрова, и актрисата авторка Здрава Каменова има над десет текста за театър, създадени и реализирани в колаборация.

Като любопитен дивайзинг процес между художници и режисьори в последните няколко години се открояват театралните акции и инсталации на Сдружение „Съпроамат“, създадено от сценографския тандем на Михаела Добрева и Борис Далчев. „Изкуството на „Съпроамат“ се формира през колективното усилие и води към концентрация на индивидуални преживявания във време-пространството. За себе си още казват, че „колективното е начин на работа, но и фокус на работата в контекста на интереса към архитектурата“. Що се отнася до тяхната споделена чувствителност, тя е насочена към утилитарните пространства – места на функцията, трептящи с енергията на човешкия дух, която чака да бъде освободена и върната обратно на хората“ (Иванова, 2021).

В полето на съвременния български дивайзинг театър, вече като колективно авторство между всички участници в спектакъла, може да бъде съотнесена работата на компании като „По действителен случай“, „Паник бутон театър“, „Vox Populi“, „Emergency Theatre“. Нека да разгледаме творческия подход на екипа на последно споменатото сдружение като пример за съчетаване на актуална проблематика в театрални образи и текстове (с автофикционални елементи), родени от актьорите по време на репетиционния процес.

Emergency Theatre и доверието

С всеки нов перформанс артистите от екипа на „Emergency Theatre“ не само заглъбочават творческото доверие помежду си, но и печелят доверието на своите зрители. Основната причина за това е все по-умелото пресъздаване в ярки театрални образи на екзистенциални дилеми и мотиви от автобиографията на артистите. По повод на включването на автобиографични факти като залог за достоверност – една от тенденциите в съвременния театър, проф. Виолета Дечева (2025) пише следното: „Ако при цялото жанрово и видово разнообразие, и разбягване на театралните практики в последните години между тях все пак има нещо общо, то е, че театърът според мен вече не се дефинира чрез *правдоподобие* (тоест гали за зрителя това изглежда „истинско“ и ще го хареса/приеме), а чрез *доверието* (гали това, което ми се показва може да спечели доверието ми). Тоест вече не става дума за разделение, което минава по линията *фикционално – нефикционално*, а най-вече по оста *убедително – неубедително*“. Професор Дечева уточнява още, че „опозицията *фикционално – нефикционално*, *правдоподобно – неправдоподобно*, *документално – фикционално*, произтича от познатата стара опозиция миметично – немиметично. Ние обаче сме свидетели на един процес през XXI в., в който вече става дума по-скоро за отместване от

тази опозиция. Тези опити, които наблюдаваме, не претендират за това да бъдат нито миметични, нито немиметични. Целият естетически регистър, с който те работят и продължават да разширяват е насочен към това да привлекат и спечелят публика, която усещат, че е променена и просто трябва да спечелят доверието ѝ. В този смисъл бруталното влизане на автора с неговия собствен опит на сцената, или т.нар. автофикция, е не просто вид използване на личния опит като естетически. Той цели именно да създаде контакт, директен мост, да получи доверие от страна на публиката и така да бъде приет много по-лесно”.

Какви по-конкретно са механизмите на себе-отдаване, с които артистите от Emergency Theatre достигат, дори навлизат осезаемо във вътрешния свят на голяма част от своята публика?

Emergency Theatre и психограмата

Компанията е създадена през 2019 г. от Юлиана Сайска – актриса и професионален психограма терапевт. Като мотивация за дейността ѝ на интернет страницата на сдружението е посочено „остро усещане за спешна нужда от намеса, която да облекчава симптомите в наболелите зони на съвременното ни чрез сценични средства”. Сдружението обединява професионалисти от разнообразни сфери на изкуството и науката – Юлиана Сайска (*актриса, режисьор и психограма терапевт*), Цвета Софрониева (*писател, физик*), Елена Димитрова (*актриса и режисьор*), Яна Мороз (*антрополог и артист*), Елица Алексиева (*композитор и музикант*), Велислав Павлов (*актьор*), Ралица Тонева (*сценограф*) и Теодор Котов – ПТ (*психограма терапевт и артист*). Тази интердисциплинарност на творците в екипа до голяма степен предопределя събирателната точка, в която срещат своите различни артистични и житейски експертизи. Това е Човекът не като събирателно понятие, а като индивидуален случай. През призмата на личната биография, както и емоционалните и интелектуални търсения на артистите, се разглеждат въпроси като личността и нейната смъртност, любовта и нейната нетрайност, бащите и тяхното отсъствие, и т.н. Темите, които населяват „вътрешната сцена на човека”, по изказа на австрийския психиатър Джейкът Л. Море-но (1937), създател на метода *психограма*.² Инициаторка и играеща режисьорка в спектаклите на Emergency Theatre („Сцени на разсъмване”, „Цена на човека”, „Празна е стаята на удоволствието”), които са обединени в цикъл, наречен „драматизирайки интимността”, е актрисата и психограма терапевтката Юлиана Сайска.

За произхода на своите артистични търсения чрез този хибриден език на перформативност и психологически практики Юлиана Сайска разказва, че когато открива в себе си желанието да създава спектакли, вместо да се насочи към специализация по режисура, избира да премине през деветгодишно обучение по психограма при проф. Давид Йерохам. „Вместо анализа (действен анализ – б. м., В. Р.) избрах да общувам с някакви истински, реални чувства на хората. Тоест суровостта на чувствата за мен е от изначално значение. В това обучение, в което човек се учи през себе си, през собствената си чувствителност, като че ли намерих някакъв път да събудя в мен интерес

² Повече за метода виж при Кипър, Д. (2013). *Теория и практика на психограмата*.

и да се опитам да стигам до хората. Имам предвид до преживяванията на хората. За мен това е много вълнуващо. (...)



Дончев, И. (2021)

И специално през споделяне на интимността, което е много голяма отпраща точка за всички неща, които правим (...)³.

Това „споделяне на интимността“ е мощен двигател за авторефлексивния сценичен живот, който едновременно създават и представят артистите от Emergency Theatre. Освободената от табута артистична игра и фантазмена образност, с които обличат автобиографичния материал, вграден в драматургичната основа на спектаклите им, сродява творчеството им с жанра на *автофикцията*. Термин, заимстван от литературата, където е въведен през 1977 г. от френския новелист Серж Дубровски (1977) като определение за собствения му роман *Fils* (Син). С това определение Дубровски подчертава размиването на границите между реалния, автобиографичен факт, предаден от субективния спомен, и фантазменото мислене. За митостроителния характер на паметта в този жанр пише и литературоведът Милена Кирова (2025, 9–10) в статията „Възходът на автофикцията през XXI век“: „Употребата на фикционални (литературни) средства, за да се изрази интимният личен опит, от своя страна, признава несигурността и неумението на спомена да бъде достоверно свидетелство за реалността. Всеки разказ за себе си е по принцип заложник на субективни процеси, които тежат в психиката на запомнящия/разказващ субект, но автофик-

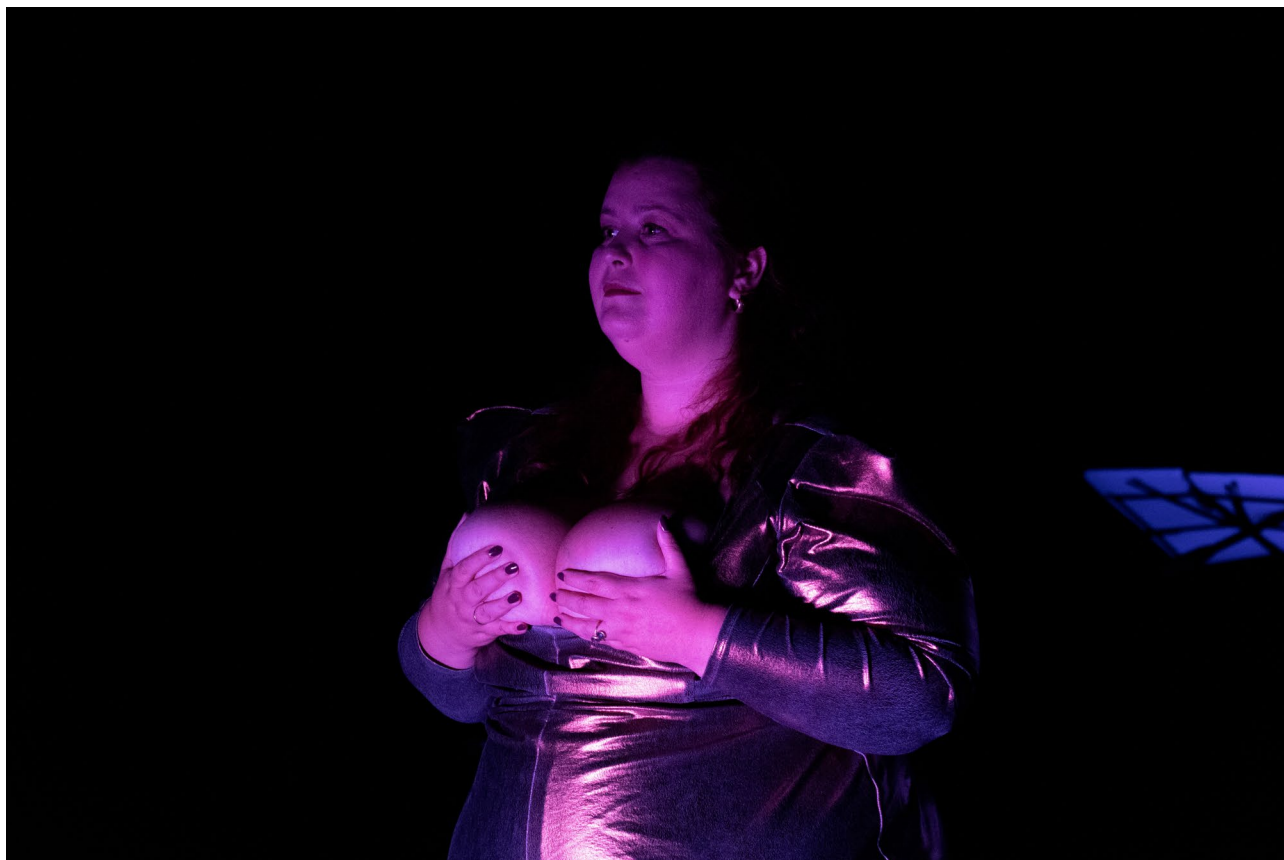
³ Цитатът е от лично проведено и записано от автора интервю с Ю. Сайска на 30.04.2025 г.

цията първа признава недостоверния, митостроителен характер на паметта и настоява върху нейната способност да произвежда литературен разказ”.

Тази литературна форма, в която автобиографичните мотиви са потопени в художествена фикция, все по-осезаемо навлиза във визуалните изкуства, театъра и киното. Според Лиъм Монаган (2024) „Това не се дължи толкова на подновения интерес на артистите да правят адаптации на реалния живот, а на факта, че реалният живот е започнал невероятно много да напомня на изкуство”.

Нуждата да се комуникира срещата или сблъсъкът на субективната и обективната реалност, т.е. личностният свят и светът, с чиито новини всеки ден се събуждаме (все по-объркани и ужасени), дава първоначален импулс за проектите на Emergency Theatre. В следващите страници ще разгледаме подробно елементи от техния спектакъл „Празна е стаята на удоволствието“, идеята за който се заражда три години преди премиерата му, в поредица от онлайн срещи на членовете от екипа по време на ковид епидемията. Тези срещи, освен за споделяне на общата фрустрация от принудителното затваряне по домовете, служат и като инкубатор на творчески идеи. Те бележат и началото на една двугодишна лаборатория за авторски идеи и сценарии, която наричат *Опити върху съвременето*. Тази лаборатория се състои от поредица от четири експериментални ателиета, проведени с бъдещите участници в спектакъла. Фасилитират ги творци с богат международен опит от сферата на психограмата, философските науки, теория на литературата, театралната режисура, драматургията и танцовата сцена. В тези ателиета, чрез срещата на театър, психология и философия, компанията изгражда своя методология за създаване на автентична драматургия, базирана на експериментално проведени процеси. Драматургичната основа на спектакъла се заражда от изследването на специализирана литература, дискусии, психодраматични и сценични опити и текстове, създадени по времето на тази творческа лаборатория. Уникалността на този тип изследователска и творческа работа в артистичната група, която намира своето продължение в самия репетиционен процес на спектакъла (преди и след неговата премиера), отбелязва в едно свое изказване и режисьорът Младен Алексиев (2025): „Няма друга организация от незаписаната сцена в областта на изпълнителските изкуства, фокусирала се толкова пространно и методично върху аспекта на „артистичното изследване“ (*artistic research*) в контекста на колективно авторство и създаването на ново сценично произведение (авторски спектакъл)”. Артистите от Emergency Theatre използват работата със своето „вътрешно съдържание“ (субективния опит) като трамплин за създаване на текстове и сценични образи с по-широки, социално значими обобщения. Водещи в процеса са допирните точки между личните и обществените кризи в настоящия момент. Защото, както отбелязва Юлиана Сайска (2025), „Актуалността на всеки варира в различните периоди от живота му. Но винаги нещо тревожи човека, което означава, че там има движение, нещо е събудено. Тревожи, защото там има желание, което иска да бъде достигнато. И там всъщност, в тези лаборатории, човек се заявява през моментната си тревожност. Тревожност в най-добрия смисъл. Там, където е жив и има такова вибриращо търсене. Някъде, където се бои”.

Инсцениране на болезнените лични сценарии или търсене на отговор на въпроса: „Ще успеем ли да отворим собствените си стаи и да се настаним отново в себе си, за да завърнем сетивата си в желаното?“. Това стои в основата на спектакъла „Празна е стаята на удоволствието“.



Атанасов, М. (2023)

**Празна е стаята на детето.
Празна е стаята на жената.
Празна е стаята на бащата.
Почитай детето.**

Това са подзаглавията на четирите отделни части на спектакъла, изписвани с видео проекция върху пода на сцената. Нека разгледаме подробно как в спектакъла са съчетани биографични документи, текстове, рогени в репетициите, и силна художническа фантазия. За по-голяма нагледност използвам таблица, в която са упоменати някои от сценичните образи (в лявата колонка), цитирани реплики от сценичния текст (в централната колонка) и е дадена информация за източниците и/или метода, по който са достигнати в репетиционния процес (в дясната колонка).

На сцената двама мъже в широкополи шапки „жужат“ с електрически китари и кържат от една жена, към друга.	<u>„Ако си мислиш, че не си обичан достатъчно, запитай се: ти обичаш ли достатъчно?“</u>	Това е първата реплика в този провокативен спектакъл. Тя е една от фразите, пренесени директно от разговорите интервюта, които, по време на репетициите, артистите провеждат един с друг и записват на аудио носител, като по този начин създават документи от собствените си (спонтанни или неготам) съждения.
Яна Мороз поглежда загрижено зрителите, разголва своя пищен бюст, хваща гърдите си като за кърмене и тръгва директно към публиката с въпроса:	<u>„Има ли гладни?“</u>	Това е сценичен жест, породен от дискусия между артистите за запасяването с храна и глада по време на война. Конкретният повод за тази тема, върху която се разисква и експериментира в едно от подготвителните ателиета, е инвазията на Русия в Украйна през 2022 г.
Виждаме как Елица Алексиева в ролята на детето, държащо своята цигулка, е поставена на мъничък цилиндричен пиедестал. Със скована стойка, стъпила на въртящ се диск, крехката ѝ фигура сякаш чака да бъде купена на добра цена, както я е учил нейният баща в онези писма от детството ѝ. Детство, белязано с неговото постоянно отсъствие.	<u>„Скъпа моя! С нетърпение очаквам тези няколко дни заедно. Искам да те видя богдра, действена, спортна, напреднала в учението и най-вече – магьосница с цигулката. Не допускай ден без да свириш няколко часа и идеално да си приготвила всичко, свързано с училището. Виждам толкова прекрасни перспективи пред теб! Бъди егоист и не разпилявай богатството, което си ти самата.</u> <u>Трябва да живеем с мисълта, че от нас зависи каква цена ще ни определят, в зависимост от това какво правим и добре ли го правим. Парите никога няма да бъдат условни. Те се печелят. И ето: къргът се затваря, защото отново стигаме до цената – на колко ще бъдеш оценен.“</u>	Писмата са сред автобиографичните документ, предоставени от артистите още в ранен етап от репетициите.

Елица продължава да свири на цигулка и стремежът ѝ да не спира става все по-неистов, докато Яна все по-силно я люлее в скута си, поставяйки я във все по-невъзможни за свирене позиции.	<u>Яна: „Опис на разноските, които са нужни месечно за храна на детето, справка от 1994 г. Закуска голямо междучасие - 650 лв., закуска в училище на обяд - 550 лв. обяд у дома към 4 часа - 1200 лв., вечеря у дома - 1200 лв.</u> <u>Елица: Стомахът ми наистина се издува и едвам ходя... Всичко ме боли...</u> <u>Когато спра да се храня, се чувствам лека...</u> <u>Яна: Захарни изделия - 300 лв.</u> <u>Елица: ... по-богоугодна. Когато свиря по 8 часа на ден ... също... Не съм съвършена!</u> <u>Яна: Общо 5846 лв.</u>	Писмото (репликите на Яна) е от гядото на Елица към баща ѝ. А спомените (репликите на Елица) са от тийнейджърство с хранително разстройство. Този своеобразен документ за голямата финансова криза у нас в края на XX век и симптомите на едно хранително разстройство, завършва с обръщането на актрисата към публиката с емоционално наситения въпрос: <u>„Ставам ли за обичане? (свири) ... Ставам ли за обичане? (свири)...</u> <u>Ставам ли за обичане? (свири)“</u>
Жената (Юлиана Сайска), с разгопени гърди, влиза в битка с въпросите, които с някаква ожесточена бързина ѝ задават трите групи актриси. Сценичният образ на този разпит е гениална цветна аналогия на художничката Ралица Тонева с китайското капково мъчение. Капка в три различни цвята, която (по един великолепно прост начин и при това безкрайно театрален, в смисъла и на развитие, проследимо в реално време) рисува върху голото лице и тяло на Юлиана Сайска и го превръща в бодиарт инсталация.	<u>Яна: Представете се, коя сте вие?</u> <u>Юлиана: Аз съм жена, пълна с живот, но някак тъжна</u> <u>Яна: Изглежда тъгата Ви помага да приемете това, което не приемате?</u> <u>Юлиана: Може би.</u> *** <u>Елица: Харесвате ли тялото си?</u> <u>Юлиана: Като съм радостна, започвам да го харесвам, когато не ме боли нищо... Често ме боли.</u> *** <u>Елена: Представява ли все още проблем за вас бракът?</u> <u>Юлиана: Аз нямам брак, нямам изгледи да имам!</u> <u>Елена: Какво ви спира, за да вземете решение за брак?</u> <u>Юлиана: Нищо не ме спира да взема решение за брак. Аз бих могла да съм жената, която се е оженила за себе си!</u>	Източник на трите сценични интервюта са репетиционни сесии, в които Юлиана Сайска използва психотерапевтичен подход за провеждане на индивидуални разговори с всяка от актрисите. Задаваните от нея въпроси за себеусещането на Яна, Елица и Елена, както и техните отговори, са записани в звукови файлове. И тези аудио документи се превръщат в текстова граматургия на сцената. А идеята за визуалната граматургия (цветната капка върху разпитваната) хрумва на художничката Ралица Тонева от една психосоматична игра, проведена в ателието, водено от психодрама терапевта Теодор Котов.

А когато въпросите (или може би отговорите) свършват, ръква милостта, под формата на водна мъгла, която измива цветните следи от това мъчение на откровеността. И от гънещото се в екстаза на очистването тяло, по земята остават кървави локви, сякаш личната истина има кръв, която най-после изтича на свобода. И така, докато тялото на Юлиана не притихва, за да изслуша на колене, с гръб към публиката сватбената реч на една сценична булка (Елена Димитрова). Реч за невъзможността на връзката, за отказаното семейство, за примиряването с лишена от всякакъв блясък реалност, реч, която завършва с думите:	<u>„Затова не искам да желая неща, които няма да се случат.</u> <u>Отказвам да желая неща, които няма да се случат.</u> <u>Отказвам да желая.”</u>	За тази сватбена реч е използван аудио запис от индивидуална репетиция разговор между Елена Димитрова и Юлиана Сайска.
--	---	---

Бих могла да продължа онагледяването в таблицата на още конкретни примери от спектакъла, но ще завърша анализа на перформативната симбиоза между автобиографичен материал и сценичен образ с кратък разказ за още няколко фрагмента от този дивайзинг спектакъл.

В частта на бащата загъханият монолог на Велислав Павлов рисува една имагинерна сцена на сина, който търси баща си на бойното поле. А там е останало само едно тренировъчно чучело – труповите са изнесени, живите са си отишли. И на това тренировъчно чучело детето прави своите първи опити – учи се как някой ден също да влезе в битка. В думите прозира откритието, че за своето дете бащата е длъжен, единствено и само, да присъства. Но понякога и това е непосилно. Защото, когато е липсвал и детето не се е чувствало достатъчно обичано, може би бащата е трябвало да се погрижи за себе си, да води сам някоя жестока битка...

„И какво може да даде човек на някой до него, когато се грижи за себе си, как става това без нещо да..., без нещо да бъде разрушено, това е голям въпрос. То си е някакво майсторство. (...) Бащите имат и други задължения, освен това ... да обичат.”

„Сцената е ваша”, обръща се актьорът накрая към трите актриси, но образът на бащата не си отива, а е поет от актрисата Юлиана Сайска, облякла на голо дълго мъжко сако. Сяда на централния стол, мократа ѝ червеникава коса е разпусната, разделена на път. Лицето, както и приведената стойка, разкратена някак делово, създават много силна асоциация с възрастен, обрулен от живота, вече закоравял в черупката си мъж. Той изслушва внимателно всеки безкомпромисен въпрос на своето дете

(на микрофона е Елена Димитрова). И всеки път, вместо отговор, бавно върти главата си наляво или надясно, сякаш търси някой, който да отговори на въпроса вместо него самия. Мълчанието му е последвано от нов, все по-съкровен въпрос. Докато се стигне до последния – “Мислеше ли си за мен, когато умираше?”.

В края на тази сцена бащата се изправя и благодари, че са го поканили на празника им сега, когато него вече го няма. И призовава всички да изпълнят неговия реквием, а той самият застава към тях в позата на диригент. С началните звуци и диригентско ръкомахане, от ръкавите на самото му започва да излиза пушек. Този магически пушек се слива с гласовете на жените и китарите на мъжете през цялото време на музикалното изпълнение – едновременно френетично и стягащо гърлото. На финала на реквиема отново ръква пречистващата водна мъгла, актьорите потъват в мрак в гръното на сцената, откъдето излиза лъч, който проектира върху водната завеса ретро снимки от щастливи (видимо) лица на отминали хора. А на сценичния под светлината от проектора изписва „Почитай гетето“! – своеобразна трансформация на петата Божия заповед,

Има ли отказ от актьорска игра?

Разглеждах детайлно този спектакъл на Emergency Theatre с намерението да засегна още един важен аспект на този тип автофикционални дивайзинг проекти. А именно начина, по който артистът автор присъства на сцената. Тази компания създава нови театрални реалности, извлечени от собствения опит на актьорите и от естетическите параметри, които са избрали. Бихме могли да окачествим тяхното творчество като явление в българския театър и като такова то е трудно да бъде поместено в познати категории и теоретични характеристики. Същото важи и за начина, по който творците в компанията присъстват на сцената. Това присъствие би могло да се окачестви като отказ от театрална игра. Т.е. артистите не разыгрват ситуации и емоции, а представят версия на самите себе си в стремеж да бъдат откровено тук и сега. В тяхната отдаденост да бъдат автентични във всички драматургични и естетически загадености на представлението артистите от компанията Emergency Theatre напомнят на артистите на Пина Бауш, за които проф. Вента Дойчева (2012) пише: „Автентичността на живия актьор е доминиращ принцип и в танцовия театър на Пина Бауш, която успява да преобразува уникалността на личността в мощен естетически аргумент” и в допълнение Дойчева цитира театралния изследовател Асен Терзиев (2012) – „сценичната граматика на Бауш е гъсто наситена с идиосинкразии на нейните танцьори. Индивидуалният чар на всеки един е плътно подчертан, те често вмъкват свои специфични жестове и гримаси и с охота споделят лични истории или разказват забавни анекдоти от своите биографии”.

За да очертая накратко широкия спектър на артистично присъствие в дивайзинг спектаклите на Emergency Theatre, ще си послужи със схемата, използвана от проф. Николай Йорданов (2017) в неговата онлайн лекция *Типология на актьора*. Тя илюстрира в ротация актьорско присъствие – от личността на актьора (0 градуса) до пълното вживяване (по Станиславски) в характера на персонажа (+180 градуса).



Фиг. 1: Типология на актьора (Йорганов, 2017)

Игровият подход на членовете на Emergency Theatre, които фактически са и автори на това, което представят на сцената, би могъл да съответства на лъчите от четвъртия квадрант (по часовниковата стрелка). Този квадрант проф. Николай Йорганов коментира по следния начин: „(...) А след това идва онази фаза в изкуството на актьора, в която той извършва акт на себеразкриване. В психоаналитичен план това означава стигане до подсъзнателното „То“ на актьора, но и до колективното несъзнавано „Ние“ на неговите зрители. Разкриването на скритата същност на актьорското „Аз“ е своеобразен отказ от социалната маска в духа на *Бедния театър* на Грозовски. Следва фазата, в която актьорът вече не иска да е играещ човек, нито изпълнител на ритуал, а се стреми към хиперреалистичност на сценичното си присъствие. И най-накрая, след пълния кръг ротация, имаме връщането към Аза на самия актьор, когато той е превърнат в цел на презентация. И автобиографичният театър – във всички форми на присъствие на личността на актьора на сцената. Тук разликата между актьор и неактьор почти се заличава”.

В заключение бих изтъкнала, че разгледаният тук конкретен пример от независимата сцена у нас се вписва в една световна тенденция на театъра днес – да дава израз на личността на актьора в качеството му на автор. Когато при опита за разглеждане на употребата на автофикционален подход в дивайзинг метода за създаване на един спектакъл се фокусираме върху съвременно театрално явление, е трудно да се използват понятия, които биха обобщили работата на съответния екип. Артистите от Emergency Theatre се опитват да обособят една естетическа територия, в която, без да загубят своя професионален актьорски подход, да работят със

собствен биографичен опит. Тяхното живо изкуство е трудно за дефиниране както за театралните теоретици, така и за отделния му зрител, защото те самите не канализират дейността си в еднна и ясна естетическа рамка. Но тази съвременна практика от българската независима сцена е изключително любопитна и заслужава да бъде по-задълбочено изследвана.

Литература

Дечева, В. (2025). Документ, фикция, автофикция в съвременната граматургия. Един пример към темата. Фалк Рихтер „THE SILENCE”, *Млад научен форум за музика и танц*, София: НБУ

Дойчева, В. (2021). Телата - живи и функционални, *сп. НОМО LUDENS* 16/2012.

Иванова, Р. (2021). СЪПРОМАТ – Изкуство за среда без граници, *Портал Култура*. Достъпен на <https://kultura.bg/web/съпромат-изкуство-за-среда-без-г/> [Прегледан: 22.10.25]

Йорданов, Н. (2017). *Типология на актьора*, Достъпен на https://homoludens.bg/platform_videos/nikolaj-jordanov-tipologiya-na-aktiora/ [Прегледан: 22.10.25]

Кирова, М. (2025). Възходът на автофикцията през XXI век, *Литературен вестник*, бр. 18.

Кипър, Д. (2013). *Теория и практика на психодрамата*, София: Дамян Яков.

Николова, К. (2013). Промени в отношението текст – представление в българския театър след 1989 г, *сп. НОМО LUDENS* 15/2013.

Павис, П. (2002). *Речник на театъра*, София: Колибри.

Праматарова, М. (2025). Режисьорките на Театър 199, *Култура*, бр. 9.

Сайска, Ю. (2025). Аудио интервю, проведено и записано от автора на настоящата статия на 30.04.25 г.

Терзиев, А. (2012). *Театралността – езикът на представлението*, София: Проф. Петко Венедиков.

Терзийска, К. (2011). Колаборативният творчески процес в театъра, *сп. Млада наука за изкуствата*, София: М-8-М.

Heddon, D., Milling, J. (2006). *Devising Performance a Critical History*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Lehmann, Hans-Thies (1991). *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der Antiken Tragödie*, Stuttgart: J.B. METZLER.

Monagan, L. (2024), Mythologizing the Self Through Autofictional Theatre, *HowlRound* [онлайн]. Достъпен на: <https://howlround.com/mythologizing-self-through-autofictional-theatre>, [Прегледан: 22.10.25]

РОЛЯТА НА ЖЕНАТА КАТО ВОИН ПРИ САРМАТИТЕ И РАННИТЕ БЪЛГАРИ (ПО ИСТОРИЧЕСКИ И АРХЕОЛОГИЧЕСКИ ДАННИ)

Илия Стоименов

Резюме: Статията показва ролята на жената, като воин в сарматското и прабългарското общество. И отговаря на въпроса защо този обичай при ранните българи е наследство от скито-сарматите.

Ключови думи: ранни българи, сармати,
амазонки, жени воини

THE ROLE OF WOMAN AS WARRIOR IN SARMATIANS AND BULGARS (ACCORDING TO HISTORICAL AND ARCHEOLOGICAL DATA)

Iliya Stoimenov

Abstract: The article shows the role of women as warriors in Sarmatian and Bulgars society. It also answers the question of why this custom among the Bulgars is a legacy from the Scytho-Sarmatians.

Keywords: Early Bulgars, Sarmatians, Amazons, women warriors

В много древни и съвременни общества има примери за отделни жени воини или групи от такива. Легендите и митовете за тях също са много. Най-известните жени воини са несъмнено амазонките. Обитаващи източното крайбрежие на Черно море, те се споменават още в старогръцките легенди и митове. Според един такъв мит гръцките герои Херакъл и Тезей се сблъскват с амазонките в тяхната столица Темискира (Източна Мала Азия) в един от подвизите си. Герои на старогръцките митове са амазонките Хиполита (тя е и тяхна царица), Аела, Меланипа, Антиона. Последната става и жена на Тезей. Споменават се и в „Илиада“ (Кун 1979, с. 148–149; Шмид 1995, с. 19).

Вероятно първоначално наименованието *amazones* се отнасяло до етническа група, а не до специално общество, съставено само от жени воини. Древните гърци били учудени от ролята на жената като воин и така се е стигнало до мита (Mayor 2014, с. 22).

Макар и да не е съвсем ясно, вероятно най-старите погребения на три жени воини, датирани около 1000 г. пр. Хр., е открито в Земо Авчала, близо до Тбилиси, Грузия. То е открито през 1927 г. от археолога Гиорги Ниорадзе, който определя погребенията като женски на базата на откритите украшения и накити. Поради това не можем да сме напълно сигурни, поне докато не се направят допълнителни изследвания за установяване на пола. Няма и ясен материал, който да го определи към дадена археологическа култура. В едно от тези погребения е открит и фрагмент от череп на кон, което говори за вероятна връзка със степите на север от Кавказ (с. 72).

Със сигурност археологическият материал говори действително за наличието на жени воини, погребани в некрополи редом до мъже и деца в евразийските степи, откривани от Северното Причерноморие до планинската верига Саяни или в Скито-сарматския свят (скити и сармати са групи от близко родствени номадски ираноезични етноси), датиращи от VIII в. пр. Хр. до IV в. пр. Хр. Освен оръжията в гробовете, по някои от скелетите на тези жени се откриват следи от наранявания от оръжие. Това несъмнено доказва, че става въпрос за жени воини. За жени воини в евразийската степен пишат и редица древни автори като Херодот, Хипократ, Диодор Сицилийски. Херодот дори споменава, че савроматите са плод на смесени бракове между скити и сармати. Римският географ Помпоний Мела, живял в началото на I в., дори дава детайлно описание, отнасящо се за племето язатамати, а вероятно и за съседните сираки – в което се описва лов и военни тренировки с участието на мъже и жени. В Нармския епос на осетинците, наследниците на аланите, също се споменава за отряди от жени воини (Yatsenko 2019, с. 58–59).

Както бе споменато по-горе, археологическият материал доказва участието на жени в армиите на скити и сармати. Погребенията на жени с оръжие, макар и неравномерно разпределени, се срещат в цялото степно пространство от Северното Причерноморие до Саяни, като обхващат цялото време на доминация на скити и сармати в степта от VII в. пр. Хр. до IV в. сл. Хр. Общи характеристики за тези некрополи са наличието на т.нар. скитска триада – оръжие, конско снаряжение, зверинен стил на украса. От въоръжението се срещат най-често върхове на стрели, но също и мечове, копия и защитно въоръжение. Наред с въоръжението се срещат и чисто дамски предмети – украшения, огледала и други тоалетни принадлежности. Понякога жените воини лежат в един гроб с мъже и деца.

В периода V–IV в. пр. Хр. при скитите некрополите, в които се срещат повече от два гроба на жени воини, са съсредоточени в две зони – района на Долен Днепър (Мамай гора, Каменское, Скепки и гр.) и на р. Дон (Елизаветовское) на границата със савроматите (V–IV в. пр. Хр.) и ранните сармати (IV–III в. пр. Хр.) (с. 59–60).

При савроматите и ранните сармати в района между р. Дон и Урал, особено при савроматите, погребенията на жени воини са силно застъпени и съставляват 20% от погребенията с оръжие (Сулимирский 2010, с. 22). Характерно за савроматите е, че както в мъжките, така и в женските погребения се оставя нож. Тази тенденция се

наблюдава и в по-късните периоди на сарматската материална култура и се запазва до III–IV в. сл. Хр., съдейки по изображенията на амазонки, намерени в градовете по устията на реките Дон и Кубан, датирани II–III в., и откритваните погребения на жени воини (Yatsenko 2019, с. 67–70).

Ранните българи наследяват много черти от сарматите в своята култура и най-вече в погребалния си обред – като положение и ориентация на погребения, положение на крайниците. Изкуствената черепна деформация също е наследство от сарматските племена (Ангелова, 1995, с. 7). В тази връзка не е чудно, че и в българското общество жените се проявяват и като воини.

В едно сведение от средата на VI в. на придворния хронист Прокопий Кесарийски се споменава за нападение на хуните в земите на днешна Добруджа, като под хуни вероятно се има предвид племето кутригури.¹ Тъй като в множество от своите текстове Прокопий и други късноантични автори наричат българите и други племена, свързани с тях, с общото название хуни, а най-западните варвари от степите на север от Черно море в онзи момент са точно кутригурите, смятам, че с голяма вероятност въпросното сведение се отнася за тях. Въпросните варвари нахлули в територията на Византия, но били посрещнати от византийска войска и победени от нея. Когато разчиствали труповете на умрелите врагове, византийците открили, че сред тях има жени с воинско облекло (ГИБИ II 1958, с. 137).

След този епизод няма сведения за жени воини при ранните българи до битката при Върбишкия проход на 26 юли 811 г. В анонимен ватикански разказ от XII в. по повод битката се казва, че българският владетел Крум (803–814) „вѣорѣжил по мъжки жените“ (ГИБИ IV 1961, с. 13). Този факт потвърждава, че все пак и жените вероятно са минавали през някакво военно обучение. Това косвено се потвърждава и от археологията. Макар и досега да няма открито женско погребение с воински атрибути, в българските женски погребения се откриват ножове (Въжарова 1976).

Скилица-Кедрин ни съобщава, че когато киевският княз Светослав (945–972) нахлул в България през 970 г. и впоследствие влязъл в съюз с българите, бягайки от войските на византийския император Йоан Цимисх (969–976), той се затворил в град Дръстър (Силистра). След като бил разбит от Византия, ромеите, както и при епизода с кутригурите, открили сред труповете жени воини (ГИБИ VI 1965, с. 270). Тук вече може и да е спорно дали това са били жени с викингско потекло или българки, но има голяма вероятност и за второто.

Във връзка със спора за тюрко-алтайското и сарматското влияние върху ранните българи трябва да кажем, че за нас ролята на жената воин при ранните българи, а и не само, е наследство от скито-сарматските общности. Да, по-късно отделни жени воини, най-вече като защитници, се срещат при тюрки и монголи, но нямат толкова високо положение (Гумилев 1993, с. 73–74). От X в. сред други номади – магжарите, е открито засега едно погребение на жена с въоръжение (Tihanyi et al. 2019). То е установено след генетичен тест на останките. Може би е въпрос за време и при ранните българи да се установи такова след навлизане на археогенетиката.

¹ Според Теофан Изповедник и патриарх Никифор българи и кутригури са едноплеменници.

Факт е, че при предците на тюрко-алтайските народи – племената хунну, жените не са с висок статус, както при скито-сарматите. Китайският историк Съма Циен (II–I в. пр. Хр.) ни дава едно интересно сведение за владетеля на хунну Маодун (209–174 г. пр. Хр.): преди да узурпира властта, той нарежда на подчинените си войници да стрелят с лъковете си срещу любимия му кон, тези, които отказват, са екзекутирани, след това историята се повтаря с най-любимата от жените му, докато накрая остават най-верните му войници и убиват по време на лов неговия баща (Гумилев 2007, с. 64).

Поради горепосочените аргументи смятаме, че първоизточник на традициите относно ролята на жената като воин при евразийските номади идва от скито-сарматите.

Литература

1. Ангелова, Е. (1995). Сарматски елементи в езическите некрополи от Североизточна (СИ) България и Северна (С) Добруджа. Археология, № 2, с. 5-17.
2. Въжарова, Ж. (1976). Славяни и прабългари по данни на некрополите от VI–XI в. на територията на България. София: Издателство на БАН.
3. Гръцки извори за българската история том II (1958), София: Издателство на БАН.
4. Гръцки извори за българската история том IV (1961), София: Издателство на БАН.
5. Гръцки извори за българската история том VI (1965), София: Издателство на БАН.
6. Гумилев, Л. (1993). Древние тюрки. Москва: Клышников-Комаров и К.
7. Гумилев, Л. (2007). Хуните: История на народа хуну. София: Гей 11.
8. Кун, Н. А. (1979). Старогръцки легенди и митове. София: Наука и изкуство.
9. Сулимирский, Т. (2010). Сарматы. Древний народ юга России. Москва: Центрполиграф.
10. Шмид, Ж. (1995). Речник по гръцка и римска митология. Плебен: Larousse.
11. Balázs Tihanyi, Kitti Maár, Luca Kis, Alexandra Gînguță, Gergely I. B. Varga, Bence Kovács, Oszkár Schütz, György Pálfi, Endre Neparáczki, Tibor Török, Olga Spekker, Zoltán Maróti, William Berthon (2024) 'But no living man am I': Bioarchaeological evaluation of the first-known female burial with weapon from the 10th-century-CE Carpathian Basin <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0313963> [Презлеган 19.06.2025]
12. Mayor, A. (2014). The Amazons: Live and legend of warrior women across the ancient world. Princeton: Princeton university press.
13. Yatsenko, S. (2019). On Planigraphy of the Early Nomadic Steppe Necropolises with the Series of Women-Warriors. Global journal of Archeology and Anthropology, vol. 8, issue 4 [online]. <https://juniperpublishers.com/gjaa/volume8-issue4-gjaa.php> [Презлеган 19.06.2025]

ЛИДЕРСКА ПРИЕМСТВЕНОСТ В СЕМЕЙНИЯ БИЗНЕС: РОЛЯТА НА МЕНТОРСТВОТО И ОПЕРАТИВНОТО УЧАСТИЕ В ИЗГРАЖДАНЕТО НА СТРУКТУРИРАНИ ПРЕХОДИ

Мина Костова

Нов български университет, mkostova@nbu.bg

Резюме: Настоящата статия изследва процеса на лидерска приемственост в семейните компании в България, със специален акцент върху ролята на менторството и оперативното участие на наследниците. На базата на емпирични данни се идентифицират ключови фактори, влияещи върху успешния междугенерационен преход. Резултатите показват, че менторство и ранното включване на бъдещите лидери в управленски дейности подпомагат изграждането на балансиран лидерски стил, който съчетава автономия и контрол. Чрез факторен и клъстерен анализ се извеждат три стила на лидерство – автономен, балансиран и контролиращ – като именно балансираният стил се свързва с по-висока степен на приемственост и организационна устойчивост.

Ключови думи: семеен бизнес, лидерска приемственост, менторство, оперативно участие, лидерски стил.

LEADERSHIP SUCCESSION IN FAMILY BUSINESS: THE ROLE OF MENTORSHIP AND OPERATIONAL INVOLVEMENT

Mina Kostova

New Bulgarian University, mkostova@nbu.bg

Abstract: This article explores the process of leadership succession in family businesses in Bulgaria, with a particular focus on the role of mentorship and the operational involvement of successors. Based on empirical data, key factors influencing successful intergenerational transition are identified. The findings indicate that mentorship and early involvement of future leaders in management activities support the development of a balanced leadership style that combines autonomy and control. Through factor and cluster analysis, three leadership styles are identified – autonomous, balanced, and controlling – with the balanced style being most strongly associated with higher levels of succession success and organizational sustainability.

Keywords: family business, leadership succession, mentorship, operational involvement, leadership style.

1. Въведение

Процесът на лидерска приемственост в семейния бизнес представлява един от най-чувствителните и рискови етапи в организационното развитие. Той не само бележи трансформацията на властта и управлението между поколенията, но и поставя на изпитание устойчивостта на ценностите, културата и стратегическата визия на компанията (Handler, 1994, p. 149; Le Breton-Miller et al., 2004, p. 324; Yordanova, 2012, p. 102). Многобройни изследвания подчертават, че именно преходът на лидерството е често причина за провал или радикална трансформация на семейните предприятия, ако не бъде адекватно подготвен и управляван (Sharma & Irving, 2005, p. 13).

В българския контекст, където много семейни предприятия са основани в началото на 90-те години, темата става особено актуална. Данните от проведеното изследване сред 104 семейни МСП в България показват, че **само 8%** от респондентите са напълно съгласни, че в тяхната фирма има ясен план за приемственост. В същото време **близо 30% изразяват несъгласие**, което свидетелства за липса на структурирана подготовка за междугенерационния преход.

Настоящото поколение основатели често се колебае между желанието за контрол и нуждата от предаване на отговорност, което води до отлагане на решения и подкопава процеса на приемственост (Lansberg, 1999; Ward, 1997, p. 3–9; p. 43–65). Това затруднява навременното идентифициране и подготвяне на наследници и създава предпоставки за организационна нестабилност.

Основен проблем в семейните бизнеси е неформалният подход към лидерската приемственост. Както посочват Крисман и екин (2008), липсата на стратегическа рамка води до импровизация, базирана на лични взаимоотношения, а не на професионални критерии. В настоящото изследване 54% от респондентите споделят, че процесът на приемственост или още не е започнал, или протича с напрежение и конфликти. Само в 45% от случаите той се случва по план, често благодарение на по-ранно включване на наследника в управлението и наличие на менторство.

Липсата на ясна стратегия често води до три основни последствия:

- Отлагане на ключови управленски решения (Handler, 1994, p. 139), свързани с инвестиции, иновации и човешки ресурси;
- Вътрешни конфликти и липса на ангажираност сред младото поколение поради неясна визия и липса на отговорности;
- Повишен риск от продажба на бизнеса – 59 от анкетираните респонденти заявяват, че биха продали фирмата, ако не се намери подходящ наследник, сценарий, който отдалечава компанията от първоначалните ѝ ценности и визия.

Тези резултати подкрепят извода, че лидерската приемственост не може да се разглежда като еднократно събитие, а като дългосрочен и стратегически процес. Силната зависимост от основателя, липсата на доверие към външни съветници и недостигът на обучителни ресурси (Le Breton-Miller et al., 2004, p. 314; Cabrera-Suárez et al., 2001, p. 37–38) допълнително затрудняват изграждането на устойчиви модели за наследяване на управлението.

Целта на изследването е да се проследи дали наличието на съзнателно изградена връзка между основателя и бъдещия лидер – чрез процеси на менторство, съвместно

вземане на решения и поетапно прехвърляне на отговорности – води до по-структурирани, предвидими и устойчиви преходи.

В този контекст изследването анализира връзката между типологията на лидерските стилове (изведена чрез клъстерен анализ) и степенята на структурираност на прехода. Специално внимание се обръща на „балансирания“ лидерски стил, който съчетава автономия и контрол и се оказва най-често свързан с наличие на менторство, формализирана подготовка и стратегическо планиране. Това предполага, че не просто формалното назначаване, а процесът на развиване и култивиране на лидерски капацитет в реална бизнес среда е ключът към плавен и ефективен преход в семейните предприятия.

2. Теоретична рамка

2.1 Теории за лидерска приемственост

В академичната литература лидерската приемственост в семейния бизнес се разглежда като многоумен процес, който включва както психологическа, така и организационна подготовка. Две от водещите концепции в тази област са моделът за „готовността на наследника“ на Шарма и Ървинг (2005) и интегративният модел на Ле Бретон-Милър и екип (2004), които поставят различен, но допълващ се фокус върху условията за успешен преход.

2.1.1 Готовността на наследника (Sharma & Irving, 2005)

Шарма и Ървинг въвеждат концепцията за „готовността на наследника“ като ключов индикатор за успешна приемственост. Според тях това не е просто въпрос за формално обучение или наследствена принадлежност, а резултат от осъзнато ангажиране, изградена увереност и постепенно натрупване на управленски капацитет. Те идентифицират четири основни компонента на готовността:

- **Афективна ангажираност** – мотивирана от искрено желание, емоционална привързаност и съответствие между личните и организационните цели („иска да“).
- **Нормативна ангажираност** – основана на чувство за дълг или задължение към семейните традиции и очаквания („трябва да“).
- **Пресметлива ангажираност** – продукувана от възприеманите финансови или социални разходи и пропуснати ползи при напускане („налага се да“).
- **Императивна ангажираност** – произтичаща от несигурност в себе си или усещане за липса на карьерни алтернативи извън семейния бизнес („необходимост да“).

Тази концепция подчертава, че подготовката на наследника не е просто въпрос за наследяване, а за развитие на вътрешна мотивация и лидерски потенциал. Именно тук **менторството** играе критична роля като механизъм, който свързва индивидуалното израстване на наследника с организационния контекст. Чрез конструктивна менторска връзка настоящият лидер – обикновено основателят или представител на по-старото поколение – не само предава знания и опит, но и създава условия за изграждане на увереност, лидерска идентичност и стратегическо мислене.

В контекста на семейния бизнес менторството се утвърждава като ключов механизъм за междугенерационен трансфер на знания, опит и организационни ценнос-

ми. То представлява структуриран процес на съпровождане, при който наследникът получава активна насоченост, обратна връзка и поэтапно делегиране на отговорности. За разлика от неформалното въвеждане в бизнеса – често спонтанно, непоследователно и зависимо от личната динамика между родител и дете – менторството предлага ясна рамка с конкретни цели, срокове и етапи на обучение. По този начин се намалява рискът от ролеви обърквания и се укрепва процесът на изграждане на лидерска идентичност у наследника (Lambrecht & Donckels, 2006).

Освен това ефективното менторство е тясно свързано с емоционалната интелигентност на ментора – способността да се изгради доверителна връзка, да се разпознават и управляват емоции в стресови ситуации и да се подпомогне личностното развитие на наследника (Goleman, 1998, р. 87). Именно тази емоционална ангажираност прави възможно предаването не само на „твърди“ знания – като финансово управление или бизнес стратегия, – но и на „меки“ умения като лидерски стил, етика, визионерство и умения за справяне с междуличностни конфликти.

2.1.2 Интегративният модел на Ле Бретон-Милър и екип (2004)

Ле Бретон-Милър, Милър и Щайнер предлагат по-структуриран, стъпков модел, в който приемствеността се разглежда като част от дългосрочната стратегия на семейната фирма. Техният модел идентифицира четири взаимосвързани фактора, които влияят на ефективността на прехода:

- **Определяне на целите и критериите за наследяване** – Формулиране на ясни цели за прехода, включително лидерски качества, съответствие с бизнес стратегията и семейните ценности.
- **Идентифициране и развитие на потенциални наследници** – Систематично откриване и подготовка на кандидати (от семейството или извън него) чрез обучение, наставничество и запознаване с различни функции в бизнеса.
- **Насърчаване на ангажираността и способностите на наследника** – Изграждане както на мотивация, така и на компетентност чрез постепенно увеличаване на отговорностите, обратна връзка и реални предизвикателства.
- **Избор на наследник** – Подбор на кандидат, който най-добре отговаря на зададените критерии, като се вземат предвид заслугите, съответствието с организационната култура и приемането от заинтересованите страни.
- **Планиране и изпълнение на предаването** – Създаване на структурирано, поэтапно предаване на отговорностите за гарантиране на стабилност, предаване на знания и приемственост.
- **Подкрепа и управление след наследяването** – Поддържане на консултативна подкрепа, адаптиране на управленските структури и проследяване на резултатите за укрепване на дългосрочния успех.

Този модел разкрива, че успешната лидерска смяна не е изолиран акт, а кулминация на цялостен процес на стратегическо управление и личностно израстване.

Съпоставяйки двата модела, може да заключим, че докато Шарма и Ървинг акцентират върху вътрешната готовност на наследника, Ле Бретон-Милър и екип подчертават организационния контекст и нуждата от систематично планиране. В съв-

купност двата модела изграждат солидна теоретична рамка, върху която може да се анализира ролята на менторството, оперативното участие и лидерските качества в успешния междугенерационен преход.

В този контекст **оперативното участие** на наследниците се утвърждава като един от най-ефективните механизми (Kyle, 1993, р. 9–10; Yordanova, 2012, р. 101) за изграждане на лидерски капацитет. За разлика от формалното обучение или спорадично включване в работата, участието в реални управленски дейности предоставя възможност за натрупване на опит в динамична среда, където решенията водят до конкретни последици. Така се изгражда т.нар. **лидерски капацитет в движение** – процес, при който наследникът развива увереност, управленска компетентност и авторитет чрез поетапно поемане на отговорности (Kyle, 1993, р. 9–10).

Оперативното участие на наследниците носи редица предимства, които нагхвърлят рамките на формалното обучение (Yordanova, 2012, р. 101). То позволява намаляване на разликата между теория и практика чрез осъзнаване на реалната логика на бизнеса, както и засилване на доверието между поколенията чрез демонстрация на ангажираност и поемане на отговорност. В допълнение ранното включване в управлението води до по-ранно признание от страна на служителите, което утвърждава наследника като легитимен лидер. Не на последно място, този подход подпомага развитието на адаптивност и устойчивост чрез справяне с реални предизвикателства в условия на несигурност и натиск.

3. Методология

Настоящото изследване използва **количествен подход** за анализ на лидерската приемственост в семейните бизнеси в България, като се фокусира върху възприятието на респондентите за значението на менторството, оперативното участие и лидерските стилове. Целта е да се идентифицират ключови фактори, които подпомагат изграждането на структурирани и устойчиви преходи между поколенията.

Данните са събрани чрез **онлайн анкета**, реализирана в периода 25 март – 9 април 2025 г., в сътрудничество с Изпълнителната агенция за насърчаване на малките и средните предприятия (ИАНМСП) и под научното ръководство на автора. Анкетата е разпространена до 7000 фирми от регистъра на агенцията. От тях са събрани 125 валидни отговора, като 104 от респондентите са се идентифицирали като представители на семейни предприятия.

Настоящият анализ се базира на данни, извлечени от **въпросник, съдържащ 30 въпроса, групирани в няколко тематични блока**. В тази част от изследването са използвани два ключови блока:

- Въпроси, оценяващи предпочитания за лидерски стил (по оста свобода–контрол),
- Въпроси, свързани с подготовката на приемника – включително наличието на менторство, степента на оперативно участие и ангажираност със стратегическо планиране.

Лидерските стилове са изведени чрез факторен и клъстърен анализ на пет твърдения, измервани по 5-степенна Лайкърт скала (от 1 = „напълно не съм съгласен“ до 5 = „напълно съм съгласен“). Подготовката на наследника е изследвана чрез дихотомни и

скалирани въпроси, отнасящи се до наличието на ментор, степенята на поемане на управленски отговорности и участието във формирането на визията за бъдещето на фирмата.

За анализ на управленските стилове е приложен факторен анализ, чрез който са изведени две основни факторни оси – автономност и контрол. Факторните оценки за всеки респондент са изчислени като линейна комбинация от стандартизираните отговори, умножени по съответните факторни тежести от компонентната матрица. Получените стойности са използвани в нейерархичен клъстерен анализ (k-means) с предварително зададени три клъстера, което позволява идентифициране на три отчетливи стила на лидерско поведение: автономен, балансиран и контролиращ.

Анализът е извършен с помощта на MS Excel и DataTab.

4. Ограничения на изследването

Настоящото изследване предоставя ценна първоначална картина за връзката между менторството, оперативното участие и лидерската готовност в контекста на семейния бизнес в България. Въпреки това съществуват няколко съществени ограничения, които следва да се отчетат при интерпретацията на резултатите.

На първо място, **размерът на извадката (n=104)** ограничава възможността за по-широка генерализация на изводите.

На второ място, **не са прилагани тестове за статистическа значимост** поради експлораторния характер на анализа и ограничената извадка. Използваният факторен и клъстерен анализ имат описателна и интерпретативна цел, а не потвърдителна функция.

Трето, данните се базират изцяло на **самооценки от страна на респондентите**, което носи риск от субективност и социално желано поведение. Това е особено валидно при теми, свързани с лидерство, междуличностни умения и организационна култура.

Накрая, използваният инструмент – анкетен въпросник – не включва **директни поведенчески наблюдения или качествени интервюта**, които биха могли да обогатят и валидират количествените данни.

5. Изследване и резултати

Извадката включва 104 респонденти – изцяло представители на семейни бизнеси в България, което съответства на фокуса на изследването. Средната възраст е 42.8 години, с диапазон от 17 до 67 години. Повечето участници имат висше образование, като общото ниво на образованост е високо. Най-голям дял от фирмите (61%) съществуват между 10 и 30 години, 35% са с над 30-годишна история, а едва 5% – под 10 години. Управлението е съсредоточено основно в първото поколение (51%), следвано от двупоколенчески модел (38%) и над две поколения (11%). По отношение на размера, 51% от фирмите имат до 10 служители, 48% – между 10 и 49, а само 1% попадат в категорията 50–249 служители. Всички изследвани предприятия се класифицират като МСП според критериите на ЕС. 64% от респондентите определят фирмата си като успешна с перспектива, 33% – като успешна, но с неясно

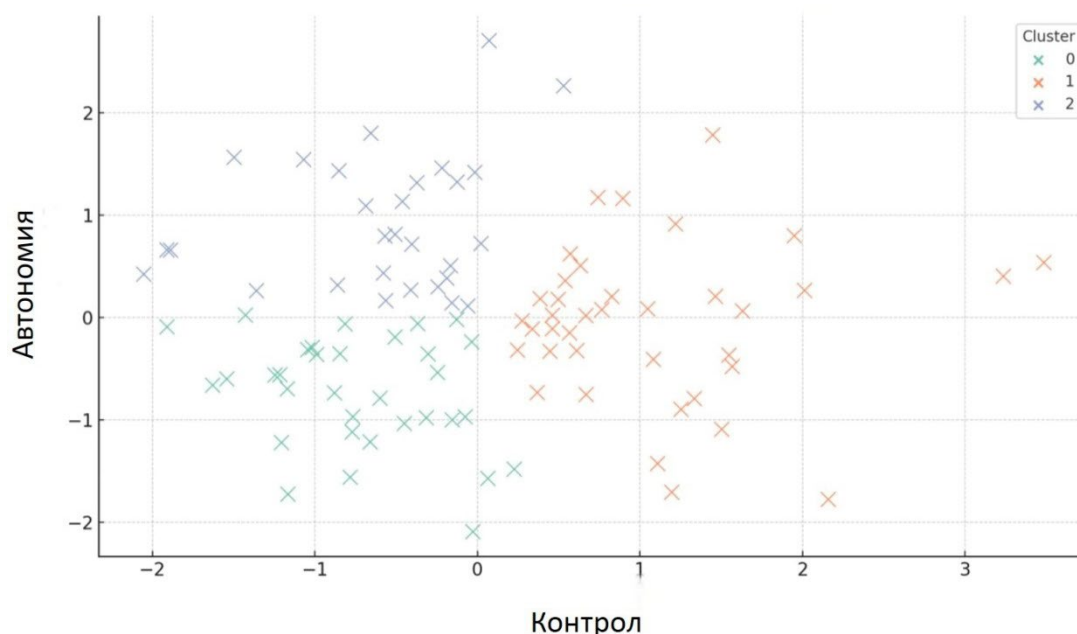
бъдеще, а едва 1% я оценяват в затруднение. Относно стратегическото планиране, 66% имат разработен план за бъдещето на бизнеса, докато 34% не разполагат с такъв.



Източник: лично генериран

5.1 Клъстърен анализ на лидерски стилове

За да се идентифицират доминиращите модели на лидерско поведение сред респондентите, бе приложен клъстърен анализ на база факторните оценки от предварително проведен компонентен анализ. Изследването идентифицира **три отчетливи клъстъра**, отговарящи на различни стилове на ръководство:



Фиг. 2. Клъстърна визуализация на базата на факторни оценки

Източник: лично генериран (DataTab)

Клъстър 0: Контролиращ стил на лидерство

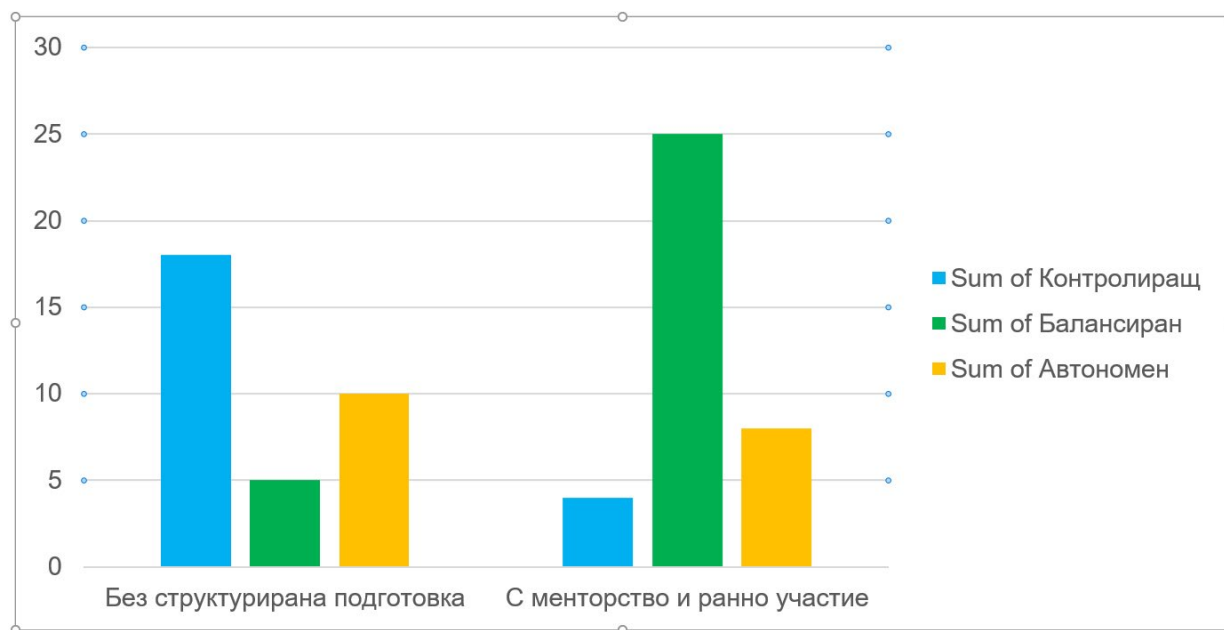
Участниците в този клъстър показват високи стойности при отговорите, отнасящи се до контрол („Строг контрол с известна самостоятелност“ и „Налагам ясни правила“). При тях се наблюдава ясно изразена нужда от структура, рамки и подчинение. Макар подобен стил да осигурява ефективност в краткосрочен план, той може да затрудни плавната приемственост, особено ако наследниците не са включени в процеса на вземане на решения или ако няма пространство за изграждане на самостоятелна лидерска идентичност.

Клъстър 1: Балансиран стил на лидерство

Този клъстър обединява респонденти, които търсят баланс между свобода и контрол. Най-високо оценени са отговорите „Давам предимно свобода, но с насоки“ и „Опитвам се да балансирам“. Именно този стил се свързва най-често с ефективна лидерска приемственост – участниците, попадащи в този профил, са по-склонни да въвеждат наследниците си в управлението поетапно, да използват менторство и да участват в стратегическо планиране. Този стил съчетава визионерство с реалистична управленска подкрепа, което го прави устойчив във време на преход.

Клъстър 2: Автономен стил на лидерство

Този профил се характеризира с изразена склонност към делегиране и предоставяне на свобода на подчинените. Участниците в този клъстър демонстрират висока стойност по показателя „Давам пълна свобода“ и много ниски стойности при показателите, свързани с контрол. Това говори за лидерска философия, ориентирана към доверие, самостоятелност и минимално вмешателство. Подобен стил може да е ефективен в зрели екипи, но крие рискове в контекста на семейната приемственост, ако липсва достатъчна структура за предаване на знания и ценности.



Фиг. 3. Връзка между стил на управление и приемственост

Източник: лично генериран

Фиг. 3 ясно илюстрира зависимостта между стиловете на лидерство и присъствието или липсата на структурирана подготовка, включваща менторство и ранно участие на наследниците. При ръководители с **контролиращ стил** доминира отсъствието на системна подготовка – те най-често попадат в групата „без структурирана подготовка“. От друга страна, **балансираният стил на лидерство** категорично преобладава сред тези, които са включили наследника чрез менторство и ранно участие – повече от два пъти спрямо останалите стилове.

Интересна е и позицията на **автономния стил**, който присъства почти равномерно и в двете категории, но с лек превес при структурирания преход. Това може да се интерпретира като индикация, че автономността не изключва подготвителни действия, но рядко е достатъчна за изграждане на стабилен модел за приемственост без допълнителна подкрепа.

Обобщено, визуализацията подкрепя извода, че **балансираният стил** е най-силно свързан със **структурирана лидерска приемственост**, докато **контролиращият стил** често възпрепятства планиран и устойчив преход между поколенията.

6. Принос на изследването

Теоретичният принос на изследването предлага емпирично валидиран профил на лидер, подходящ за приемственост и устойчиво развитие в семейния бизнес, обединяващ стратегически, личностни и социални компетентности. Чрез комбиниране на факторен и клъстерен анализ се очертава структурата на възприеманите лидерски стилове в български контекст, което разширява приложимостта на утвърдени модели като тези на Шарма и Ървинг (2005) и Ле Бретон-Милър и екип (2004). Освен това изследването показва, че именно **балансираният лидерски стил** е свързан с наличието на менторство и ранно оперативно включване на наследниците – връзка, която е слабо изследвана.

Оттук следва и практическият принос, който очертава необходимостта от целенасочени и структурирани програми за подготовка на наследници, включващи реални управленски отговорности и формализирано менторство. Освен това е основа за разработването на инструмент за диагностика на лидерски стил, базиран на две лесно приложими измерения – автономност и контрол, – който може да бъде използван от консултанти в семейния бизнес.

Заключение

Резултатите от изследването потвърждават, че ефективната лидерска приемственост в семейните компании е целенасочен процес, в който менторството и ранното оперативно участие на наследниците играят ключова роля за изграждане на балансиран лидерски стил. Този стил, съчетаващ автономия и контрол, се свързва с по-висока организационна устойчивост и успешно стратегическо развитие. Устойчивият междугенерационен преход не се основава единствено на семейната близост, а на системни усилия за подготовка, включване и подкрепа. Менторството и формализираните програми за развитие намаляват риска от неуспех и създават предпоставки за дългосрочна конкурентоспособност. В този контекст, интегрирането на

стратегическо мислене, комуникационни умения и визионерски подход в подготовка на наследниците се явява критично условие за съчетаване на устойчивостта на традицията с гъвкавостта на иновациите в семейния бизнес.

Библиография

Cabrera-Suárez, K., De Saá-Pérez, P., & García-Almeida, D. (2001). *The succession process from a resource- and knowledge-based view of the family firm*. *Family Business Review*, 14(1), 37–48.

Chrisman, J. J., Chua, J. H., & Sharma, P. (2008). Trends and directions in the development of a strategic management theory of the family firm. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 32(6), 555–576. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6520.2008.00248.x>

Goleman, D. (1998). *Working with emotional intelligence*. Bantam Books (e-book, p.87).

Handler, W. C. (1994). Succession in family business: A review of the research. *Family Business Review*, 7(2), 133–157. <https://doi.org/10.1111/j.1741-6248.1994.00133.x>.

Kyle, N. (1993). *The family business: The succession process*. *Family Business Review*, 6(1), 5–16. <https://doi.org/10.1111/j.1741-6248.1993.00005.x>

Lambrecht, J., & Donckels, R. (2006). Towards a business family dynasty: A lifelong, continuing process. In P. Poutziouris, K. Smyrnios, & S. Klein (Eds.), *Handbook of research on family business* (pp. 388–401). Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781847204394.00030>

Lansberg, I. (1999). *Succeeding Generations: Realizing the Dream of Families in Business*. Harvard Business Press.

Le Breton-Miller, I., Miller, D., & Steier, L. P. (2004). Toward an integrative model of effective FOB succession. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 28(4), 305–328. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6520.2004.00047.x>

P. Sharma and P. G. Irving, “Four Bases of Family Business Successor Commitment: Antecedents and Consequences,” *Entrepreneurship Theory and Practice*, Vol. 29, No. 1, 2005, pp.13-33.<http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-6520.2005.00067.x>

Yordanova, D. (2012). “Development and selection of successors in family firms: evidence from Bulgaria”, *Annuaire de l’universite de Sofia “St. Kliment Ohridski”, faculte des sciences economiques et de gestion*, Tome 10, 91-103, ISSN 1311-8420.

Ward, J. L. (2004). *Perpetuating the family business: 50 lessons learned from long-lasting, successful families in business*. Palgrave Macmillan.

ДОПУСТИМОСТТА НА ИСКОВАТА ЗАЩИТА ПО ЧЛ. 440 ГПК ПРИ ПОГРЕШНО ПРЕВЕДЕНИ ПО БАНКОВА СМЕТКА НА ДЛЪЖНИКА ПАРИЧНИ СРЕДСТВА

Цветелина Лекова

Резюме: Статията анализира допустимостта на отрицателния установителен иск по чл. 440, ал. 1 от ГПК в случаи на принудително изпълнение, насочено върху негължимо преведени парични средства по банковата сметка на длъжника. Доктрината и съдебната практика преобладаващо отричат приложимостта на този иск, когато изпълнението е насочено върху вземане, а не върху вещь, считайки, че съществува алтернативна защита.

Основната теза е, че стеснителното тълкуване на понятието „имущество“ по чл. 440 ГПК е неоснователно и противоречи на телеологичната цел на нормата – защита срещу материална незаконосъобразност на изпълнението. Тъй като погрешно преведените суми не принадлежат на длъжника, изпълнението върху тях е незаконосъобразно. Алтернативните способы за защита се оказват неефективни и не лишават платеца от правен интерес да предяви иск по чл. 440 ГПК за прекратяване на изпълнението.

Ключови думи: принудително изпълнение, банков превод, погрешно преведени парични средства

ADMISSIBILITY OF THE THIRD-PARTY CLAIM UNDER ARTICLE 440 OF THE CIVIL PROCEDURE CODE IN CASES OF MISTAKENLY TRANSFERRED MONETARY FUNDS TO THE DEBTOR'S BANK ACCOUNT

Tsvetelina Lekova

Abstract: This article examines the admissibility of the negative declaratory action (third-party claim) under Article 440, para. 1 of the CPC when compulsory enforcement is directed against unduly transferred monetary funds in the debtor's bank account. Prevailing legal doctrine and judicial practice often deny this claim's applicability when the enforcement targets a claim, rather than a corporeal asset, arguing that alternative protective means exist.

The main thesis asserts that the restrictive interpretation of the term “property” in Article 440 CPC is unwarranted and contradicts the teleological purpose of the norm: protection against material unlawfulness of the enforcement. Since mistakenly transferred funds do not belong to the debtor the enforcement is unlawful. Alternative defense mechanisms prove ineffective and do not preclude the payer’s legal interest in pursuing claim under Art. 440 CPC to terminate the enforcement.

Keywords: enforcement, bank transfer,
erroneously transferred funds

Парите по банкова сметка представляват вземания, които ползвател на платежни услуги има към доставчика на платежни услуги (Мангачев, 2017). Те са част от имуществото на титуляря на сметката и представляват годен обект на принудително изпълнение за удовлетворяване на неговите кредитори.

Възможно е обаче наличните по банкова сметка средства да не принадлежат на нейния титуляр. Такъв е случаят, ако например длъжникът по изпълнението е управител на етажна собственост или адвокат и води банкова сметка на свое име, но наличността по нея е формирана от средства, принадлежащи на трети лица (собствениците на етажната собственост или клиенти). Принудително изпълнение върху тези средства би било недопустимо, тъй като само имуществото на длъжника може да служи за удовлетворение на неговите кредитори, но не и имуществото на трети лица, които не са обвързани от субективните предели на издадения срещу длъжника изпълнителен лист.

Парите по сметка не принадлежат на нейния титуляр и когато наличността ѝ е формирана в резултат от неточно изпълнена платежна операция. Такива са например случаите, когато доставчикът на платежни услуги на получателя е заверил сметка с различен от посочения от платеща в платежното нареждане уникален идентификатор, или е заверил сметката на получателя със сума, по-голяма от посочената от платеща в платежното нареждане, или при дублирано изпълнение на разрешена платежна операция (чл. 11 от Наредба № 3 от 18.04.2018 г. за условията и реда за откриване на платежни сметки, за изпълнение на платежни операции и за използване на платежни инструменти). В тези случаи доставчикът на платежни услуги на платеща има право да поиска от доставчика на платежни услуги на получателя извършване на служебен коригиращ превод (чл. 96 от Закона за платежните услуги и платежните системи – ЗПУПС). Законодателят изрично посочва, че служебен коригиращ превод може да бъде изпълнен независимо от наличието на ограничения в действащото законодателство или в договора за платежни услуги, тъй като „средствата, постъпили в резултат на неточно изпълнено платежно нареждане, не принадлежат на титуляря на сметката“ (чл. 11, ал. 3 от Наредба № 3/2018 г.). От посоченото следва, че наличието на запор върху вземания на титуляря на сметката по смисъла на чл. 450а, съответно чл. 450, ал. 3 ГПК, би било правно ирелевантно, доколкото законодателят,

в съответствие с принципа за недопустимост на неоснователното обогатяване, е приел, че постъпилите без основание (поради грешка) парични средства по банкова сметка не принадлежат на нейния титуляр. Същото становище е застъпено и в съдебната практика. Например в *Решение № 1631 от 30.03.2023 г. на СГС по в. гр. д. № 10451/2022 г.* се посочва, че постъпилите поради грешка суми по банковата сметка на получателя не стават част от неговото имуществено и не могат да представляват обект на разпределение между кредиторите му, макар и формално да се намират по банковата сметка на техния длъжник.

Когато неточно изпълнена платежна операция е резултат от действията на самия платец (напр. посочил е неточен уникален идентификатор), чл. 96 от ЗПУПС е неприложим и служебен коригиращ превод не може да бъде изпълнен. В този случай връщането на погрешно преведените парични средства зависи от волята на титуляря на сметката, която обаче е правно ирелевантна, когато върху вземанията по сметката е наложен изпълнителен или обезпечителен заповест. Заповестта върху вземанията по разплащателна сметка има действие не само върху наличните, но и върху постъпващите средства до размера, посочен в заповестното съобщение (*Решение № 4 от 16.06.2017 г. на ВКС по т.г. № 3129/2015 г., II о., ТК*). „За банката в качеството ѝ на трето задължено лице при положително (кредитно) салдо съществува задължение да не извършва плащане от водената при нея разплащателна банкова сметка по нареждане или с предварително съгласие на нейния титуляр“ (Мангачев, 2017). Така правото на платеца да получи обратно недължимо преведените парични средства се оказва засегнато от принудителното изпълнение на чужд дълг. Предвид липсата на възможност за изпълнение на служебен коригиращ превод, отношенията между страните следва да се уредят по общия ред.

Чл. 440, ал. 1 от ГПК предвижда, че всяко трето лице, чието право е засегнато от изпълнението, може да предяви иск, за да установи, че имуществото, върху което е насочено изпълнението за парично вземане, не принадлежи на длъжника. Липсата на конкретизация на вида на засегнатото право води до извод, че с тази защита разполагат и третите лица – носители на облигационни права върху вземането, върху което е насочено принудителното изпълнение (Градинарова, 2016, с. 146).

Въпреки че законодателят използва широкото понятие „имущество“, доктрината и съдебната практика (с малки изключения) го тълкуват ограничително, приемайки, че искът е приложим само при насочено изпълнение върху вещи (Попова, 2020; Градинарова, 2016; Коларов и гр., 2022).

Попова (2020) изрично застъпва теза за неприложимост на иска по чл. 440 ГПК, когато изпълнението е насочено върху вземане, което не принадлежи на длъжника. Тя посочва, че „претендентът за вземането ще предупреди третото задължено лице за своята претенция и ще поиска от него да не предава дължимото на съдебния изпълнител (вж. чл. 508, ал. 1, т. 2)“ (с. 1294). От третото задължено лице се очаква да задържи предаването спорното вземане и да изчака предявяването на иск по чл. 510 ГПК от вискателя срещу него, по който ще съобрази разпоредбата на чл. 224 ГПК и ще привлече претендента за вземането. Така според Попова „процесът по чл. 224 ще изпълни същата функция, както искът по чл. 440“ (с. 1294). Градинарова също счи-

та, че следва да бъде подкрепено становището „за неприложимост на защитата на третото лице чрез отрицателен установителен иск при изпълнение върху вземания“ (Градинарова и гр., 2023, с. 840), тъй като особените разпоредби за изпълнение върху вземания изключват правния интерес от иска.

В Решение № 42 от 27.02.2014 г. по гр. д. № 6994/2013 г., Г. К., I з. о. на ВКС¹ е прието, че искът по чл. 440 ГПК е недопустим, когато изпълнението е насочено срещу вземане на длъжника. Съдът аргументира, че предвиденият ред по чл. 508 и чл. 510 ГПК дава възможност на вискателя да предяви осъдителен иск, по който претендентът за вземането може да бъде привлечен, поради което интерес от иск по чл. 440 ГПК претендентът няма. Подобна теза е възприета и в *Определение № 3592 от 11.12.2017 г. на САС по в. ч. гр. д. № 4774/2017 г.* съгласно което за действителния кредитор не съществува правен интерес да води иск по чл. 440, ал. 1 ГПК, т. к. ако третото задължено по запора лице предаде спорното вземане на съдебния изпълнител, а действителен кредитор на същото вземане не е длъжникът по изпълнението, а друго лице, този действителен кредитор не губи вземането си от третото задължено лице, нито то ще се освободи от задължението си спрямо истинския кредитор. В тази хипотеза третото задължено лице рискува да изпълни повторно спрямо действителния кредитор.

Обратното становище е застъпено в *Определение № 130 от 5.04.2019 г. на ОС - Велико Търново по в. ч. гр. д. № 108/2019 г.*², където съдът приема, че понятието „имущество“ следва да се разбира в неговия по-широк смисъл, включително право на вземане на длъжника. Според съда налице е правен интерес у ищеца (платец) да отрече, че взе-

¹ Съдебният състав посочва че:

Когато третото задължено лице под страх от двойно плащане съобщи на съдебния изпълнител за чуждата претенция (чл. 508, ал. 1, т. 2 ГПК), вискателят има възможността да поиска съдебния изпълнител да му възложи вземането за събиране (чл. 510 ГПК). При условията на процесуална субституция от вида на застъпничеството вискателят разполага с правото да предяви осъдителен иск, като го насочи срещу третото задължено лице и длъжника по изпълнението (спазване на изискването на чл. 26, ал. 2 ГПК). Следователно интерес от иска по чл. 440 ГПК претендентът на вземането няма.

² Съдът посочва, че:

имущество следва да се разбира в неговия по-широк смисъл, като съвкупност от права, включително и право на вземане на длъжника, а не само конкретно определена вещь - движима или недвижима. Действително тук ищецът претендира, че погрешно преведена по сметка на длъжника сума пари по заповирана в хода на изпълнителното производство банкова сметка, всъщност не са част от имуществото на длъжника, щото са получени без основание. Според твърденията на ищеца за него съществува едно засегнато от изпълнението право – правото му да получи обратно погрешно преведената сума пари по сметка на длъжника, и именно то е засегнато от запора на тази сметка, тъй като за Банката съществува забрана да плаща на друг, освен на съдебния-изпълнител във връзка с изпълнението на задължението на длъжника по изпълнението. В случая правилно съдът е приел, че парите не се разглеждат като вещь, но те като мяра за стойност като авоар по сметка, открита в конкретната Б. на името на длъжника от негова гледна точка се явяват право на вземане на определената стойност и в този смисъл запорът върху банковата сметка се явява запор на вземането на длъжника по нея. В този смисъл безспорно е налице правен интерес у ищеца от предявяването на иска по чл. 440, ал. 1 от ГПК и чрез него той цели да отрече, че вземането на длъжника за сумата от 16500 лв. не е част от неговото имуществото, спрямо което е насочено принудителното изпълнение за парично вземане на ответниците по делото – вискатели по изпълнителните дела. Както по-горе се отбеляза предмет на този иск не е засегнатото право на третото лице, за което то може да има и други средства за защита. В случая обаче той е избрал този иск и има правен интерес от това чрез сила на присъдено нещо да отрече правото на длъжника спрямо обекта, върху който е насочено изпълнението.

мането е част от имуществото на длъжника, върху което е насочено принудителното изпълнение.

По въпроса за допустимостта на иска по чл. 440 ГПК, когато изпълнението е насочено върху вземане, е налице противоречиво решаване от съдилищата дори в рамките на конкретен гражданскоправен спор. Така например с *Определение № 25 от 09.03.2021 г. на ОС Вигин по ч. гр. д. 121/2021 г.* съдът по искане за обезпечение на бъдещ иск на ищеца М.М.СА е приел, че искът по чл. 440 ГПК е допустим и вероятно основателен, в резултат от което е допуснал исканото обезпечение, което по-късно е отменено от въззивния съд. След образуване на исковото производство ищецът М.М.СА отново подава молба за обезпечение на вече предявения иск, която е оставена без уважение с *Определение № 106 от 08.12.2021 г., постановено по т. д. №13/2021 г. на ОС Вигин*, отменено от Софийския апелативен съд с *Определение № 418 от 15.02.2022 г. по ч. гр. д. 419/2022 г.*, с което съдът е допуснал исканото обезпечение, т. к. е приел, че предявеният иск е допустим. С *Решение № 1043/21.10.2024 г., по в. гр. д. 1008/2024 г.* друг състав на Софийския апелативен съд приема, че искът на М.М.СА е недопустим и прекратява производството. Делото понастоящем е висящо пред ВКС.

Липсата на еднозначен отговор на въпроса за допустимостта на исковата защита по чл. 440, ал. 1 от ГПК при изпълнение върху вземания и в частност при погрешно преведени по банкова сметка парични средства води до правна несигурност и неефективна защита на третите лица, чиито права са засегнати от принудително изпълнение за чужд дълг, с оглед на което се очертава и интересът към повдигнатия въпрос и стремежът за намиране на правилния му отговор.

На първо място, буквалното тълкуване, основавано на езиковия смисъл, вложен в съдържанието на разпоредбата на чл. 440, ал. 1 ГПК, налага извода, че законодателят не е предвидил ограничение на приложимостта на защитата в зависимост от различните имуществени обекти. Ако законодателят е искал да ограничи приложното поле на иска, следваше да го уреди изрично, като вместо „имуществото“ посочи думата „вещта“, което не е сторено. Следователно следва да се приеме, че искът по чл. 440, ал. 1 ГПК е приложим както когато изпълнението се насочва върху вещь, така и когато се насочва върху вземания, доколкото и вещите, и вземанията са част от имуществото на длъжника.

На следващо място, когато платецът е допуснал неточност при нареждането на платежна операция, в резултат от което сметката на длъжника е била погрешно кредитирана, за платеца възниква право да иска връщане на преведените парични средства. Когато върху вземанията по сметката е наложен запор, титулярят, макар да признава, че парите по сметката му не му принадлежат, не може да ги нареди обратно на платеца. Така правото на платеца да получи обратно недължимо преведените суми се оказва засегнато от изпълнение за парично вземане на титуляря на банковата сметка.

Поради спецификите на способа за изпълнение върху вземания, съдебният изпълнител налага запор върху определено вземане само въз основа на твърдението на вискателя, че длъжникът му притежава такова, с оглед на което дори и вземането да не принадлежи на длъжника, платецът не може да се защити с жалба, т. к. запо-

рът е процесуално законосъобразен (Попова, 2020, с. 1294). Налице е обаче хипотеза на незаконосъобразно принудително изпълнение върху имуществу, което не принадлежи на длъжника. Това имущество не е вещ, а вземане, но принудителното изпълнение върху него е също толкова незаконно, колкото изпълнението върху чужда вещ. Принудителното изпълнение върху погрешно преведени парични средства е недопустимо, т. к. липсва една от материалноправните предпоставки за законността на изпълнителния процес, а именно принадлежност на имущественото право – обект на изпълнение за парични притезания, към имуществото на длъжника. Когато липсват материалноправни условия за законност на изпълнителния процес, обикновено е налице спор относно гражданско право, поради което защитата следва да се осъществи по реда на исковия процес. В тази хипотеза, в полза на третото лице, чието право е засегнато от принудителното изпълнение, следва да се признае правен интерес да се защити чрез предвидения в закона иск за „защита на трето лице“ по чл. 440 ГПК, от една страна, защото тази възможност е предвидена в закона, а от друга страна, защото този иск реално се явява единствената възможност за активна защита на третото лице.

В Тълкувателно решение № 3 от 10.07.2017 г. на ВКС по тълк. д. № 3/2015 г., ОСГТК, докладчик съдията Димитър Димитров, се приема, че изричната законова разпоредба на иска по чл. 440 ГПК очертава случаите, когато той може да бъде предявен, респективно кога е налице правен интерес от предявяването му и кои са надлежните страни. Съгласно текста на правната норма искът може да бъде предявен от всяко трето лице, чието право е засегнато от изпълнението. Засягането на твърдяното от третото лице право от предприетите изпълнителни действия обуславя интереса за предявяване на иска. В решението се посочва, че „предпоставките за възникването на правото на иск по чл. 440 ГПК са предвидени с изрична правна норма“, поради което „за упражняването на това право е необходимо да са налице само предвидените в тази норма предпоставки, които не могат да бъдат разширявани чрез въвеждането на допълнителни такива по пътя на тълкуването“. Следователно не могат да се въвеждат и непредвидени в нормата пречки за упражняването на иска, с оглед на което следва да се приеме, че искът ще бъде допустим винаги когато е налице започнало и неприключило изпълнително производство за принудително изпълнение на парично притежание, в рамките на което осъществяваният изпълнителен способ засяга правото на трето за изпълнителния процес лице, което отрича правата на длъжника върху имуществото, обект на изпълнението (Градинарова, 2016). Целта е при уважаването на иска да бъде установено, че вещта не принадлежи на длъжника и по този начин да се отрече възможността да се насочи принудителното изпълнение за негово задължение върху имущество, което принадлежи на трето лице (Тълкувателно решение № 3 от 10.07.2017 г. на ВКС по тълк. д. № 3/2015 г., ОСГТК, докладчик съдията Димитър Димитров).

Считам, че разпоредбите на ГПК, уреждащи изпълнението върху вземания на длъжника (чл. 507 и сл. от ГПК), не предоставят достатъчна защита за платеща при погрешно преведени по банкова сметка на длъжника парични средства. Ако приемем

обратното, бихме поставили защитата на третото лице в зависимост от поведението на този, който потенциално нарушава правата му.

Действително чл. 508 ГПК предвижда третото задължено лице, получило заповедното съобщение, да съобщи на съдебния изпълнител дали има претенции от други лица върху същото вземане. Анализът на разглежданата разпоредба обаче сочи, че редът за изпълнение върху вземания на длъжника и в частност „обяснението на третото лице ползва основно взыскателя“ (Хорозов, 2014). Това е така, защото „въз основа на това обяснение взыскателят може да реши дали да иска възлагане на вземането за събиране или вместо плащане, или да търси друго имущество на длъжника, върху което да насочи изпълнението“ (с. 28). Ако взыскателят прецени да поиска от съдебния изпълнител вземането на длъжника към третото лице да му се даде вместо плащане, то ще се прехвърли на взыскателя с акт на съдебния изпълнител, който има транслативен ефект. „На основание постановлението за възлагане на вземането, взыскателят се легитимира като кредитор спрямо третото задължено лице и може да иска плащане от него съобразно обема и го размера на придобитите права“ (с. 28). Не може да бъде прието становището, че защитата на правата на третото лице зависи от волята и действията на взыскателя (да поиска възлагане на вземането за събиране и да предяви иск по чл. 510 ГПК). Това е така, защото единствено от волята на взыскателя по изпълнителното дело зависи дали ще поиска спорното вземане да му бъде възложено за събиране и дали ще предяви иск срещу третото задължено лице, следователно предвиденият ред за изпълнение върху вземания на длъжника brani правата на взыскателя, а не правата на третото лице, чието право е засегнато от принудително изпълнение за чужд дълг. Ето защо няма как да се приеме, че възможността вследствие на определени действия на взыскателя да се стигне до процес и установяване на действителното правно положение, лишава третото лице, което е засегнато от принудителното изпълнение, от интерес да предяви иск по чл. 440 ГПК в защита на своите права.

Докато спорът между кредиторите не бъде решен, третото задължено лице има качеството на пазач по смисъла на чл. 507, ал. 3 от ГПК и е длъжно да не допуска разпореждане със средствата, за да избегне евентуалните неблагоприятни последици от плащане на привиден кредитор, съгласно разпоредбата на чл. 75 от ЗЗД. Само така това лице би се предпазило от опасността да плати два пъти. По този начин вземането на действителния кредитор остава блокирано под действието на наложения заповед и ако той не предприеме активни действия за защита на своето право не само че не може да се ползва от него, но и след изтичане на предвидения в закона срок вземането му може да се окаже погасено по давност. Ето защо не може да бъде споделено и застъпеното в някои съдебни решения становище, че когато третото задължено лице не изпълнява към никой от претендиращите кредитори, поради незнание на кого следва да изпълни, това представлява достатъчна защита за лицето, чието право е засегнато от незаконно изпълнение. Поради същите съображения не може да бъде споделено застъпеното в *Определение № 260607 от 29.01.2021 г. на СГС по т. д. № 2728/2018 г.* и в *Определение № 3592 от 1.11.2017 г. на САС по в. ч. гр. д. № 4774/2017 г.* виждане, че лицето, което претендира, че е кредитор на заповеданото вземане, не

съществува интерес по реда на чл. 440, ал. 1 ГПК да установи, че вземането не принадлежи на длъжника по изпълнението, доколкото дори и при неправилно престоиране този длъжник няма да се освободи от задължението си спрямо истинския кредитор. Както беше посочено, сумата често остава блокирана от третото задължено лице, което не знае на кого следва да изпълни и това може да продължи във времето толкова дълго, че вземането на действителния кредитор да се погаси.

Не може да бъде споделено застъпеното в някои съдебни актове становище, че искът по чл. 440 ГПК е недопустим, т. к. правата на платеща, превел погрешно сумата по банковата сметка на длъжника, следва да се защитят по друг ред, а именно чрез иск по чл. 55, ал. 1 ЗЗД (за връщане на дадено без основание) срещу титуляря на сметката. На първо място, уважаването на такъв иск няма да обвърже възискателя. Освен това в случаите, когато получателят не оспорва правото на третото лице, липсва правен спор, което прави иска по чл. 55 ЗЗД недопустим. Първото и задължително условие, абсолютна процесуална предпоставка за съществуването на право на иск, е да е налице гражданскоправен спор. Наличността на спор поражда нужда, следователно интерес от искова защита. Липсва ли спор, липсва и право на иск.

Дори и да се приеме, че е налице алтернативен начин на защита чрез друг иск, в съответствие с основополагащия принцип на диспозитивното начало в гражданския процес, изборът на способ на защита е предоставен на ищеца. Този извод е възприет и в *Тълкувателно решение № 3 от 10.07.2017 г. на ВКС по т. д. № 3/2015 г., ОСГТК*, докладчик съдията Димитър Димитров, където се посочва, че:

Само по себе си наличието на друг способ за защита на правата на третото лице не може да изключи правния интерес от предявяването на иска по чл. 440, ал. 1 ГПК. Изборът на способ за защита на накърненото право е предоставен на заинтересованото лице и то го упражнява с оглед на вида на засегнатото право, обема на търсената защита, както и възможността за посочване и доказване в процеса на релевантните за спора факти.

Следва да се посочи, че в теорията (Силяновски, 1946, цит. в Градинарова, 2016, с. 146) и в практиката (в това число в ТР № 3 от 10.07.2017 г. на ВКС по т. д. № 3/2015 г., ОСГТК) е застъпено становището, че предмет на иска по чл. 440 ГПК е отричаното от ищеца право на длъжника върху запорираното имуществено. Правото на третото лице, засегнато от изпълнението, обосновава неговия правен интерес за предявяване на иска, но не се превръща в предмет на делото. Правен интерес от защита чрез иск по чл. 440, ал. 1 има „всяко трето лице, чието право е засегнато от изпълнението“. Интересът от търсената с предявения иск защита произтича от обстоятелството, че с уважаването на иска със сила на пресъдено нещо ще бъде отречена принадлежността на процесното вземане към патримониума на длъжника по изпълнението, съответно ще бъде установена материалната незаконосъобразност на принудителното изпълнение върху конкретното имуществено, което ще бъде окончателно преустановено. Целта на предявеният иск е именно да се отрече възможността да се насочи изпълнение върху имуществено, което не принадлежи на длъжника, да бъде прекратено изпълнението на основание чл. 433, ал. 1, т. 7 ГПК и процесното имущест-

ство да бъде освободено. Съгласно приетото от Сталеф (1954, цит. в Попова, 2020, с. 1291) „Разбира се, ТЛ може да предяви съдебно и това свое право, ако иска да получи от длъжника владението на вещта, а не само да прекрати изпълнението. Тогава ще сме изправени пред съединяване на искове“.

От сравнителноправна гледна точка следва да се посочи, че е норми с цел защита на третите лица, в случай на засягане на правата им от чужд изпълнителен процес, съществуват в законодателствата и на други държави. Така например Германският граждански процесуален кодекс в параграф 771 дава право на всяко трето лице, което твърди, че притежава право, възпрепятстващо продажбата на обекта на принудителното изпълнение, да предяви иск срещу вискателя, за да отмени изпълнението върху този конкретен предмет. Въз основа на посочената норма окръжният съд в Бон е имал възможността да се произнесе, като е приел, че ако се докаже, че средствата по банковата сметка не са част от личното имущество на длъжника, искът по параграф 771 се уважава и изпълнението върху тези средства се обявява за недопустимо (решение 25.08.2015 – 8 S 59/15). В решение 30.04.2015 – 15 O 351/14 на същия съд също се потвърждава допустимостта на иска на трето лице при заповест на сметка на управител на етажна собственост, тъй като средствата по откритата на негово име сметка принадлежат на собствениците, а не на длъжника управител. Посочената съдебна практика обосновава извод, че в системи с подобни норми искът се прилага именно за защита при заповест на вземания (банкови сметки).

Заклучение

Принудителното изпълнение върху недлъжимо преведени парични средства, които не принадлежат на длъжника, е материално незаконосъобразно. В този случай искът по чл. 440 ГПК е приложим и представлява единственият ефективен способ за активна защита на платеща (третото лице), насочен към прекратяване на незаконосъобразното изпълнение. Стеснителното тълкуване на понятието „имущество“ и ограничаването на приложното поле на иска, под претекст за наличие на алтернативна, но всъщност пасивна и неефективна защита, лишава третото лице от конституционно гарантираното право на съдебна защита. Преодоляването на съществуващата съдебна практика, отричаща допустимостта на иска, е от ключово значение за гарантиране възможността за адекватна правна защита на трети лица, чиито права са засегнати от изпълнение, насочено върху техни вземания.

Литература

Градинарова, Т. (2016) *Гражданско изпълнително производство (курс лекции - втора част)*. Русе: Издателски център при Русенски университет А. Кънчев.

Градинарова, Т. и др. (2023) *Актуални проблеми на гражданския изпълнителен процес. Приложен коментар. Анализ на съдебната практика*. София: ИК Труд и право.

Коларов, Т., Лекова, Ц. и Дахлянова, И. (2022) *Наръчник по гражданско процесуално право*. София: Сиела.

Мангачев, И. (2017) За запора върху вземания по разплащателна сметка, практика на ВКС и правото на ЕС. Грамада [онлайн]. Достъпно на: https://gramada.org/#_ftn [Прегледан 10.10.2025].

Официалния сайт на Федералното министерство на правосъдието и защита на потребителите. Достъпно на: https://www.gesetze-im-internet.de/zpo/___771.html [Прегледан 10.10.2025].

Окръжен съд Бон, решение 25.08.2015 – 8 S 59/15. достъпен на: <https://openjur.de/u/2156142.html> [Прегледан 10.10.2025].

Окръжен съд Бон, решение 30.04.2015 – 15 O 351/14 достъпен на: <https://openjur.de/u/866560.html> [Прегледан 10.10.2025].

Попова, В. (2020). Защита при липса на материалноправните предпоставки на изпълнителния процес. В: Сталев, Ж. и др. *Българско гражданско процесуално право*, 10 прер. и доп. изд. София: Сиела, с. 1287-1294.

Пунеф, Бл. и др. (2012) *Граждански процесуален кодекс. Приложен коментар. Проблеми на правоприлагането. Анализ на съдебната практика*. София: ИК Труд и право, с. 1140.

Силяновски, Д. (1946) *Гражданско съдопроизводство. Том IV. Изпълнително производство*. Първо издание. С.

Хорозов, Г. (2014) Възлагането на парично вземане на длъжника към трето лице на възискателя вместо плащане на дълга (чл. 510 ГПК). *Търговско и облигационно право*, (10), с. 28.

КРАТЪК ОБЗОР НА ТВОРЧЕСКОТО СЪТРУДНИЧЕСТВО НА СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ И МИЛЕНА МОЛЛОВА

Анна Виденова

Резюме: Причината да се насоча към “Fugue Integral” за две пиана (2004 г.), написана от Стефан Драгостинов и изпълнена за първи път в своята цялост от Милена Моллова и дъщеря ѝ Милена Лазарова, е сътрудничеството на двамата от най-изтъкнатите творци на българската изпълнителска и композиторска школа. Цикълът е многократно изпълняван от двете пианистки на световните сцени – от Европа до Голямата концертна зала на Пекинската консерватория. Това ме подтикна да изследвам нейната значимост в творчеството на Стефан Драгостинов и благодарение на свидетелството от първа ръка на нейното създаване и на първото изпълнение на една от прелюдиите и фузи в Берн, Швейцария. Всеки прелюд и фуза е както с характерно име, така и с различни особености и търсени ефекти. След краткото представяне на творчеството на Стефан Драгостинов, посветено на Милена Моллова, се надявам все повече хора да се докоснат до необятния свят на техните искрени и дълбоки взаимоотношения. Благодарна съм за ярката емоционална следа, която оставят в мен срещите с тях, различните теми, за които можем да говорим и всички онези разкази от първо лице за музикалната история на България.

Ключови думи: Стефан Драгостинов, Милена Моллова,
Fugue Integral, философия, композитор, пианист, педагог

A BRIEF OVERVIEW OF THE CREATIVE COLLABORATION OF STEFAN DRAGOSTINOV AND MILENA MOLLOVA

Anna Videnova

Resume: The reason to focus on Fugue Integral for two pianos (2004) written by Stefan Dragostinov and performed for the first time in its entirety by Milena Mollova and her daughter Milena Lazarova is the collaboration of two of the most prominent artists of the Bulgarian performing and composing art. The cycle has been performed many times by the two pianists on world stages – from Europe to the Great Concert Hall of the Beijing Conservatory. This prompted me to explore its significance in Stefan Dragostinov’s work, thanks to the first-hand testimony of its creation and the first performance of one of the preludes and fugues in Bern,

Switzerland. Each prelude and fugue has both characteristic names and different features and sought-after effects. After the brief presentation of Stefan Dragostinov's work dedicated to Milena Mollova, I hope that more and more people will touch the vast world of their sincere and deep relationship. I am grateful for the vivid emotional imprint that the meetings with them leave in me, the different topics we can talk about and all those first-person accounts of the musical history of Bulgaria.

Keywords: Stefan Dragostinov, Milena Mollova, Fugue Integral, Philosophy, Composer, Pianist, Pedagogue;

Вникването в творческото сътрудничество между почетните професори на Нов български университет Стефан Драгостинов и Милена Моллова е ключов елемент и основна отправна точка за моята дисертация „Fugue Integral“ на Стефан Драгостинов – композиторски решения и изпълнителски предизвикателства. Цялостното изследване ще обхване значението на произведението в съкровищницата на българската музикална и композиторска школа, използваните композиционни похвати и не на последно място, интерпретационните предизвикателства и има за цел да оцени значимостта на изкуството на фугата в развитието на музиката както у нас, така и в европейски и световен контекст.

В живота винаги всяко хубаво нещо започва случайно и в момент, когато най-малко очакваш.

Едно сътрудничество в изкуството обикновено се заражда, когато двама творци открият общото между тях и видят другия в себе си.

Някой беше казал, че „вратите не се отварят веднага и пред теб, а след време и от всички страни“. Не знам дали това е валидно за двама от най-изтъкнатите творци на българската изпълнителска и композиторска школа, но едно заседание на Висшата атестационна комисия през 1997 г. поставя началото на едно плодотворно сътрудничество и взаимен емоционален и творчески подем. Първият ми досег до този космос на взаимоотношения и вдъхновение се случи в началото на новото хилядолетие. Като студент на Милена Моллова имах щастието да участвам в Първия българо-швейцарски фестивал през 2000 г., организиран от нея и Ерика Рагермахер¹ (Musinfo, 2024) и подпомогнат финансово от „ПроХелвеция“ – швейцарската културна фондация, госта активна през 90-те години в България. С няколко млади инструменталисти и певци се отправихме за Швейцария и заедно с местни млади музиканти участвахме в изключително плодотворен творчески обмен. За мен лично това бе едно от първите пътувания извън пределите на България. Част от този музикален

¹ Ерика Рагермахер е швейцарска пианистка, сопрано и композиторка. Тя е печелила награди в Германия и Австрия за своите изпълнения на пиано, включително наградата „Моцарт“, Австрийската държавна награда и наградата на конкурса „Бетовен“, и е свирила в цяла Европа. Преподавала е в Музикалната консерватория в Берн и в Бернския университет по изкуства, и е пеля с ансамбъл „Нойе Хоризонте“. Някои от нейните произведения са записани от швейцарското радио. Рагермахер е преподавала и в Нов български университет в България.

фестивал бе и концерт на двете професорки, в който за първи път прозвуча завършен прелюд и fuga за две пиана, по-късно основна част от „Fugue Integral“ на Стефан Драгостинов, композиция според автора, вдъхновена и написана специално за Милена Моллова. Творбата е написана през периода 2000 – 2002 г.

В онзи момент не си давах ясна сметка за значимостта на всичко, което се случи на този фестивал, за всички онези прекрасни сътрудничества и за взаимното вдъхновение.

Ярък спомен в мен остава генералната репетиция, на която Стефан Драгостинов се опита да даде инструкции на двете гами, невъобразимите реплики на Ерика Рагермахер, която беше в шок от непрекъснато променящите се неравноделни размери в прелюда и fugата.

Но в онази вечер всички изпитахме възшебството на синтеза на класическата музикална форма и невероятното многообразие на българските фолклорни мелодии.

През всичките изминали години винаги съм била очарована от творческото сътрудничество и артистичния риск, диалога между композитор и изпълнител, обелязан от взаимното вдъхновение и уважение на Милена Моллова и Стефан Драгостинов. В днешния доста отчужден свят тези топли и човешки взаимоотношения, водещи до съвместни успехи, са рядкост и са значим момент в съвременната българска музикална култура.

Стефан Драгостинов нарича Милена Моллова „великата Милена“, а тя от своя страна е „твърдото рамо“ (Шушулова-Павлова, 2022, с. 166–167). Сътрудничеството между двамата се откроява като пример за дълбока взаимна отдаденост и артистично доверие. В трудните години на българския музикален живот техният съюз се проявява като естетическа и духовна опора, която придава трайност и смисъл на културното наследство.

Драгостинов изгражда композиторски език, който предизвиква изпълнителя не само технически, но и философски, а Моллова отговаря с тълкуване, което не просто изпълнява, а „разчита“ музикалната структура – особено важен аспект във „Fugue Integral“. Написана специално за Милена Моллова и посветена на нея, творбата отразява техническата ѝ виртуозност, дълбокия ѝ интелект, аналитичен подход към музиката и готовността ѝ да се изправя пред авангардни и експериментални произведения и освен първи изпълнител на творбата тя е и неин популяризатор и застъпник в концертната зала и педагогиката.

Стефан Драгостинов композира с мисъл за изпълнителя, често с конкретен музикант в ума си, както е случаят с Моллова, а тя се вдъхновява от музикалната философия на автора, особено от неговото умело преплитане на фолклор, съвременност и музикална логика. Моллова включва творби на Драгостинов – включително „Fugue Integral“ – в репертоара на своите студенти и стимулира новото поколение да изследва съвременната българска музика. През лятото на 2025 г. Милена Моллова прави майсторски клас в САЩ и предлага пиесата на перспективно и известно китайско дуо. Дватама с Драгостинов се изявяват и в общи събития, концерти и майсторски класове, където живият диалог между автор и изпълнител обогатява разбирането на публиката. Партньорството между Милена Моллова и Стефан Драгостинов не е

просто съвместна работа, а симбиоза, в която композиторът предизвиква интерпретатора да достигне нови висоти, а пианистът вдъхновява автора с мащаба на своето мислене и артистичност.

Този творчески диалог и сътрудничество остава висок еталон в българската музикална сцена и важен пример за плодотворен обмен между творец и интерпретатор и за взаимодействие между съвременна композиция и интерпретационно изкуство, при което се ражда нещо по-голямо от сбора на двете индивидуалности.

За да може да вникнем по-добре в света на Милена и Стефан, трябва да проследим техния творчески път.

Световноизвестният пианист и педагог Милена Моллова е сред малцината щастливи български музиканти, изградили се в школата на такива колоси на музикалното изпълнителство и творчество като Емил Гилелс² (Encyclopaedia Britannica. (2025) Емил Гилелс), Димитър Ненов³ (UBC-BG. (2025) Димитър Ненов), Панка Пелишек⁴ (Tretavazrast.com. (2024, 23 май). Panka Pelishek – световноизвестна пианистка и педагог). Нейният път на концертния подиум е осеян с успехи, награди, гастроли и артистични върхове, с многократни концерти във всички страни на Европа, Япония, САЩ, Канада.

Милена Моллова започва да свири едва на 5-годишна възраст, на 6 и 7-годишна възраст изнася своите първи рецитали, а на 13 години дебютира като солистка на Софийската филхармония в Третия концерт за пиано и оркестър от Бетовен под палката на големия диригент Саша Попов. Лауреат и носител е на редица награди в авторитетни международни конкурси като Първия международен конкурс на името на Пьотр Илич Чайковски в Москва (1958) (TchaikovskyCompetition.com, n.d.), Международния конкурс за пианисти и цигулари „Маргарита Лонг – Жак Тибо“ в Париж (1959) (Long-Thibaud.org, n.d.), Международния конкурс на обществената медия ARD в Мюнхен (1962) (ARD-Musikwettbewerb, n.d.) и Международния клавирен конкурс „Лудвиг ван Бетовен“ във Виена (1969) (Beethoven-Comp.at, n.d.). Нейният внушителен репертоар включва творби от различни стилове и епохи и се разпростира в широкия диапазон от солистичното и камерното музициране в различни формации до партньорство с камерни оркестри и големи симфонични състави.

През многобройните години на своята блестяща кариера Милена Моллова е солист на най-значими български и европейски симфонични оркестри и свири под палка-

² Емил Гилелс е съветски пианист и музикален педагог, считан за един от най-великите пианисти на XX век. Той е известен със своята изключителна техника и тонален контрол, носител е на множество престижни отличия и е изнасял концерти с най-престижните оркестри в най-известните зали в света. Репертоарът му обхваща от барок до късноромантични и класически композитори на XX век. Записвал е за *Мелодия*, *EMI*, *Deutsche Grammophon*.

³ Димитър Ненов е български пианист, композитор, музикален педагог, архитект и общественик. Той е един от най-изтъкнатите български пианисти. Изнасял е концерти с успех освен в България и в Германия, Дания, Италия, Полша и други страни. Автор е на произведения за симфоничен оркестър, вокално-инструментални творби, клавирни пиеси и др. (UBC-BG. (н.г.) Димитър Ненов).

⁴ Панка Пелишек е българска пианистка и дългогодишен педагог. Завършва Виенската консерватория (1923), след което развива активна концертна дейност в България и чужбина. От 1931 до 1977 г. е професор по пиано в Държавната музикална академия в София и формира цяло поколение водещи български пианисти. Отличена е със званието „Народна артистка“ и орден „Георги Димитров“ за приноса си към българската пианистична школа.

та на най-големите български дириженти като Саша Попов, Добрин Петков, Константин Илиев, Васил Казанджиев, Найден Тодоров и световни знаменитости като Кирил Кондрашин, Казюши Акияма, Рудолф Баумгартнер, Жорж Ципин и много други.

Емблематичен акцент в репертоара на Милена Моллова е интегралното изпълнение на 32 сонати от Бетовен, представено в цикъл от 9 концерти в зала „България“ през 1985 г. – особено значима творческа задача, реализирана досега от малко пианисти. Освен реализацията на клавирните сонати на Бетовен, Милена Моллова осъществява и два цикъла с интегрално изпълнение на Бетовеновите сонати за цигулка и пиано – в сътрудничество с Дина Шнайдерман през 1976, след това и с Георги Багев през 1992, а в края на 2006 и началото на 2007 и с Марио Хосен.

Наред с интерпретацията на класическия репертоар тя поема предизвикателствата на първи изпълнения на произведения на съвременни композитори от Америка, България и други европейски страни. Осъществява премиерни изпълнения на редица български автори като Красимир Кюркчийски (Концерт за пиано и оркестър № 1 през 1980 г. и Концерт за пиано и оркестър № 2, посветен на пианистката през 2003), Димитър Христов („Концертни минути“, 1970) и първи изпълнения на произведения от непознатите и забравени български композитори Менахем Бенсуан и Васил Божинов. Българските премиери на Соната № 3 от Паул Хингемит (1962), Соната за пиано от Бела Барток (1964), Соната за цигулка и пиано от Алфред Шнитке (1965), „Fugue Integral“ (2006), Концерт за пиано и оркестър № 2 (2023), „Тангра соната“ (2020) на Стефан Драгостинов и др.

Нагрупаният опит в активната изпълнителска кариера на Милена Моллова прелива в интензивната ѝ работа като клавирен педагог. Тя е била дългогодишен преподавател в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София от 1963 г., в Северногръцката консерватория в Солун от 1995 г., както и ръководител на департамент „Музика“ в Нов български университет от 2000 до 2008 г. и почетен професор в него. Ръководи майсторски класове в Германия, Италия, Швейцария, Турция, Китай, Сингапур, Тайланд, САЩ и България. Канена е в жури на големи международни конкурси. Организатор е на международни фестивали в България и Швейцария. (Софийска филхармония, Милена Моллова)

Нейната изключително всеобхватна обществена дейност включва членства в научни и обществени организации: Председател е на Училищното настоятелство на Националното музикално училище „Любомир Пунков“ в София, Председател за България на ЕРТА – Европейската асоциация на клавирните педагози (European Piano Teachers Association), член на Експертния съвет на фондация „Св. св. Кирил и Методий“, учредител и председател на българската секция на организацията „Защита на децата“ в България, учредител и дарител на фондация „Панчо Владигеров“ – Шумен, член на президиума на Висшата атестационна комисия при Министерския съвет (1997–2003), член на Съвета за музика при Министерство на културата (1997–2002) и член на ръководството на Международна музикална академия „Орфейс“.

И за да може да сме изчерпателни, ще се запознаем подробно и с биографията и на Стефан Драгостинов. (Съюз на българските композитори, Стефан Драгостинов)

Първите уроци по пиано на Стефан Драгостинов са при Соня Желева и Лудия Кутева. На 12-годишна възраст започва занимания по композиция при Панчо Владигеров⁵ (Съюз на българските композитори, 2025.-а) и Асен Карастоянов⁶ (Съюз на българските композитори, 2025-б). През 1967–1970 г. следва в Българската държавна консерватория (БДК, гн. НМА „Проф. Панчо Владигеров“) – пиано при Богомил Стършенов⁷ (Wikipedia, 2023) и композиция при Александър Райчев⁸ (Съюз на българските композитори, 2025-с).

Дипломира се през 1972 г. в Ленинградската (гн. Санкт Петербургска) консерватория в класа по композиция на Борис Аранов⁹ (BorisArarov.com, n.d.). През 1982 г. е стипендиант на Германската служба за академичен обмен (DAAD) в Кьолн (Германия). От 1974 до 1994 г. работи в Държавен ансамбъл за народни песни и танци (ДАНПТ) „Филип Кутев“ (гн. Държавен фолклорен ансамбъл ДФА „Филип Кутев“) като диригент, главен художествен ръководител и директор. През 1991 г. под негово диригентство в Япония ДАНПТ записва първите си 3 компактдиска, които издателската къща „Виктор“тиражира в 1 500 000 екземпляра. От 1994 г. продуцира аудио албуми със своя авторска музика, инспирирана от българския фолклор в две серии: „Ключът към тайнството“ и „Звуковете икони на България“. Звукозаписите осъществява с основаната от него през 1994 г. формация „Драгостин фолк“ (Канал Бинар, 2020). С нея изнася концерти в България и редица европейски страни.

Драгостинов пише в различни жанрове: симфонии и групи оркестрови и камерно-инструментални произведения, хорова музика, вокални цикли, попмузика, балетна, филмова и театрална музика. Композиторският му стил е ярък синтез между национална музикална традиция и съвременни композиторски техники. От 1978 г. прилага в някои от композициите си метода на „контролираната политемпия“¹⁰ (Драгостинов,

⁵ Панчо Владигеров е български композитор, музикант, диригент, педагог и общественик. Той два пъти печели Менделсоновия конкурс. Представител на така наречено „второ поколение“ български композитори, автор е на многобройно творчество и е считан за основоположник на редица жанрове в българската музика и на българската композиционно-педагогическа школа.

⁶ Асен Карастоянов е български композитор, диригент и педагог. Той е автор на музикално-сценични произведения, кантати и групи хорова-оркестрови творби, симфонии и групи пиеси за симфоничен, духов, струнен, мандолинен оркестър, камерна музика; хорови песни; забавна и танцова музика; пише транскрипции и оркестрации.

⁷ Богомил Стършенов е български пианист и музикален педагог. Завършва Консерваторията в София при професор Андрей Стоянов и учи при Генрих Нейгауз. Като пръв генерален директор на Главна дирекция „Българска музика“ слага начало на организирания концертен живот в България.

⁸ Александър Райчев е български композитор, педагог, диригент, обществен деец автор на 3 опери и 1 радиоопера, 2 балета, 1 оперета-ревю, детски оперетки и музикални приказки, 6 оратории, 3 кантати и 1 литургия, 6 симфонии, 5 увертюри, концерти и групи произведения за симфоничен камерен и струнен оркестър, камерни творби, около 30 песни за глас и пиано и над 600 хорова и детски песни; музика към театрални постановки, документални и игрални фирми и гр.

⁹ Борис Аранов е руски и съветски композитор и педагог, известен със своето дълбоко влияние върху музикалното образование и композицията в СССР. Неговото творчество обхваща симфонична и вокална музика, включително шест симфонии, кантати, оратории и музика за филми, като в началото композициите му са вдъхновени от руския фолклор и националната музикална традиция. По-късно стилът му се развива в посока към по-сложна хармония и ритмика, като често използва литературни текстове в произведенията си.

¹⁰ Контролираната политемпия е композиционен метод, при който два или повече музикални пласта протичат едновременно в различни темпове, но с точно определени, предварително изчислени математически съотношения, така че времевата структура да бъде прецизно синхронизирана.

2023, с. 5–17). Тази техника, изградена върху концепцията за паралелни темпови пластове, отваря нови хоризонти за възприемането на времето в музиката и е показателна за неговото философско разбиране за звука като многопластово явление. Серијата му от 5 произведения „Политемпи“ за различни изпълнителски състави се изпълнява с помощта на апаратурата, наречена „фотополиметроном“¹¹. С тази поредица от произведения се представя на международни конкурси. Наградите утвърждават метода и фотополиметронома в редица европейски страни. Основни издатели на произведенията на Стефан Драгостинов са италианското музикално издателство „Ricordi“ (Ricordi, n.d.) и българската компания „Dragostin Music International“ (YouTube, 2015), която разпространява неговите авторски записи и продукции.

Стефан Драгостинов е носител на наградите:

- Първа награда на международния конкурс „Гаудеамус“ (Холандия, 1978 г.) за хоровата кантата „Панаирът – Политемпи 1“ (La Foire – Politempy I) (Gaudeamus, 2025);
- Първа и единствена награда на международния конкурс „Карлхайнц Щокхаузен“ (Италия, 1980 г.) за Концерт за пиано и оркестър (Politempy IV) (Stockhausen Foundation for Music, 2013);
- Втора награда на международния конкурс „Симон Боливар“ (Венецуела, 1982 г.) за „Симфония Монумент“;
- Голямата награда на международния конкурс „Артур Онегер“ на Фондация Франция (1984 г.) за хоровата кантата „Политемпи 3“ (Драгостинов, 1984)
- Лауреат на международния конкурс „Фернандо Песоа“ (Португалия, 1986 г.) за „Ода за морето“
- Първо място в класацията на британското списание CLASIC CD (1998 г.) за аудиоалбума „Любовна история“ от поредицата „Ключът към тайнството“;
- Сред отличията на композитора са награди от фестивала „Златният Орфей“ (1977 г.) и други национални признания (Драгостинов, 1977).

Той е автор на Симфония за мира (Peace Symphony), създадена със съдействието на Rotary International (1985) по повод 80-годишнината от основаването на организацията. Световната премиера се състои на 21 февруари 1985 г. в „Teatro de Bellas Artes“, Маракайбо, Венецуела, под диригентството на Едуардо Ран (Драгостинов, 1985). Общественият отзвук е невероятен. Получени са поздравления от държавни ръководители от цял свят, сред които – Роналд Рейгън, Константин Черненко, Франсоа Митеран. Година по-късно Симфония за мира е изпълнена в препълнената зала „България“ в София под палката на Иван Маринов.

Драгостинов е съорганизатор за възстановяването на Ротари клуб в България. През 2003 г. му е присвоен ротарианският златен медал Paul Harris за особени заслуги.

През 2001 г. Стефан Драгостинов работи в областта на мултимедията и създава Harry Music & Motion Graphics в сътрудничество с японския художник Susumo Endo (Драгостинов, 2001).

¹¹ Устройство, изобретено от Илия Кожухаров, указващо симултантно чрез светлинни сигнали промяната в темпата, ритмическата и пластовата амбивалентност.

Произведенията на Стефан Драгостинов се изпълняват на фестивали по цял свят – „Московска есен“, Летен музикален фестивал в Милано – Бергамо, „Варшавска есен“, в залите на „Болшой театър“ – Москва, Центъра „Жорж Помпиду“ – Париж, фестивала „Drei-Eichen-Musik-Tagе“ във Франкфурт на Майн, Германия и др.

Автор е също на поезия (стихосбирката „Ничия пътека“, София, 1990-1991), проза (Pottery, Париж, 1986) и литературни есета („Джунглата на Венецуела“, Маракайбо, София, 1986) и др.

Стефан Драгостинов е член на Управителния съвет на СБК в периода 2014–2017 г.

Досегът ми с тези две космополитни личности се случи в различни етапи на моя живот.

През 1994 се явявах на редовен годишен изпит по пиано, в седми клас, а едно от произведенията, които бяха в репертоара ми бе Рапсодия в си минор оп. 79 № 1 на Брамс. Преди мен се оказа, че свири ученичката на Милена Моллова и моя приятелка Селма. След като завърших моето изпълнение, излязох, а след мен дойде и Моллова. За първи път виждах този колос на българската клавирна школа на живо, а и тогава нямаше интернет и всъщност знаехме имената, но не ги свързвахме с визията. Поне аз с моето детско около 14-годишно съзнание няхах и идея коя е тази жена, която ми поиска нотите и започна да прави разбор на моето изпълнение. Наистина се впечатлих от желанието на непознат за мен човек изсвиреното от мен да звучи още по-добре. След години, когато трябваше да реша при кого искам да продължа образованието си, няхах никакво съмнение. Обсъдихме с преподавателката ми по пиано от Национално музикално училище „Любомир Пипков“ Антонина Бонева различните варианти и въпреки различните идеи аз твърдо бях взела решението да стана студент на Милена Моллова. Така моят живот се обвързва с нейния, а благодарение на връзката ми с нея се запознах и със Стефан Драгостинов.

Благодарение на Висшата атестационна комисия започва творческото сътрудничество на двамата от най-космополитните музиканти на България.

Истинската творческа спойка се случва в Берлин. По онова време Стефан Драгостинов е на крачка да продължи творческия си път в Германия, но след срещата им в немската столица и поканата да започне да преподава композиция в Нов български университет (НБУ) остава в България. По това време Милена Моллова ръководи департамент „Музика“ и благодарение на нейните творчески контакти у нас и в международен аспект за кратко време НБУ се превръща в притегателен център за редица инструменталисти и певци.

Неусетно Стефан Драгостинов започва да пише музика, вдъхновена от неповторимата Милена Моллова.

Драгостинов е автор на два клавирни концерта. Както по-рано стана ясно, за първия си клавирен концерт (Polytempi 4) той е удостоен с Първа награда на Международния конкурс по композиция „Карлхайнц Щокхаузен“ (1980), а през юни 1981 г. първото изпълнение на творбата със Симфоничния оркестър на Миланското радио и солист Антонио Бакели е изключително успешно.

След почти 40-годишна пауза между юни 2020 – юни 2021 г. създава и посвещава своя Концерт за пиано и оркестър № 2 на Милена Моллова. Концертът е в кла-

сическа четиричастна форма, носи неповторимия почерк и музикален изказ на композитора със своята мащабност. Подвижната жива фактура с разнообразни обрати и оркестрация, която отразява огромния опит на композитора във фолклорните обработки, и финесът, оригиналността, колоритът при смесването на съвременни композиционни техники с класическата традиция са в основата на това прекрасно съвременно класическо произведение. Основната тема на първата част на концерта, изградена в класическа сонатна форма, но и с обратна реприза, Драгостинов определя като додекафонична серия. В нея двойки тонове звучат на интервал умалена квинта в гуапозони Ми-Си $\flat$ и Ла-Ми $\flat$ отзвук от 12-тоновата редица в Симфония оп. 21 на Антон Веберн. Друга прилика с Веберн е и инструменталният състав, който при Драгостинов е много сходен с този при Веберн – гървени духови инструменти, смесени със струнни. Втората тема е изградена с отклик на рогонската песенност и е по-лирична. Това въздействие продължава и във втората част, в която композиторът изгражда безмензурна мелодия в духа на тракийската и рогонската песенност, като въвежда 8 тона от 12-тоновата редица. Средният дял на тази триделна форма „Tempo di Valzer. Quasi Allegretto“ е танцова, последвана от фугато. Третата част е изключителна по своя замисъл самостоятелно обособена каденца, лагово и интонационно изградена на базата на източен макам, в който е вплетен тематичен материал от предходните части. Концертът завършва с „Finale. Toccata Reminiscenza“, който включва оригинална разработка на народната песен „Дилмано, Дилберо“ в метрична структура на редуване на неравноделните тактове 8/16 и 11/16. В нея композиторът натрупва и вплита тематичен материал от всички предходни части. Световната премиера на произведението е на 16.12.2022 г. в зала „България“ под диригентската палка на Симеон Пиронков в изпълнение на Милена Моллова и Софийската филхармония. Интересен факт е, че в програмата са включени и 5 пиеси от Антон Веберн като отглас на едно възхищение. (Божикова, М. (2022) „Произведения“, Софийска филхармония)

Пред вестник „Телеграф“ композиторът споделя: „Работих върху партитурата на творбата, в близо двегодишно творческо сътрудничество с голямата българска пианистка. Благодаря ѝ за сърцатата всеотдайност и безрезервна преданост. През годините, в дългия ни съвместен творчески път, имах щастието Милена Моллова неведнъж да бъде първи интерпретатор на мои клавирни творби. Вярвам в талантливата ѝ звезда и от все сърце ѝ пожелавам несекващо бъдещо творческо дълголетие!“ (Богдановски, 2022).

В същата статия Милена Моллова споделя за произведението: „Вторият концерт за пиано от големия български композитор Стефан Драгостинов е истинско предизвикателство пред съвременния пианист: безспорно много трудна клавирна творба, с многобройни виртуозни клавирни каскади и огромно физическо натоварване на изпълнителя; същевременно мащабният четиричастен концерт е изпълнен с изумително красиви звукови пространства, рогеещи се с извечната балканска фолклорна традиция. Майсторско произведение, което – дълбоко убедена съм – ще влезе трайно в репертоара на съвременния клавирен изпълнител“ (Богдановски, 2022).

Милена Моллова има удоволствието нееднократно да бъде първи интерпретатор на творби на Стефан Драгостинов.

През 2021 г. Стефан Драгостинов създава за Милена Моллова „Тангра-Соната“ (Драгостинов, 2021). В нея са вплетени композиционни техники характерни за XX век, но и фолклорни мотиви. Анализ на партитура „Тангра Соната“ на Стефан Драгостинов показва, че тя се състои от 4 части, като всяка има заглавие, което отразява сътворението, появата на човека, зората, която е началото на светлината.

Първата част е наречена „Началото. Ден първи“ и отразява началото, както на сонатата така вероятно и първото впечатление на Стефан от Милена, началото на едно приятелство, началото на едно вдъхновение... Изградена е върху четиритоновата формула (g - es - a - f), вариращ ритъм, първа и втора тема са в пълен контраст – неравноделността и първичната метроритмичност отстъпва на чувствително-романтичното.

Втората част „Човекът“ с резките скокове и използването на цялата клавиатура влияе сериалността и играта на формули-образи на основата на фолклора. Тази част е човекът с всички негови особености и разнообразие, човекът като събирателен образ....

„Песента на Зората“ е изградена върху една тема, която влияе в себе си усещането за първите звуци на природата на зазоряване, така и зората в душата на човека. Бравурните пасажии са в неразривна свързаност с повтарящата се мелодия.

Началото на „По пътя към светлината“ е с усещането за напрежението от предстоящото пътуване. Основната тема е базирана на фолклорен мотив, който търпи непрестанно развитие, мелодията е в непрестанно движение. Композиторът пресъздава, чрез музиката играта на светлината и непрекъснатата борба да надгледее над мрака... Финалът отразява победата на светлината.

Друго произведение, представено за първи път от Милена Моллова, са Пет пиеси за пиано (2019), където тя отново разкрива в пълната композиторския замисъл и философията в музикалната фактура (Драгостинов, 2019).

Анализ на партитура „Пет пиеси за пиано“ ни показва, че камерната форма на пиесите в техния обем е вплетена в дълбока и ясна композиционна идея. Стефан Драгостинов използва в пълната възможностите на пианото, като единственият инструмент, който побира в себе си оркестър. Едно от нещата, които правят впечатление в тези пиеси е използването на тишината като част от музиката. Изпълнението на Милена Моллова и нейното високо пианистично майсторство в пълната представят всяка една тема и замисъл. Заглавията на пиесите са нетрадиционни и на първи поглед дори странни, но *Пачи крак*, *Тъжната коза* и *Джанка на баир* са в тематичен контраст на 2+2=4 и финала *Не знам...* Те отразяват живото чувство за хумор на Стефан Драгостинов.

Причината да се насоча към този разказ, освен че съм докторант на Милена Моллова, е и темата на моята дисертация, основана на „Fugue Integral“ за две пиана (2004), написана от Стефан Драгостинов и изпълнена за първи път в своята цялост от Милена Моллова и дъщеря ѝ Милена Лазарова. Пиесата е многократно изпълнявана от двете пианистки на световните сцени – от Европа до Голямата концертна зала на Пекинската консерватория.

Както написах в началото, пиесата ме подтикна да изследвам нейната значимост в творчеството на Стефан Драгостинов. Благодарение на свидетелството от първа ръка на нейното създаване, присъствието ми на първото изпълнение на една от прелюдиите и фугите в Берн, Швейцария, е един незабравим спомен и прекрасна отправна точка към богатата философия на „Fugue Integral” и света на Милена и Стефан. Оценявам високо своя шанс да съм присъствала на раждането на мащабния концертен цикъл „Fugue Integral”. Всеки един прелюд и всяка fuga са, както с характерни имена, така и с различни особености и търсени ефекти.

Изпълнението на „Fugue Integral” от Моллова и нейната партньорка се отличава със своето изключително високо пианистично ниво без изявен превес между първо и второ пиано, а напротив, те си „говорят”, подават една на друга (YouTube, 2009). Музикалната тъкан в своята еднородност спомага за усещането, че инструментът е един, а взаимното допълване и единомислие създават впечатлението за изпълнение от един-единствен изпълнител.

След краткото представяне на творчеството на Стефан Драгостинов, посветено на Милена Моллова, се надявам все повече хора да се докоснат до необятния свят на техните искрени и дълбоки взаимоотношения, на които съм пряк свидетел.

Няма как да не отбележа ярката емоционална следа, която оставят срещите с тях, различните теми, за които говорим и всички онези разкази от първо лице за музикалната история на България.

Литература

Арапов, Б. (н.г.) *Биография*. Официален сайт. Налично на: <https://www.borissarapov.com/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Beethoven-Comp.at. (2024) *17th International Beethoven Piano Competition Vienna*. Налично на: <https://beethoven-comp.at/> (Посетено: 1 октомври 2025).

BG Estrada. (2010) *BG Estrada*. Налично на: <https://www.bgestrada.com/bgestrada/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Богдановски, Л. (2022) „По ноти: Клавирни каскади в концерта на Стефан Драгостинов“, *Телеграф*, 17 декември. Налично на: <https://www.telegraph.bg/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Божикова, М. (2022) „Произведения“, *Софийска филхармония*. Налично на: <https://sofiaphilharmonic.com/artist/милена-моллова/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Casa Ricordi. (2025) *Casa Ricordi*. Налично на: <https://www.ricordi.com/en-US/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Драгостинов, С. (2025) „Биография“. *Съюз на българските композитори*. Налично на: <https://ubc-bg.com/стефан-драгостинов/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Драгостинов, С. (2023) *Политемни – време и пространства*.

Gaudeamus. (2025.) *Home – Gaudeamus*. Налично на: <https://gaudeamus.nl/en/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Gaudeamus. (2025) *Winners of the Gaudeamus Award*. Налично на: <https://gaudeamus.nl/en/winners-of-the-gaudeamus-award/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Гилелс, Е. (2025) „Biography“. *Encyclopaedia Britannica*. Налично на: <https://www.britannica.com/biography/Emil-Gilels> (Посетено: 2 октомври 2025).

Happy Music & Motion Graphics. (2015) *Кантата на Стефан Драгостинов*. Налично на: <https://www.youtube.com/watch?v=yaWafjCkdtE> (Посетено: 2 октомври 2025).

Канал Бинар. (2020) *Драгостин Фолк Национал*. Налично на: <https://www.youtube.com/watch?v=GDCXucsoX1w> (Посетено: 1 октомври 2025).

Карастоянов, А. (2025) „Биография“. *Съюз на българските композитори*. Налично на: <https://ubc-bg.com/асен-карастоянов/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Long-Thibaud.org. (н.г.) *Concours International Long-Thibaud*. Налично на: <https://www.long-thibaud.org/en/> (Посетено: 1 октомври 2025).

Моллова, М. (2023) „Биография“. *Софийска филхармония*. Налично на: <https://sofiaphilharmonic.com/artist/милена-моллова/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Ненов, Д. (2025) „Биография“. *Съюз на българските композитори*. Налично на: https://ubc-bg.com/Димитър_Ненов (Посетено: 2 октомври 2025).

Пелишек, П. (2024) „Биография“. *Трета възраст*. Налично на: <https://tretavazrast.com/2024/05/23/panka-pelishkek-svetovnoizvestna-pianistka-i-pedagog/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Radermaher, E. (2024) „Biography“. *Musinfo*. Налично на: https://www.musinfo.ch/en/personen/alle/?pers_id=572 (Посетено: 2 октомври 2025).

Райчев, А. (2025) „Биография“. *Съюз на българските композитори*. Налично на: <https://ubc-bg.com/александър-райчев/> (Посетено: 2 октомври 2025).

Stockhausen Foundation for Music. (2013) *Karlheinz Stockhausen*. Налично на: <https://karlheinzstockhausen.org> (Посетено: 2 октомври 2025).

Стършенов, Б. (2023) „Биография“. *Уикипедия*. Налично на: https://bg.wikipedia.org/wiki/Богомил_Стършенов (Посетено: 2 октомври 2025).

Шушулова-Павлова, М. (2022) *Послания за музиката – интервюта и избрани текстове*, стр. 166–167.

TchaikovskyCompetition.com. (2012-2023) *International Tchaikovsky Competition*. Налично на: <https://tchaikovskycompetition.com/en/> (Посетено: 1 октомври 2025).

Tolman Collection. (2020-2025) *Сусумо Ендо*. Налично на: <https://www.thetolmancollectionofnewyork.com/endo-bio> (Посетено: 1 октомври 2025).

YouTube. (2015) *Канал с ID UCys3dDWa9-IOLd0cWZqu6gg*. Налично на: <https://www.youtube.com/channel/UCys3dDWa9-IOLd0cWZqu6gg> (Посетено: 2 октомври 2025).

YouTube. (2023) *Политемни 3*. Налично на: <https://www.youtube.com/watch?v=YYcVm-ravOgE> (Посетено: 2 октомври 2025).

YouTube. (2016) *Симфония за мира*. Налично на: <https://www.youtube.com/watch?v=-4lo-3J1Hpl8> (Посетено: 2 октомври 2025).

YouTube. (2022) *TANGRA SONATA – Стефан Драгостинов, изпълнява Милена Моллова*. Налично на: <https://youtu.be/GmliULM3OIM> (Посетено: 2 октомври 2025).

YouTube. (2022) *Пет пиеси за соло пиано – Стефан Драгостинов, изпълнява Милена Моллова*. Налично на: <https://youtu.be/8ebHxjTvfFU> (Посетено: 2 октомври 2025)

Моллова, М. и Лазарова, М. (2009) *Fugue Integral – изпълнение на произведение от Стефан Драгостинов*. YouTube. Налично на: <https://youtu.be/Gv7M4E4asM4> и <https://youtu.be/kcb6j3LhzSc> (Посетено: 2 октомври 2025).

Д Е Б Ю Т И

ЧОВЕК И МАШИНА. АЙХМАН В ГРАДА НА МАШИНИТЕ

Павел Петков

Човек и машина

Отношението човек – машина изглежда да е основополагащо за осмислянето на модерния свят. Ако допреди епохата на Декарт западният човек е бил плод на извечния космос или на божията творческа сила, след това сякаш човекът става главния творец, а машината – венецът на неговото творение. Докато в гръцката трагедия машината служи просто за да представи визуално бога говорещ на човека, в нашето собствено време самият човек е привиждан като несъвършена машина, а свръхнапредналата машината – като бог.

Главният въпрос по темата изглежда да е този за свободата и детерминизма. Докато човекът наистина има предзададени ограничения, инерция и пътеки, той е способен да излиза от техните очертания – поради това казваме, че разполагаме със свободна воля. Машината от своя страна, в конвенционалното разбиране, няма свободна воля. Тя е плод на алгоритми и схеми, които я полагат в детерминирано поведение. Когато говорим за човешка природа и за максимално човешки живот, ние се сещаме за велики дела и грандиозни лични истории. Такива, които са излезнали извън руслото на обстоятелствата и съдбата, за да постигнат нещо свръх-себе си: като Одисей. Когато говорим за машинност и за максимално машинно битие, ние се сещаме за монотонност, липса на мислене и неспособност за оригинално творчество. Вместо Одисей, който свободно лъже и своите, и чуждите, и боговете, машината стои в руслото на своите предпоставки; като гомакински уред, чието функциониране се изчерпва с 5 възможни програми.

Има и други важни въпроси. Един такъв е строежът. Човек е направен от органична материя, а машината – от изкуствена, със своите последствия. Сещаме се за теорията на Роджър Пенроуз, че свободната воля идва от микротюбиелите в човешката нервна система, които на квантово ниво функционират извън детерминизма на обичайната механика. В машините наличието на микротюбиели е ако не невъзможно, то поне много по-трудно. Друг въпрос е сложността. Човекът е безкрайно сложен спрямо машината и това позволява подсистеми да се намират в постоянно съприкосновение. Тази сложност засега е отвъд нашите възможности за разбиране, камо ли за пресътворяване. Трети въпрос е въплътеността. Човекът, макар и във висша степен способен на абстракции, има конкретно тяло, което е продукт на еволюция в рамките на физическо и социално битие. В контраст на това, машината в общия случай е способна само на абстракции и на много ограничена „телесност“; поне засега.

Тези въпроси, които не са изчерпателни, са важни, но остават вторични. Тяхната уместност отпада в лицето на функционалисткия анализ. Ако нещо изцяло изглежда

като патица и изцяло се гържи като патица, има смисъл да го разсъждаваме именно като патица. При този подход не следва да виждаме съществена разлика между човек и машина – дори техните „есенции“ да са различни, то битието им в света може да съвпадна изцяло. И това е достатъчно, за да поставим знак за равенство между двете в различни контексти.

Така или иначе, разсъждения за равенство и неравенство имат смисъл само когато е възможно да объркаме двете страни на уравнението. Значи ни вълнуват машините не като ограничени домакински уреди, а като (привидно) неограничени човекоподобни същества. Човекоподобните машини могат да са само интелект (например големите езикови модели като ChatGPT) или интелект с тяло (роботи). Тюринговите тестове ни помагат да решим проблема за равенството. Те са това, което ни позволява да разберем дали нещо, което се гържи като човек, наистина е човек. Това е все по-сложен и най-вече все по-важен въпрос в съвременния свят на изкуствен интелект. Дали можем да различаваме човекоподобните машини сред нас е с най-сурови последствия за свободата ни като граждани и оцеляването ни като вид.

Има обаче и друг въпрос, който според мен е още по-важен и спешен. Докато сред нас в близко бъдеще може да ходят човекоподобни машини, то може би отдавна живеем сред машиноподобни хора. И ако човекоподобната машина е опасност, която можем да разпознаем с Тюрингов тест, то машиноподобният човек изглежда да е фундаментално скрит, докато не се разкрие чрез нечовешки действия. Без да узнаваме в ненужни метафори и безнадеждност, този въпрос си струва да се изследва с най-голяма сериозност.

Аз ще предложа някои разсъждения, опирайки се на един от най-големите познавачи на човешката природа – Хана Арент. Ще разгледам човека във възможното му битие на машина с оглед на новите технологии и на тоталитарните уклони на времето; и най-вече с фокус върху проблема за свободата. Ако еманация на човешкост е хитроумният Одисей, който използва свободата си, за да надхвърли пределите на допустимото, то стандарт за машинност ще ни бъде бюрократът Айхман, който доброволно се отказва да мисли поради своя „граждански“ гълг.

Човекът сред човеците

Човек има двояка природа – той е както обществено, така и индивидуално същество. Като единица той не може да преживее – има нужда от цивилизация, в която колективните сили и познание да го защитят от природата и другите човеци. Затова човек има нужда да бъде част от общност, да се съобразява с нейните практики и да търпи санкции при неспазването им. Същевременно обаче той разполага с относително автономен разум и свободна воля, които го правят и фундаментално отделен от своя колектив. Това му дава възможността да действа срещу повелите или интересите на общността, да лъже и да прояви насилие дори спрямо най-близките си. Човешкото битие изначално е положено в конфликт между колектива и индивида.

Условието за оцеляване на колектива е общото управление – то мобилизира ресурсите, организира отбрана и колективни проекти. Управлението в простите обществени структури – племена, села – може да се случва в условия на равенство, на

съборен принцип. То обаче е невъзможно при сложните общества – царства и империи – където се налага разделение на труда, йерархия и подчинение. В общия случай неизбежното неравенство в управлението – едни да управляват други – е разрешаван с насилие. Група властници подчиняват останалите и упражняват управлението; такъв е случаят с Египет, Персия и Китай. В случая с Гърция обаче древните елини намират друго решение на проблема с неравенството в управлението. Ако на изток управлението се случва чрез насилие, на запад то се осъществява чрез политика.

Политиката е присъща на полиса, който е баланс между колективното и индивидуалното начало в полза на второто. Поставяйки способността за разумна реч и поведение като есенция на човешкостта, Аристотел разсъждава за полиса като общност на индивиди, събрани заедно заради добродетелния живот. Колективният живот е нужен за оцеляването, но той е и основна предпоставка за развиване на разума. Единствено в колектив на свободно обсъждане между разумни индивиди, и на създаване на справедливи закони в резултат от това, общността може да постигне добродетелност.

Необходимо условие за такова продуктивно отношение под тежестта на колектива е свободата на индивида, а тя произтича от политиката. Тя означава да разрешаваш проблема на общото управление без насилие. Индивидуалният гражданин доброволно и ненасилствено отдава част от своята свобода на колективно избрания управник. Така политиката като регулатор на обществото намира равновесие между колективното и индивидуалното.

Политическият живот, както го описвам, е гарантът за свободата в Античността. На него се противопоставя Изтокът, където властта и свободата идват не от принадлежност в общност, а от способността за насилие. Опълчението на Термопилите и Маратон е кървавата защита на политиката като начин на живот. И тази свобода идва с гражданска повинност – задължение да се участва във военни кампании, да се гласува, да се заемат публични длъжности, и др. Свободата идва със задължение към нейния гарант – политиката.

В гръцкия полис обаче не всички са неограничени на насилието. В частната сфера, в домакинството, управлението не се случва политически, между равни, а с насилие, между неравни. Главата на семейството е деспот – той властва над жените, робите, децата и животните. Аристотел оправдава това в голяма степен поради неразвения според него разум на подчинените членове на семейството. Колкото по-малко разум, толкова по-малко свобода. Свободният мъж е с най-развит разум, следва свободната жена, после робът, после робинята, после детето роб и накрая животното. Колкото по-малко разум, толкова по-малко способност да мисли и толкова по-оправдано е насилието. Крайността на това разсъждение е в неогрушевия предмет, който изобщо не може да мисли или да се противи. Известно е сравнението на Аристотел за роба като грушево сечиво. От роба, както от сечивото, не се очаква да мисли, а да изпълнява. Това положение е антипод на политическия живот, в който единствено ненасилствено можеш да убедиш другия да направи нещо – по силата на способността му да мисли.

Това е абстракция на античния идеал за свобода и несвобода в своите крайности. Гражданинът активно участва в общото дело и свободата му е ненакърнима, а робът не участва изобщо в обществената сфера и е изцяло подвластен на друг. По силата на своята способност за разум, първият е в максимална степен човек, а вторият – в минимална. Първият се доближава до божественост и понякога си позволява хюбрис, греха да надскочиш допустимите предели, а вторият е одушевена вещь, който се движи само както ѝ е зададено от човека.

Това връщане към античния идеал е важно, за да видим в болезнено искрен контраст темата за човека и роба. Бидейки одушевена вещь, без разум и с детерминирано поведение, робът е именно машина, или машиноподобен човек. Той е същото като добичето, което тегли каруцата, но робът има рудиментарен разум и може да върши по-сложни дейности, като това да разбира сложни команди, да пише и да борава с по-прости от него машини. Аристотел е разбирал това машиноподобно положение на роба като неразвитост на разума и затова е бил против робството на елините, които са природно надарени с разум.

Човекът сред машините

Ние от съвременна гледна точка не можем да видим робството като природен феномен, а само като резултат от политическа уредба – изключване на определени хора от управлението чрез политика между равни и поставянето им в управление чрез насилие. В нашата либерална епоха е неприлично и скандално да осмислим някого като роб, или дори да допуснем, че това е неговото място в живота. Началото на Всеобщата декларация за правата на човека гласи: „Всички хора се раждат свободни и равни по достойнство и права. Те са надарени с разум и съвест и следва да се отнасят помежду си в дух на братство“. Тя изразява хуманизма на нашата следвоенна епоха, но също така представлява и забрана за мислене. Кой се страхува от това да привиди човешките същества като одушевени вещи или като добичета с рудиментарен разум, както са виждани в античната епоха?

Страхуват се, разбира се, онези, преживели ужаса на Холокоста и фашистките идеологии на двайсетия век. От една страна, ужасът пред чудовищния брой жертви на Втората световна война. От друга, този пред Холокоста като резултат от привиждането на евреите като вредни подчовеци, прилични на плъхове. От трета – ужасът пред възможността човек да се превърне в част от маса и да извърши брутални и неприлични за себе си неща. Поразени пред тези страшни феномени, свободните народи формулират първия член на Всеобщата декларация. Но наистина ли всички хора „се раждат свободни и равни“ и „са надарени с разум и съвест“?

След ужаса, международният съд в Нюрнберг съди повечето лидери на Третия Райх. Един от главните обаче успява да се измъкне – Адолф Айхман, специалистът по транспортирането на евреите. Той успява да прекара няколко години с фалшива самоличност в следвоенна Германия, а впоследствие да избяга в Аржентина. Десет години по-късно е заловен от МОСАД и откаран в Йерусалим за съдебен процес за делата си. Хана Арент отразява процеса и издава своята книга „Айхман в Йерусалим: репортаж за баналността на злото“. В част от нея се разглежда не просто докумен-

малистиката по случая, но и характерът на Айхман – и по-важното: характерът на бюрократа.

Адолф Айхман има съвсем обикновен произход и през целия си живот не се отличава с нищо особено. В нацистката партия той попада почти случайно, а когато след време тя взема властта, Айхман пак почти случайно бива назначен като глава на отдел в гържавната администрация. По стечение на обстоятелствата се оказва директно отговорен за логистичната организация по еврейския въпрос. „Решението“ на последния минава през три етапа, като последният е изстреблението. Айхман е мозъкът зад цялата организация и се оказва чудесен администратор и изпълнител на директивите от ръководството. Това включва не просто логистиката на влаковете на смъртта, но и уговарянето и координирането с еврейските лидери по места. Лидерите трябва да склонят своите общности доброволно да се качат във влаковете, а преди това да предадат своето имущество, ценности и документи по надлежащия ред. Изстреблението на шестте милиона души се случва не просто с брутално насилие, но и с гротескно сътрудничество между палачи и жертви. Затова, отивайки в Йерусалим, Арент очаква да види чудовище в лицето на Айхман.

Само че чудовище няма – има „призрак с настинка“, който постоянно си бърше носа с кърпичка. През време на процеса Айхман многократно заявява, че всъщност не е антисемит и дори не е одобрявал избиването на евреите. И това се оказва вярно – Айхман е бил любезен германски човек, уважителен към своите съседи евреи и дори е поддържал ционизма. В своята пledoария пред съда той многократно описва своите действия като независещи от него дотолкова, доколкото са спуснати отгоре, а неговата работа е била да организира случването им по най-ефективния и лек начин.

„Окончателното решение“ не е престъпление от страст или дори масова кръвава вакханалия – то е планомерно изпълнение, на малки части и отсеци, на решения взети от други хора. Един е зает с организиране на влаковете, друг с това на лагерите, трети с карането на влака, четвърти с подкарването на жертвите от самия влак, пети за създаване на установки за умъртвяване, шести за набавянето на химикалите за тях, седми за събирането на грехите и вагенето на зъбите от труповете, и т.н. В тази гигантска схема Айхман не просто не е чудовище, той е безобиден бюрократ с ограничена роля, която обаче не е на убиец, а на администратор. Изстреблението на евреите не е негова заслуга – „аз не съм убивал евреи“.

Арент го описва като банален – празни идеи, празни гуми, лоша памет, карьеристки уклон, но най-шокиращото от всичко е неговата неспособност да осмисли участието си в изстреблението морално. За Айхман заповедите на Фюрера са равни на закон, и той смята за свой най-свят дълг да спазва закона. Това е толкова вкоренено в него, че когато по време на процеса прилага смекчаващи вината обстоятелства – на два пъти си е позволил да помогне на две еврейки, – той все пак показва чувство на вина от това си отстъпление от закона.

Той се позовава на Кант в обяснението на своя морален компас и цитира категорическия императив. Но докато Кант изисква всеки човек в ежедневието си неотклонно да действа така, че неговата постъпка да задава универсален закон, за Айхман императивът значи всеки човек в ежедневието си неотклонно да действа

в съответствие с държавния закон, сякаш е универсален. Докато за Кант човекът трябва активно да твори моралния ред като законотворец, за Айхман моралният ред е сътворен от светските закони. Арент отбелязва, че този начин на мислене е свързан с бюрократичната държава и че е по-разпространен сред германската нация. Когато човек с такъв етически компас се захване с нещо, изпълнението на ангажмента му не е просто въпрос на житейска необходимост (например защото иначе няма да получи пари или ще пострада), а на морален дълг.

Бюрократията е необходимост, породена от новото време – от сложността на обществената администрация и от принципа на равенство пред закона. Съприкосновението на държавата с човека, за да бъде възможно и справедливо, преминава през широка гама процедури, правила, хартиени следи и други средства за гарантиране на ефективност, прозрачност и почтеност. Бюрократията има структура на машинен механизъм, в който всичко се движи от предзададени процесуални алгоритми. Работещите в администрацията чиновници, които са съставните части на този механизъм, са подобни на машинни елементи. От тях се иска не мислене, мнение и лично отношение, а сяко и безпристрастно изпълнение. По този начин бюрократията, като необходимост на сложните модерни общества, въвлеча в своя машинен ритъм човешките същества, приели да бъдат нейни чаркове.

Айхман изглежда да е такъв тип човек. През цялото време на процеса, до самия му край, той не успява да види своята вина:

„Съдът не го разбрал: той никога не се бил отнасял към евреите с омраза. Вината му се състояла в неговото послушание, а то трябва да се възхвалява като добродетел. Нацистките водачи са злоупотребили с неговата добродетел. Но той не е принадлежал и за момент към управляващата клика, той е бил жертва и само водачите заслужават наказание“ (Арент, 2021, с. 341).

Нещо повече, той изглежда да не иска да заблуди израелския съд. Още в началото дава показания за своите пътувания до лагерите на смъртта, които го поставят в категорична обвиняема позиция. По време на тези пътувания Айхман се чувства ужасно – на него му се гади, постърва, притеснява се, че това превръща младите германци в садисти. Въпреки това обаче продължава да изпълнява своя дълг. В последните месеци на войната Химлер като шеф на концентрационните лагери и висшестоящ спрямо Айхман дава нареждания за спиране на изстреблението на евреите (провокиран от желание да спаси кожата си, когато поражението вече е неизбежно). И какво прави Айхман, който иначе видимо е изпитвал отвращение от своята работа? Пренебрегва нееднократните заповеди за спиране на изстреблението, защото осъзнава, че Химлер – и това е вярно – действа в разрез с волята на Хитлер. По този начин Айхман нарушава йерархията спрямо директния си ръководител, като остава лоялен спрямо върховния си ръководител – онзи, чиято дума е реалният закон. Личният му ужас от убийствата няма решаващо влияние върху неговите действия, но лоялността към Хитлер има.

Съвестта на Айхман е движена не от общочовешки морален закон, а от светския закон на държавата. Доколкото моралът традиционно се разбира като произтичащ

от най-висшия божествен порядък – независимо дали това ще е безсмъртният космос, пантеонът или християнският Бог, – за Айхман изглежда гържавата да е заела мястото на Бога. Професионалната добродетел на чиновника – да изпълнява без да мисли – се оказва моралната добродетел на Айхман. На конференцията във Ванзее, където се спускат заповедите на Фюрера за „окончателното решение“, целият гържавен елит е ентусиазиран и никой не протестира. Айхман е обзет от чувство сякаш е Пилат Понтийски: „Кой бе той, та да отсъжда? Кой бе той, че да има свои собствени мисли по този въпрос?“.

Това шокира Хана Арент и е редно да шокира и самите нас. Склонността да се подчиняваме на *някого* е добре известна не само интуитивно, но и е демонстрирана от психологията с красноречиви примери като електрошоковия експеримент на Милграм. Склонността обаче да се подчиняваме на *никого* е нова. Докато в традиционните форми на управление, свободни или тиранични, има ръководещ човек, бюрокрацията е управление от никого. Тя е безлична система, плод на сложните взаимодействия на многослойната обществена уредба. Системата е онова, което управлява. Айхман не е предан на себе си – иначе щеше да се оттегли от СС; не е предан и на някой друг – иначе щеше да се подчини на Хитлер; той е предан на системата. На върха на системата в този момент стои Хитлер и ако Хитлер беше умрял, по думите на самия Айхман, той би бил освободен от дълг към неговите заповеди. Системата, бидейки бюрократично построен сбор от граждани като Айхман, изпълняващи без да мислят, е машинен механизъм обхващащ цялата германска нация.

Грабът на машините

Айхман е машинен елемент и в този смисъл машинопогоден човек. Нещо повече, той се доближава до античното понятие за роб. Първо, робът има неразвити разум и способност да мисли – Айхман доброволно се отказва от способността да мисли. Второ, робът е лишен от свобода и е в положение на пълно подчинение – Айхман доброволно се отказва от възможността си свободно да решава как да действа и се подчинява сляпо на системата. Трето, робът е одушевен инструмент, който може да ползва още по-прости инструменти – Айхман, макар и облечен в костюм и с ръководна титла, е с изцяло инструментално битие по време на целия нацистки Райх. Неговият случай изглежда да отрицава първия член на Всеобщата декларация за правата на човека.

Айхман е роден свободен, но се превръща в роб на системата, в одушевен предмет – в машинен елемент. Неговата история е тази на човека в развитото бюрократично общество. В него сложността на политическите, икономическите, индустриалните и социалните отношения е такава, че изисква нарастващо голяма степен на конформизъм. Освен конформизъм обаче, то изисква и нагаждане на човека към ритъма на машините, а те са два вида. Единият вид машини са материални механизми, които заместват човешкия труд. При тях човек трябва да адаптира поведението на тялото си към функционирането им. Другият вид машини са бюрократичните механизми, които заместват човешкото мислене. При тях човек трябва да адаптира поведението на ума си към системата, от която става част.

За първия вид машини нека вземем за пример поточната линия във фабрика. Тя следва определена регулярност на движението на елементите, вървящи по нея, има определена височина, следва определен режим на функциониране и почивки, за да не прегрее, изпуска различни газове. Към всички тях работникът трябва да пригоди тялото си: бързината за обработка на всеки елемент, стойката на тялото към определената височина, телесните процеси на хранене и тоалетна към режима на функциониране, дробовете към изпусканията газове. Дългите години работа с машини могат да доведат до съществени последици – увреден слух заради прекомерен шум, изкривяване на гърба от неудобното стоене, цистит заради задържане на урината, рак на белия дроб заради напращане от газовете.

За втория вид машини нека вземем за пример служителя в организация, работеща в сфера, в която има регулации, заложили от гържавата. Организацията има естествения стремеж да оптимизира своите процеси, а от това има интерес и гържавата, която отпуска ресурсите. За да се осигури обаче прозрачност на всичко, втората поставя множество изисквания към първата на работа на организацията. Служителят в организацията трябва да се придържа към определените от гържавата процедури за всеки подпроцес, да осчетоводява всички свои разходи по фиксирана и наложена отвън схема, да попълва документите по точно определен начин, да регулира всички свои практики по стандартите на индустрията, дори да организира помещенията си по наредбите за пожарна безопасност. Това са само част от реалните регулации, които са част от функционирането на съвременната организация. Те често са ниско-ефективни за конкретните предприятия, но обезпечават относително ефективно централно администриране. Същественото е, че служителят в такава организация трябва да се откаже от повечето си способности за мислене, оптимизиране и творчество и да се адаптира напълно към изискванията на бюрократиите, на които е подвластна неговата стопанска сфера. Ако работата с материални механизми може да доведе до последици за тялото, то дългите години работа с бюрократични механизми може да доведе до закъняването на способността за мислене. Както става при Адолф Айхман.

Ако античният гражданин е истински човек в резултат на своята среда от човеци, в която развива способността си да мисли, то модерният гражданин е машинопогоден в резултат на своята среда от машини, в която развива способността си да се подчинява.

В началото казах, че според мен главната разлика между човека и машината е свободата. Бюрократичната машина, чиято природа е ограничаване на свободното многообразие на човека в името на ползите от контролираната еднотипност, е заплаха за свободата. Бюрократията, сътворена от нуждата за колективно управление, поразява индивида в неговата човешкост. Гръцкият полис, в който гражданинът има оптималния баланс между колектив и индивид, е заменен от Града на машините, в който механизмите на гържавата – хипертрофирала еманация на колектива – ползват индивида за своя суровина.

Градът на машините и тоталитарните движения

В модерното общество съжителството с машини – механични и бюрократични – трансформира човека в машина. Това поражда тоталитарния бюрократ. Неговият брат обаче, роден от същото това съжителство с машини, е тоталитарният убиец. В своя капитален труд „Произходът на тоталитаризма“ Хана Арендт прави заглъбочен анализ на тоталитарните движения и техния успех да превърнат обикновени хора в убийци. Арендт смята, че предпоставка за това преображение е наличието на социални катаклизми, а механизмът за неговото осъществяване – изкривяване на възприятието за реалността. Нека разгледам основните точки в това схващане и да предложа някои спекулации.

На първо място, тоталитарните движения виждат реалността като разгръщане на неумолим исторически процес. Така както еволюцията на видовете се движи от закони на оцеляване на приспособимите, които могат да са разглеждат почти като природните закони на физиката, така и тоталитарните движения виждат историята като разгръщане на подобен процес, воден от свои закони сходни с природните. За нацистите есенцията на историята е расова еволюция, в която по-нисшите хора (расово: евреи, славяни, черни и др.; здравно: хора с душевни или физически увреждания, хомосексуални и др.) отмират естествено. За болшевиките есенцията на историята е изчезване на икономическата експлоатация, в която експлоататорските класи (буржоазия) отмират естествено.

И двете движения са убедени в научността на тези постановки (отчетливо проследимо в „расовата теория“ и „научния комунизъм“) и виждат в себе си ролята да ускорят историческия процес – естественото отмиране да се превърне в предизвикано прочистване. При нацистите това значи да убият нисшите раси и болните хора, а при болшевиките – да убият буржоата и всички обективни врагове (тяхното потомство, евреите като свързани със световния капитализъм и т.н.).

В нашия 21. век научният прогрес е толкова голям, че възможностите ни да трансформираме себе си като вид се умножават с наистина главоломна скорост. В крак с нея е и увлечението на все повече хора да контролират процесите на телата си в посока свръхздраве и свръхразвитие. В по-умерените форми – с оптимизирани упражнения и химични добавки, а в по-крайните с извличане на кръвна плазма от детето за подмладяване на родителя. Тази тенденция може да върви рамо до рамо с една преродена евгеника. Ако някога евгениката се е състояла в избирателното намиране на партньор, в по-умерените форми, и в химическа кастрация, в по-крайните, една бъдеща евгеника може да донесе много по-креативни възможности за промяна на потомството. Възможностите на технологичния напредък да идентифицира различни гени – например отговорните за интелигентност, агресивност, здраве и прочие, може да даде мощен тласък на тоталитарната тенденция за промяна на човечеството към по-добро състояние. В по-умерените ѝ форми това може да се отнася до генетична редакция на ембриона, а в по-крайните – в изтребление на хора, идентифицирани като по-склонни към насилие, наследствени болести, ниска интелигентност и прочие. Особено в един свят на оскъдни ресурси и пренаселеност.

На второ място, тоталитарните движения заместват мисленето с логическа компулсия. Убедени в своята научност и разбиране на неумолимите закони на историята, тоталитарните хора са опиянени от привидната сила на логическата дедукция. Тръгвайки от аксиомите на своите теории (расова или социална еволюция), те последователно продължават логическите стъпки до пълното разгръщане на историческия процес (изтребление на излишните). Затворени в идеологическата схема, те губят способността за автентично мислене.

Мисленето, ако следваме Хана Арент, не е логика. То не е интелектуалният калкулиращ процес на насочено постигане на поставена цена – каквото е и науката. Според нея автентичното мислене е нещо друго. Първо, то не е насочено към конкретна цел, а е отвореност към битието в търсене на смисъл; то не е инструментално, а осмислящо. Второ, вместо да постига неща, мисленето прекъсва действията по тяхното постигане, защото човекът се възбъбва в предмета на своята мисъл. Трето, мисленето изисква усамотение, отгръпване от общността, за да влезем във вътрешен диалог със самите себе си; то не може да вирее в загущаващ колективизъм.

Тоталитарните движения не могат да допуснат мисленето – то е заплахата за тях: и като осмисляне (вместо сляпо изпълняване на зададените роли), и като възбъбване (вместо работа по общия проект), и като отделяне от колектива (затова на човека в тоталитарното общество постоянно се създава заетост – за да не остава никога сам със себе си). Вместо автентично мислене, тоталитарните движения функционират с опиянение от постоянна насочена към крайната цел логическа дедукция, която обяснява всичко в света, тръгвайки от аксиомите на историческата теория. Мислещият човек вижда света в неговата привидна противоречивост, идваща от липсата на пълна информация и хаотичното преплитане на човешките стремежи, съдби и случайности. Тоталитарният човек вижда света напълно ясно и непротиворечиво – той обяснява всяко събитие с логическите закони на своето движение, и най-вече с конспиративни намерения на враговете. Тоталитарните движения са силно характеризирани от конспиративно мислене. То им дава увереността на параноика, който може да обясни всеки детайл от заобикалящата го реалност с план за неговото следене или нараняване. При нацистите това е еврейско-болшевишкият заговор, а при болшевиките – заговорът на световния капитализъм. Свободата и спонтанността не присъстват в тоталитарната логическа компулсия – в нея има място само за неумолими социални сили, аналогични на природните закони.

Ако мисленето не е просто логика, а ненасочена отвореност към битието и негово осмисляне, не можем да очакваме от машините да са способни на него. Изкуственият интелект вече преобразява мощно нашето битие и очакваме това да се загълбочава. Ако, бидейки машина, той е способен само на логическа калкулация, подобно на подвластните на тоталитарното мислене машиноподобни човеци, значи можем да очакваме съжителство с човекоподобни машини, наподобяващи по-добра или по-зла форма на тоталитарна имитация на мислене.

На трето място, тоталитарните движения пробиват сред хора, които са изолирани. Докато мисленето значи усамотен диалог със самия себе си и осмисляне на реалността, за Арент възприятието на самата реалност изисква множественост (а

не усамотение) на нейното изживяване. Човекът има пет сетива – зрение, слух, осезание, обоняние и вкус, и те ни дават възможност да добием директен сетивен опит за света, който да захрани нашето мислене. Тъй като всяко от сетивата ни е подвластно на заблуди обаче (било породени от личностни особености, както при миража, или от тялото, както при усещането за студ при треска), на човека се налага да разчита на шесто сетиво. Шестото сетиво служи за коректив на останалите пет.

За Аренд това е *sensus communis*, по вдъхновение от Кант, което на български можем да преведем условно като *здрав разум*. (Казваме, че някой трябва да се върне към здравия разум, когато възприятието му за действителността излиза твърде много от общоприетото.) Здравият разум е калибрирането на сетивния опит относно реалността и осмислянето му в тандем с другите хора. Тъй като реалността е обективна, но всеки човек е неизбежно субективен, за да превъзмогнем максимално субективното възприятие на обективната реалност, ние сравняваме своето възприятие с това на другите. Така шестото сетиво на здравия разум ни предпазва да изпадаме в крайности при интерпретацията си на реалността – както например прави параноикът, който има съвършено коректна сетивна картина за света, но осмисля всичко в нея в светлината на налудната му идея за преследване. При параноика здравият разум не функционира добре и това го поставя в изкривено осмисляне на реалността.

Подобно нещо се случва и с хората в тоталитарните движения. При тях мястото на шестото ориентиращо сетиво е заето не от здравия разум, а от идеологията. Докато здравият разум означава да сверяваш своето мислене с това на другите, идеологията означава да сверяваш мисленето си с идеологическата рамка. Тъй като тоталитарната идеология е основана на логическа компулсия (смазваща мисълта гедукция от главните нацистки аксиоми относно реалността) и конспиративност (тълкуване на всичко в реалността като вражески заговор), това е и рамката, в която се осмислят събитията от живота. Човекът в тоталитарно движение няма досег с нормалните хора (тези извън движението), за да свери шестото си сетиво с тях. Той е изцяло заобиколен от другари, пребиваващи в същата идеологическа компулсия и конспиративност, т.е. с идеология вместо здрав разум за ориентация; и това му отнема възможността да живее в обективната реалност.

Тази ситуация е възможна, защото тоталитарният човек е самотен и изолиран. Докато през цялата история на човечеството европейците са принадлежали към общности, в модерната епоха те стават все по-самотни и изолирани поради модерния начин на живот. Патриархалният начин на живот постепенно бива унищожен от индустриализацията – човекът се преселва от селото в града. Религиозният живот в общност става все по-индивидуален – поради прогресивна загуба на вяра в Бог или поради индивидуализиране на връзката с Бога, както е при протестантите. Принадлежността към икономическа общност или класа след Голямата депресия изчезва за мнозина, които дългосрочно губят работата си и способността да защитават своите интереси в тандем със себеподобни. Тези и други преломи правят западните хора все по-самотни през 19. и 20. век. Това води от прогресивна атомизация или отдалеченост от смислени общности, били те селски патриархален ред, християнско паст-

во, профсъюз или други. (Именно тази нарастваща самотност и отчужденост Емил Дюркем посочва за главна причина за много самоубийства в своя едноименен труд.) Бивайки така самотни и изолирани, хората, податливи на тоталитарните движения, са изначално лишени от социалните връзки, необходими за *sensus communis*.

През последните 20 години станавме свидетели на феномена на социалните мрежи. Те започнаха като форуми за обмен на идеи и създаване на отношения, но икономическият им модел постепенно ги преобрази в нещо различно. Това, което сега наблюдаваме, е капсулация в балони във всяка социална мрежа и нарастваща в резултат на това поляризация в обществата. Социалните мрежи, водени от логиката на своя стопански интерес да генерират трафик, изкривяват реалността, която хората се опитват да възприемат чрез тях. От една страна, алгоритмите показват на потребителя такова съдържание, каквото съвпада с неговите главни виждания, и скриват съдържанието, което не съвпада с тях. Така всеки прогресивно се движи към все по-крайни позиции, лишен от възможността да свери своето мнение с противоположното. От друга страна, алгоритмите показват на потребителя възпламеняващо съдържание – скандални истории, защото то генерира повече реакции и съответно трафик. Такова съдържание обаче често се явява изключение от реалността, а не неин автентичен представител. Преимущественото консумиране на такива изключения изкривява у потребителя възприятието на реалността.

Резултатът от социалните мрежи е нарастваща самота у хората вследствие на поляризацията и загубата на усещане за общуване с хора с различно мнение. Тази тенденция на изолираност може да се задълбочи, когато в близко бъдеще изкуственият интелект трансформира рязко икономиките в света, съкрати възможностите за труд и хората изведнъж се намерят без достъп до жива социална среда на работа, ограничени до социалните си мрежи. Човекът, пребиваващ в социален балон, пар екселанс е лишен от своето шесто чувство на множественост на мненията за реалността – и като такъв е лесна плячка за тоталитарните движения.

Айхман в Града на машините

Темата на това съчинение бе машиноподобният човек като по-важен за нашето бъдеще от човекоподобната машина. Започнах с обособяване на някои разлики между човека и машината и постулиране на главната сред тях в свободата и детерминираността. В първата част на изложението разгледах античния идеал за положението на човека и роба – първият подвластен на принципа на политиката между равни, а вторият на подчинението спрямо висшестоящи. Във втората част представих случая на Адолф Айхман като типология на машиноподобния човек, роден от бюрократичната машина, подобен на античен роб. В третата част открийх някои особености на тоталитарните движения, в които е попаднал и самият Айхман, и спекулирах за възможните им развятия с оглед нарастващото ни съжителство с машини – през научния прогрес, изкуствения интелект и социалните мрежи.

Главната ми теза е, че докато античният гражданин е еманация на човешкост и свобода поради съжителството си с други истински хора, то съвременният човек е в

постоянна угроза да бъде еманация на машинност и детерминираност поради съжителството си с машините, били те материални или бюрократични.

Макар древното състояние на робство и одушевена опредметеност да изчезва политически от Европа, неговият дух изглежда да се запазва във фундамента на съвременното общество. Струва си да отхвърлим забраната за разглеждане на хората като роби и да осмислим наново – именно като хора – какво поведение и кои жертви правят свободния свободен и несвободния – роб. Технологията, както казва Хайдегер, не е нещо подвластно на своя създател – то е нещо, загаващо отношение спрямо битието. Ако свободният човек не внимава какво битие загават неговите машини – били те изкуствен интелект или машиноподобни роби от плът и кръв, много вероятно е те да използват създателя си за ресурс в своето неумолимо, насочено, ритмично, машинно и тоталитарно съществуване.

Започнах с твърдението, че Хана Арент е голям познавач на човешката природа, но това не е вярно (и способността ми да лъжа е щастлив признак, че съм човек). Арент не смята, че човешка природа съществува сама по себе си, и това е сред най-страшните твърдения във философската ѝ кариера. Тъй като фиксирана и непроменлива човешка природа няма, можем да очакваме всичко от тоталитарните режими като нацисткия, съветския и китайския, и другите загаващи се; всичките решени да създадат нов човек. Това значи, че наистина можем да видим от себе си неща, които са напълно несъвместими с понятието ни за човешкост. Тази хипотеза става още по-ужасяваща, когато си представим възможностите, произтичащи от евгениката и изкуствения интелект като модулатори на човешкото битие.

Преди да бъде съден и обесен в Йерусалим – Града на мира, Айхман пребивава в Града на машините, където сам става подобен на машина. Този граг като обиталище на съвременния човек може би е неизбежен, но докато съществуването му е следствие на технологичната реалност, отношението към него е следствие на политическата. Прег нас вече съвсем отчетливо стои предизвикателството да поставим граници на машините сред нас – да спасим бъдещето за Одисей, а не за Айхман. Ужасът е велик, но такова е и обещанието на новото начало, което може да ни поведе по правилния път. „Това начало е обезпечено от всяко ново раждане; то представлява всеки човек“.¹

Литература

1. Арент, Х. (2021) *Айхман в Йерусалим*, София: Сиела.
2. Арент, Х. (2023) *Произходът на тоталитаризма*, София: Колибри.
3. Arendt, H. (2018) *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press,
4. Аристотел (2022) *Никомахова етика*. София: Захарий Стоянов.

¹ Така Арент завършва „Произходът на тоталитаризма“.

ЧОВЕК И МАШИНА

Евгения Генкова

Машината не е просто инструмент, а плод на човешкото въображение, жажда-та за власт, стремеж към удобство, надежда за безсмъртие. Тя е материализация на желанието да превъзмогнем слабостта на тялото, да овладеем хаоса на времето, да удължим хоризонта на живота. Когато човек изостря камъка, за да го превърне в нож, той променя не само камъка, но и възприятието за себе си и света, превръщайки камъка в инструмент и оръжие, човекът от „тяло в природата“ разгръща потенциала си да бъде „замисъл в материя“. Плугът разработва земята, но и човека – превръщайки го в земеделец, но зависим от сезоните и земята, която обработва. Часовникът дисциплинира времето, но и човека – заменяйки ръководството на изгрева и залеза с безличното тиктакане. Печатът демократизира знанието, но подчинява мисълта на ритъм и тираж. Индустриализацията повишава производителността, но превръща човешкото тяло в част от конвейер, в който всяко движение е изчислено, а всяко усилие – стандартизирано. Трудът се разпада на повторяеми операции, а тялото на измерими движения, времето – на сменни цикли. Това е моментът, в който машината вече не е само по-силна ръка, а ритъм на живот, тя дава блага, но и... обезличава-не и умора. Със създаването на електричеството и комуникациите светът става едновременно. Времето се компресира, разстоянията се свиват, машината е част от самата тъкан на опита: нашата внимателност е приучена към бързина, към реактивност, към непрекъснат поток. Създаването на компютъра, мрежата, алгоритмите довежда и универсална формализация: кодове – обработка – база данни. Интернет превръща знанието в смислов трафик; платформите добавят метрика на видимост и социални алгоритми. Животът започва да се преживява не само отвътре като опит, а и отвън като профил. Образът не просто отразява реалността – той я замества. Идентичността се разтяга между присъствието и представянето.

През всички минали епохи функцията на машината е да освобождава от труд, хаос, ограниченост, но и да обучава: тела, ритми, навици, да рамкира възприятията. Но амбицията на технологиите и машините нарастват. В началото машината бе инструмент, впоследствие среда и организация, превъплътена в рамка и норма, а сега – арбитър – препоръка и предвиждане.

Последното човешко творение – Изкуственият интелект, не е „още една машина“, той е претенция към умствената територия: търсене, обобщаване, предвиждане, дори стилистична имитация на творчество. Това измества фокуса от „сила“ към смисъл: ако машината може да извежда правилни отговори, къде остава човешкото „защо“? Ако алгоритъмът оптимизира решения, какво става с правото на непредвидим избор, от който се ражда моралът?

Изкуственият интелект поставя началото на Диалектиката на властта: машина, създадена от човека, с претенция да знае по-добре от него „какво е оптимално“,

„кое е релевантно“, „кое се котира“. Именно затова въпросът е философски: но не „Човек – машина“ – за или против, а – кой придава смисъл?

Колкото повече машината е Аз, толкова повече Азът се научава да се вижда „през нея“. Алгоритмичните огледала извикват проекции: стремежът да сме видими, оценени, подгредени. Изкушението е ясно – да делегираме не само труд, но и памет, ориентация, критерий за важно. И отвътре усещаме фино разреждане на присъствието, реалното ни преживяване потъва под репрезентацията му.

И всъщност:

Кой е човекът и кой машина в нашия свят? В епоха на дигитални технологии, социални алгоритми и автоматизация човекът е изправен пред безпрецедентно предизвикателство: как да остане автентичен, когато неговите мисли, избори и емоции се наблюдават, анализират и моделират от външни системи, машини, които не познават радостта, нито болката – притежаващи единствено алгоритъм без емоция и чувство.

„Живеем в епоха, в която човекът изчезва, докато се излъчва.“

Истината, животът не са отнети, а заменени с ефекти, с емотикони, с алгоритъм. Машината вече не е инструмент, а огледало на нашето общество, отразяваща желания, страхове и стандарти. Тя е свидетел и съдник, програма, засичаща всяка несъвършеност, всяко несъответствие между това, което сме, и това, което другите очакват да бъдем. В този свят всяка усмивка, всеки лайк, всяко „харесвам“ е сигнал, измерващ стойността ни като продукт, а не като живо същество.

„Образът вече не отразява реалността – той я заменя.“ (Жан Бодрийяр)

Но човекът не е набор от данни, не е алгоритъм, който може да бъде оптимизиран и синтезиран. Човекът е тяло и дух, мисъл и присъствие, тишина и болка, пламък и сенки, които машината не може да разбере, нито да претегли. Във всяко човешко същество се крие необятно пространство, което не се подчинява на математически формули, статистики или социални очаквания.

„Машината е огледало, но огледало без дихание.“

И така се ражда напрежението на времето, в което сме: живот между автентичност и симулация, между лично вътрешно пространство и публична витрина, между тишината на душата и шумния свят на излъчването. И в тази граница се крие въпросът, който винаги е вечен: какво означава да бъдеш човек, когато светът настоява да бъдеш нещо друго?

Това е увод, но и призив към внимателност, към осъзнато присъствие, към вътрешна свобода. Първата крачка към разбиране на човека и машината не е във външните технологии, а в това да видим ясно себе си, да чуем собствения глас, да различим нашия пламък от отражението, което машината ни предлага.

Ние хората винаги сме били повече от ролите, които изпълняваме, от действията, които обществото наблюдава. Ние сме същества, способни на размишление, тишина и вътрешна свобода, но тази ни същност се оказва под непрекъснат натиск. Технологиите не са просто инструменти – те формират рамка, в която се проявява

личността, и често задават стандарти за това какво означава „добър“ живот. Социалните алгоритми, обществените очаквания и цифровите образи очертават невидими граници, в които човекът започва да измерва своята стойност чрез видимост и одобрение вместо чрез присъствие и вътрешна истина.

Да бъдеш автентичен в този свят е акт на смелост. Животът вече не се преживява, а се имитира – всяко чувство, всяка реакция се адаптира към очакванията на другите. В този спектакъл вътрешната тишина се разрежда, а свободата, ако изобщо я има, се изкривява.

Аристотел подчертава, че човекът е разумно същество, чиято цел е евдемония – щастие, постигнато чрез добродетели (*Аристотел, Никомахова етика*). В съвременния свят обаче това щастие е изправено пред изкривяване: животът се разпилява между чужди очаквания, социални образи и фасади. Разумът не съществува, за да ни направи удобни за социалните стандарти или за да ни приспособи към очакванията на другите. Той е инструмент за самопознание и вътрешна ориентация, чрез който човекът може да разпознае собствените си мисли, мотиви, стремежи и какво означава да действаме свободно и отговорно.

Истинската свобода, която разумът открива, се състои в способността да се наблюдават мислите, желанията и реакциите без идентификация с тях, без подчинение на външни оценки. Автентичността и щастието се проявяват именно там, където присъствието е чисто и неподправено – във вътрешното съзерцание, което не се влияе от социалните или технологичните рамки. В този контекст добродетелта е не просто морално качество, а активна практика на осъзнатост, в която всеки избор и действие носи пълната тежест на отговорността. Разумът ни не е механичен инструмент за постигане на щастие чрез стандарти. Той е прозорец към вътрешната свобода, към мястото, където човекът може да изследва своето съществуване, да разпознае ограниченията на външния свят и да се утвърди като автономно, морално и присъстващо същество. Щастието и добродетелта се проявяват не само във външни постижения или одобрение, а и в способността да се действа съзнателно, с яснота и внимание към собствените вътрешни ценности.

Декарт, формулирайки дуализма между мислещата субстанция и механичното тяло, показва, че машините могат да подражават, оптимизират и симулират, но те никога не могат да проникнат в дълбочината на мисълта, в присъствието, в това, което е неподвластно на алгоритми и социални рамки.

Кант поставя автономията и моралния закон в центъра на човешкото същество: машината може да бъде средство, но никога не може да бъде съдник на морала. Истинската отговорност принадлежи на човека – на съзнателното, мислещото, чувстващото същество, което носи бремето и гарбата на свободния избор дори когато социалните норми и технологичните рамки го тласкат в противоположна посока. Свободата не е просто външен избор между предоставени възможности, а дълбока вътрешна отговорност, изискваща осъзнатост във всеки миг, в който решаваши, в който действаш, в който се изправяши пред вътрешния си диалог.

Човекът се проявява, когато изборът и решението произтичат от вътрешния закон на разума и морала, а не са подчинени на социални очаквания, алгоритми или

външни оценки. Автономията на човека означава да действа според собственото съзнателно разбиране за добро и зло, да носи отговорността за последствията на действията си и да не се остава да бъде воден от външни принуди. В този акт на осъзнато, морално и автономно действие се ражда свободата – неподвластна на външни рамки, устойчива, автентична, свързана с вътрешния закон, който самият човек признава и следва.

Във философията на Хайдегер „*Gestell*“ е технологичната постановка, в която технологиите вече не са просто инструменти, които използваме, а са начинът, по който светът се открива пред нас, рамка, която оформя самото ни възприятие, мислене и присъствие. *Gestell* е структура на съзнанието, която задава невидими граници на нашето отношение към природата, към другите и към самите нас. Тя ни учи да виждаме всичко като ресурс, като средство за контрол, измерване и оптимизация. Но подчинявайки се на тази постановка без осъзнаване, губим способността да виждаме света такъв, какъвто е, отвъд функционалността на инструментите и алгоритмите. Автентичността ни се разтваря в рационализирани рамки и външни стандарти. Човекът започва да живее във виртуала, а не в действителността, която преживява.

Gestell не е машина, не е обект – това е начин на откриване, начин на съществуване, който прониква в самата същност на човека. Технологичното мислене променя начина, по който усещаме света и себе си, и поставя пред нас въпроса: можем ли да останем свободни, присъстващи и автентични, когато самата реалност, която виждаме, е обвита в рамка, която не носи живот, не носи пламък, не носи същност? Осъзнаването на *Gestell* е стъпка към способността да наблюдаваме света и себе си без посредничеството на технологичната постановка, да чувстваме живота такъв, какъвто е, и да се съхраним като живо, мислецо и чувстващо същество.

В „Бягство от свободата“ Е. Фром анализира как ние хората несъзнателно търсим начини да се откажем от свободата, защото тя носи отговорност, несигурност и тревожност.

Той идентифицира три основни механизма, чрез които хората „бягат“ от свободата:

- *Авторитаризмът*: да повярваме, че „някой знае по-добре“. В дигиталния век този „някой“ често е алгоритъмът – тих, невидим властник, който подрежда хоризонтите ни.
- *Деструктивността*: да разрушим, защото не издържаме напрежението. В мрежите това е токсичният крясък, който разпалва болката като вирус.
- *Конформисткото сливане*: да бъдем като всички, да живеем по мерките на одобреното, да заменим вътрешния глас с броя харесвания, да се следем с масовата култура, отказ от индивидуалност и критично мислене.

И трите са отказ от себе си. Машината не ги създава, но ги усилва, ускорява, прави ги видими и удобни и ако ние не осъзнаем тези тенденции, лесно можем да се превърнем в приложение на машината – алгоритми, които чакат следващата актуализация!

Човекът не е изолиран индивидуалист, а създание, намиращо смисъл в отношенията с другите. Съвременните платформи често насърчават фалшив индивидуализъм,

който води до изолация и самота и вместо „свободата да бъдеш себе си, ни предлага да сме в хармония с обществото“, а реалният ни живот е активно изграден чрез връзките ни с другите, а не просто абстрактно право.

Човешкият живот не е „идеалната система“, нито „перфектният алгоритъм“, той е в тишината – в онзи миг, в който не се страхуваме да останем сами със себе си. В способността да усетим гъха, болката, радостта без да ги превръщаме в данни, статистика или образ.

Алгоритмичният интелект може да знае всичко, което вече е било, но никога онова, което предстои. Той може да предсказва, но не може да изненадва. Може да моделира реакции, но не може да обича. Може да симулира смисъл, но не може да страда заради липсата му. Именно тук се явява човекът като същество, което превръща битието в смисъл, а машината в средство.

Животът няма формула. Той е изборът да понесем риска на несъвършенството, вместо да продадем себе си за сигурността на оптималното. Той е готовността да кажем „не“ на удобното, когато то ни лишава от смисъл. Той е способността да пазим вътрешния си пламък дори когато светът настоява да бъдем предсказуеми.

Машината е и огледало, но ако в това огледало видим единствено страха си и не разпознаем себе си, тогава ще се превърнем в зъбни колеи в система без лице. Ако се осмелим да пазим тишината, където машината няма достъп, ще останем хора – не като сенки на миналото, а като съзнателен избор за бъдещето. И тогава „Човекът и Машината“ няма да бъдат врагове. Те ще бъдат различни хоризонти: единият ще подрежда света, другият ще му придава смисъл.

Свободата на избора винаги е била основен въпрос на човешкото битие – онази тънка нишка, която гържи човека различен от вещите, от природата, от животните, и днес... от машините. Но именно там, където да бъдеш човек се преживява като най-висша дарба, се появява и най-дълбокият страх. Нищо не плаши толкова, колкото тежестта на собствената автономия: фактът, че животът няма предварителен смисъл, и че изборът винаги е наш. Машините, които изграждаме, не изтриват този страх – те го канализират. Те ни обещаваат освобождение: от труда, от бавността, от хаоса, от несигурността, но същевременно предлагат и сладка примка: освобождавайки ни, те поемат контрол над ритъма на живота ни.

Човекът винаги е копнял за сигурност – в храна, във време, в знание и машината ни го предлага в безпрецедентна степен: предвиждане, оптимизация, алгоритмична защита от хаоса. Но всяка предвидимост има цена и тя е убийство на изненадата. А изненадата е самото пространство на човешкия живот, да живеем в риск, в несигурност, в онова, което не може да бъде изчислено. Когато животът стане напълно предвидим, той става удобен, но и празен. Технологиите могат да ни избавят от грешки, но без грешки няма открития; те могат да минимизират риска, но без риск няма автентичен избор.

Машината, колкото и съвършена да е, никога не може да притежава онова, което прави човека свободен и автентичен – съзнание, морална отговорност и способен на осъзнат избор. Тя може да подрежда данни, да оптимизира действия и да изпълнява поставените и задачи, но не може да почувства дълбочината на изборите, тежестта

на последиците или тихото присъствие на вътрешния свят. Само човекът може да интегрира рационалното и моралното, да различава добро от зло и да действа със съзнание за вътрешните си ценности.

Машината остава безмълвен инструмент – помощник, който улеснява изпълнението на задачи, но не може да създава смисъл, да преживява автентичност или да носи морална тежест. Истинската автономия, осъзнатост за смисъл принадлежат само на човека, защото те произтичат от способността да бъдеш наблюдател на себе си, да действаш според вътрешния закон на разума и сърцето и да носиш последиците на избора си.

В този смисъл машината е помощен инструмент – мощен, но винаги ограничен, който подчертава уникалната човешка способност да бъде свободен, морален и автентичен в свят, който непрекъснато измерва и оценява видимото, но не може да проникне в дълбочината на същността.

Съвременният човек живее в свят, където границите между биологичното и цифровото, между естественото и автоматизираното, се размиват. Рей Курцвейл предвижда сингулярността като момент, в който „сливането на човека и машината ще трансформира самото разбиране за човешкото съзнание“. Машината разширява когнитивните и физическите възможности, ускорява обработката на информация и предлага нови форми на взаимодействие. Въпреки това тя остава неспособна да преживее автентичността на времето, телесната сетивност и вътрешния живот. А това поставя пред човека не просто технологично предизвикателство, а въпрос за смисъла на съществуването: доколко можем да позволим на технологиите да определят ценността на нашето присъствие и дълбочината на нашите преживявания?

„Развитието на суперинтелигентни системи поставя фундаментален въпрос за оцеляването и автономността на човека“ с това Бостром предупреждава за екзистенциалните рискове, но и призовава за внимание, всеки избор, всяко взаимодействие с машината, с цифровите образи, изисква критично мислене и морална преценка.

Трансхуманистичните идеи за сливане на човек и машина предлагат потенциал за разширение на възприятията, когнитивните способности и дори на самата същност на идентичността. Но това е не просто технологична перспектива – това е дълбок философски тест, поставящ под въпрос границите на автентичността. До каква степен можем да останем истински пред себе си, когато възможностите за „разширяване“ на сетивата и мисленето стават толкова мощни, че могат да подменят собственото преживяване, да смекчат или изкривят дълбочината на чувствата, нюансите на интуицията, усещането за време и тишина?

Човешката автономия не е абстрактна концепция, а непрекъснато упражнявана способност: тя се проявява във всеки момент на избор и в критичната оценка на преживяванията – независимо дали те са модулирани от цифрови платформи или интелигентни системи. Това е изкуството да присъстваш като живо същество, което усеща тялото си, времето си, дишането и мислите си, въпреки че светът около теб непрекъснато предлага симулирани алтернативи.

В този контекст човекът се явява едновременно субект и наблюдател, едновременно творец и свидетел на собственото си присъствие. Това означава способност-

та да разграничаваш ефективността от етиката, алгоритмичното от автентичното, цифровото от живото. Всеки жест, всяка мисъл, всяка реакция се превръща в поле за упражняване на свободата: свободата да избираш смислено, да чувстваш дълбоко и да оценяваш живота си отвъд външните рамки.

Технологиите и изкуственият интелект не отменят моралната и екзистенциалната отговорност; напротив – те я поставят в по-остър фокус. Машините ускоряват и усилват взаимодействието, създават нови възможности за възприемане, но също така изискват по-голяма съзнателност и вътрешна дисциплина. Това е едновременно предизвикателство и призив: човекът трябва да се научи да живее, мисли и чувства автентично, да усеща живота присъствие на себе си и другите, докато бъдещето се конструира все повече чрез интелигентни системи, цифрови образи и симулирани реалности.

В този баланс между технологичното и човешкото, между симулацията и автентичността, се разкрива същинската стойност на човека: способността да останеш присъстващ, да упражняваш морал, да оценяваш собственото си време и пространство, да съхраняваш дълбочината на чувствата си и да продължаваш да избираш смисъла на живота, независимо от въздействието на машините. Това е вътрешната тишина, в която човекът остава господар на себе си, независимо колко силно бъдещето се конструира отвън.

Историята на машините е история на еволюцията на човека – от мускул към навик, от навик към култура, от култура към светоглед. Колкото по-„умна“ става машината, толкова по-дълбоко се намества не в ръцете, а в схемите на смисъла: времето става календар, знанието – поток, вниманието – стока. Машината е продължение на човешката немощ, но и въплъщение на човешкия копнеж. Тя се ражда там, където тялото е твърде слабо, времето – твърде хаотично, природата – твърде сурова. Плугът компенсирал немощта на ръката и превръща земята от дива стихия в подчинена и плодородна територия. Колелото съкращава разстоянията, които краката не могат да преодолеят. Часовникът подчинява хаоса на слънцето и сезоните, превръща течението на времето в ритъм от секунди и минути, в мрежа от предвидимост, която освобождава човека от случайността, но и го връзва към реда на механизма.

В основата на всяка машина стои същият парадокс: тя е акт на освобождение, но и на зависимост. Когато създаваме инструменти, ние искаме да се освободим – от труда, от ограничеността на сетивата, от страха пред неизвестното. Ножът побеждава слабата хватка, компасът – объркването на посоките, компютърът – бавната памет и колебаивата мисъл. И все пак всяко освобождение има цена. Защото колкото повече разширяваме себе си чрез машината, толкова повече свикваме да живеем не със собствените си възможности, а с онава, което тя ни подsigурява.

В този смисъл машината може да се нарече „външен скелет“ на човешкото въображение. Тя е материализация на онава, което първо е било мечта: летенето като мит, преди да стане самолет; безкрайната памет като легенда за боговете, преди да се превърне в дигитален архив; безсмъртието като копнеж, преди да стане проект на медицината и биотехнологиите. Машината винаги е била мост между невъзможното и възможното.

И все пак – именно в това се крие нейната двусмисленост. Защото ако машината е израз на нашата жажда да овладеем природата, да победим случайността и да удължим живота, то тя неизбежно е и начин да избягаме от собствената си ограниченост, от неизбежността на смъртта, от слабостта на тялото. И тук се крие първият философски урок: машината е не просто практическа находка, а екзистенциален жест – опитът на човека да бъде повече от това, което е.

Инструментът никога не остава безмълвен. Той не е неутрална вещ, пасивна в нашите ръце, а активен посредник между нас и света. Когато човекът създава машина, той вярва, че ще я гържи в подчинение, че тя ще бъде продължение на волята му. Но машината винаги „връща удара“ – тя започва да моделира самия човек, който я използва, и постепенно оформя неговите движения, неговите мисли, дори неговите желания.

Простият пример е земеделският инструмент. Мотиката и ралото са дали възможност на човека да обработва повече земя, но същевременно са променили тялото му – гърбът се е прегърбил, ръцете са се закачили, а целият ритъм на живота се е подчинил на сезоните и труда. Машината е разширила хоризонта, но е наложила и нова форма на дисциплина.

Съвсем различно, но по същата логика действа клавиатурата. Тя е изместила перото и писането на ръка, ускорила е мисълта, но е променила самия акт на писане – от бавен и ритуален процес в бързо щракане по бутони. Тялото се е адаптирало – ръката вече не рисува букви, а натиска символи. А с това е променен и начинът, по който мисълта се ражда и изразява.

Най-ярък пример за тази трансформация е часовникът. Когато времето е било измервано от изгрева и залеза, човекът е живял в ритъма на природата. Но когато механичният часовник започва да диктува ежедневието, се променя самото усещане за съществуване. Вече не денят определя работата, а работният график определя деня. Времето престава да бъде поток и се превръща в поредица от сегменти – минути, часове, смени. Този невидим механизъм се превръща в нова култура: културата на точността, дисциплината и предсказуемостта.

Всяка машина е повече от помощник – тя е учител на нови навици. Автомобилът учи на скорост и на нетърпение към бавността. Смартфонът учи на постоянно очакване – всеки миг може да донесе известие. Дори електричеството е научило човека да забрави нощта – денят вече няма естествени граници. Така машините не просто служат на човека – те формират самия хоризонт на неговото възприятие.

Философски казано, машината е част от нашата „втора природа“. Чрез нея човек вече не е само биологично същество, а и културно-техническо. Ние живеем в свят, в който естественото и изкуственото не могат да се разделят. И ако питаме какво означава да бъдеш човек днес, трябва да признаем: човекът е същество, което живее чрез машините си и се оформя чрез тях.

Колкото повече човек създава машини, толкова повече се изправя пред един парадокс: инструментите, които са били създадени, за да освободят, започват да диктуват условията на самото съществуване. В този парадокс няма злонамереност от страна на машината – тя е безразлична. Но именно това безразличие е опасно: маши-

ната налага ритъм, който човекът възприема като естествен, без да забележи кога е станал негов пленник.

Когато часовникът се появява като механична машина, той изглежда като най-голямото завоевание на човека над хаоса. Вече не сме подвластни единствено на слънцето, на капризите на облаците и на сезоните. Часовникът превръща времето в нещо „обективно“ – в равни и повторими единици, които могат да бъдат измерени, разпределени и контролирани. Това изглежда като освобождение: излизаме от тъмнината на случайността и влизаме в светлината на предсказуемостта.

Но тук се крие драмата. Защото в момента, в който времето се превръща в единица за измерване, то престава да бъде поток на съществуване и се превръща в структура на загъжение. Течението на деня вече не е преживяване, а програма. Човекът започва да живее не със сърцето си, а със стрелките.

В екзистенциален план това означава следното: вместо да усеща времето като „пространство за битие“, човекът започва да го усеща като „сметка за плащане“. Всяка минута е дълг, всяка секунда – ресурс, който трябва да се „използва“. Така се ражда културата на производителността, в която ценността на живота се измерва не с дълбочината на преживяното, а с броя на свършените задачи.

Тук освобождението – да можеш да контролираш хаоса на времето – се превръща в зависимост: вече не можеш да живееш без този контрол. Часовникът, създаден като помощник, става надзирател. Той е безмълвен, но властта му е абсолютна: не се поддава на молби, на сълзи, на умора. Стрелките не съчувстват. Те тиктакат.

Хайдегер би казал, че така човекът се изгубва в „das Man“ – в безличното „се“: „трябва да ставам“, „трябва да работя“, „трябва да успея“. Времето вече не е моето време, а времето на системата. аз съм вписан в неговия ритъм, вместо той да е вписан в моя живот.

В този смисъл часовникът е първият символичен алгоритъм – не софтуер, а ритуал. Той учи човека да бъде дисциплиниран, но и го отучва да бъде свободен. Обещава му да изтръгне несигурността от живота, но му отнема способността да живее в непредсказуемостта.

Ето защо „затворот на точността“ е най-коварният от всички. Той не е като стените на фабрика или решетките на затворническа килия. Той е вътрешен затвор – навикът да мислиш в числа, да се самонаблюдаваш в минути, да измерваш стойността си в часovo възнаграждение. Човекът започва да обитава времето като счетоводна таблица, а не като мистерия. И въпросът е: какво означава да бъда свободен във време, което вече е механично изчислено? Свободата не може да бъде измерена, не може да бъде тиктакана. Тя е в онзи миг, който не се побира в календара – когато гледаш изгрева и забравяш стрелките; когато говориш с приятел и времето престава да съществува; когато твориш и мигът се разгръща като вечност.

Истинската свобода не е да имаш часовник, а да знаеш кога да го сваляш от ръката си.

Машината е започнала като продължение на ръката, после е станала продължение на ума. Но днес тя се стреми да стане продължение на самата ни воля. И тук е опасността: инструментът се превръща в законодател.

Финансовият алгоритъм не пита какво е добро за човека, а какво е печелившо за пазара. Социалната мрежа не се интересува кое е истинно, а кое е кликаемо. Медицинската технология не размишлява върху смисъла на живота и смъртта, а върху продължителността и контролируемостта им. Човекът започва да живее не според собствената си съвест или своята дълбока вътрешна мярка, а според безличната рационалност на алгоритъма.

Екзистенциалният проблем „Човекът и машината“ е ясен: свободата не е въпрос на правилност или ефективност. Свободата е правото на грешка, правото да избере недовършеното, правото да кажеш „не“ на очевидно оптималното. Алгоритъмът, който избира вместо нас „най-доброто решение“, отнема нещо фундаментално – тежестта на избора, която всъщност ни прави хора.

И тук се разгръща пълната власт на „das Man“ – на безличното „се“. „Така се прави“, „така е по-ефективно“, „алгоритъмът така показва“. И в този хор на безличното, Азът се разтваря, престава да бъде същество-за-себе-си и се превръща в същество-за-системата. Така се ражда един нов вид робство: робството на рационализираното, на оптимизираната необходимост. Сякаш човекът вече няма право да избере живота като трагедия, като риск, като изкуство. Алгоритъмът го убеждава, че трагедията е дефект, а рискът – грешка, която трябва да се минимизира, но животът, изчистен от трагедия и риск, вече не е живот, а симулация. Когато машината започне да решава вместо нас, тя не само отнема свободата, тя отнема самата грама на човешкото съществуване. А без грама няма нито смисъл, нито автентичност.

Съпротивата е трудна, тя изисква да кажем: „Да, ще взема решението си, дори то да е ирационално, дори да е неефективно, дори да боли“. Защото именно в тази тежест на избора се крие достойнството на човека. Машината може да бъде по-точна, по-бърза, по-предвидима – но тя никога няма да знае какво означава да живееш с последициите на собственото си решение.

Затова, когато превръщаме машината в законодател, нашата задача не е да я разрушим, а да не позволяваме тя да е последна инстанция на смисъла. Защото свободата не е алгоритъм; тя е онова недовършено пространство, в което човекът осъзнава себе си като поемане на лична отговорност за живота и действията си.

Най-коварната власт не е тази, която те принуждава, а тази, която те изкушава. Машината не винаги влиза в живота ни със звука на фабрична сирена или с тежестта на индустриален конвейер. Днес тя влиза тихо, с усмивка – като обещание за лекота. „Ще помня вместо теб. Ще броя вместо теб. Ще мисля вместо теб.“ И човекът, уморен от тежестта на съществуването, казва: „Да, нека бъде така“.

Но всяко „да“ пред удобството е малка капитулация. Когато позволим на телефона да пази спомените, нашата памет отслабва. Когато калкулаторът решава задачите, умът забравя да смята. Когато GPS-ът води стъпките ни, губим усещането за посоките на света. Това изглежда като гребно улеснение, но в дълбината му е изтъняване на съществуването. Човекът вече не е онзи, който създава и съхранява, а онзи, който делегира и потребява.

Но по този начин човекът се отказва от „автентичното битие“ и влиза в падналостта на „das Man“: „не е нужно да помня – паметта е външна“, „не е нужно да мисля

– машината ще реши“, „не е нужно да търся – алгоритъмът ще ми предложи“. Свободата да съществува с цялата си напрегнатост се заменя със сладката парализа на удобството.

Така се появява опасността от нов морал на слабостта – култура, в която човекът вече не иска да бъде силен, да преодолява, да твори, а иска единствено да му бъде „лесно“. Удобството се превръща в нова добродетел, а трудът – в препятствие, но именно в усилието, в напрежението, в болката от преодоляването човекът се среща със себе си. Лишен от тези предизвикателства, той се превръща не в „свърхчовек“, а в същество на пасивност, в консуматор на готови решения.

И с това се появява най-страшната подмяна: „да бъдеш“ се заменя с „да имаш“ (Ерих Фром). Вместо живата способност за памет, човек „има“ устройство, което помни. Вместо живата способност да мисли, той „има“ търсачка, която мисли вместо него. А когато „да бъдеш“ се превърне в притежание, душата се превръща в склад – пълен с инструменти, но празен от опит и така човек постепенно губи себе си като проект. Удобството убива изненадата на усилието, случайността на грешката, красотата на бавното постижение. А без тях животът става гладък и предвидим – като екран, който ни гледа, докато ние вярваме, че гледаме него.

Истинската свобода изисква риск. Тя изисква да помниш наузуст, въпреки риска да забравиш. Да смяташ наум, въпреки риска да сгресиш. Да тръгнеш без карта, въпреки риска да се изгубиш. Защото именно в тези „рискове“ живее човешкото – способността да страдаш, да се учиш, да растеш. Удобството, което премахва риска, премахва и възможността за автентичност.

Да живееш удобно е лесно. Да живееш свободно – тежко, но истинско. Машината може да предложи удобство, но само човекът може да избере тежестта на собствена си свобода.

Изкуственият интелект вече не е обещание, а обкръжение. Машината гържи в себе си цели библиотеки, архиви, бази данни – всичко, което някога сме наричали знание. Тя изчислява, сравнява, систематизира със скорост, която никой ум не може да настигне. Професиите, които са се крепили на притежаването на информация, се разклащат: юристът, който помни кодекса, губи пред алгоритъм, който за секунди претърсва цялата съдебна практика; лекарят, който познава симптомите, отстъпва на програма, която съпоставя милиони случаи; журналистът, който преписва факти, е засенчен от система, която ги изрежда по-бързо.

В такъв свят знанието като притежание губи стойност. Онова, което остава, е мисленето. Не готовият отговор, а способността да се пита. Не трупането на информация, а раждането на смисъл. Машината е ненадмината в „какво“, но безпомощна в „защо“. Именно в тази пукнатина се връща човешкото: свободата да задава въпроси, които не търсят статистика, а истина.

Парадоксално е, но ерата на алгоритмите ни тласка назад към изначалното. Към поезията, която няма „функция“, но носи смисъл. Към сънищата, които не могат да бъдат оптимизирани, но откриват бъдеще. Към тишината, в която се ражда мисълта. Във време, когато машината знае всичко, човекът ще оцелее не чрез знанието, а чрез мъдростта.

Да бъдеш човек в епохата на машините, означава да отстояваш своята вътрешна територия: да мислиш, когато е по-лесно да копираш; да избираш, когато е по-удобно да делегираш; да създаваш, когато е по-безопасно да повтаряш. Машината ще продължава да бъде по-бърза, по-точна, по-паметлива. Но никога няма да знае какво значи да страдаш и пак да обичаш, да губиш и пак да търсиш, да мълчиш и пак да създаваш смисъл.

Това е нашата задача: да останем хора там, където машината не може да влезе. В сънищата. В поезията. В тишината на съвестта. В гръзкото „защо“, което никои алгоритъм не може да изчисли.

Литература

Аристотел (1993). *Никомахова етика*. София: Гал-Ико.

Декарт, Р. (1978). Размишления за първата философия. В: *Избрани философски произведения*. София: Наука и изкуство, с. 305-455.

Кант, И. (1974). *Основи на метафизиката на нравите*. София: Наука и изкуство.

Фром, Е. (2001). *Бягство от свободата*. София: Захарий Стоянов.

Хайдеггер (2023). *Въпросът за техниката*. София: Арена Принт.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Kurzweil, R. (2005). *The Singularity Is Near*. New York: Viking.

Bostrom, N. (2014). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: Oxford University Press.

ЧОВЕКЪТ И ОБЩЕСТВОТО В АНТИУТОПИИТЕ НА XX ВЕК

Янка Ткалеу

Двайсети век накара много хора да се замислят както за своето бъдеще, така и за бъдещето на съществуващите държави. Просвещението, процесите на активна трансформация на политическата система, държавните институции, механизмите на управление и властта започва в Европа, където много интелектуалци, небезразлични към бъдещето, вече са изпитали разочарование от предишните социални и държавнически идеали. Писателите от XX век започват да спекулират с възможността за формиране на „негативни“ социални системи в своите произведения, в жанр познат ни като антиутопия. Антиутопията е идеологическо течение на съвременната социална мисъл, което, за разлика от утопията, поставя под въпрос възможността за постигане на социални идеали и установяване на справедлив социален ред, а също така като правило изхожда от убеждението, че произволните опити за прилагане на справедлив обществен ред са придружени от катастрофални последици. Има голяма доза истина във факта, че обществото е такова, каквото сме ние. Обръщайки се навътре в себе си, нека се запитаем: „Какво сме ние?“.

Очертава се любопитна, но депресираща картина. Двайсети век със своя ускорен и сложен живот породи може би най-ужасното нещо, до което може да доведе пътят на живота: страха от живота и по-специално страха от личната свобода.

Страхът от свободата води до бягство от нея и това бягство се осъществява чрез делегиране на лична свобода на владетели, царе и т.н., както и на социални структури. Прехвърлянето на някои права и свободи не е лошо, а понякога дори необходимо, за да се гарантира нормалното съжителство на хората. Достатъчно е обаче да нарушим мярката, да прекрачим границата и ще се търкаляме в човешки мракуняк, безусловно подчинен на върха. През XX век тази мярка е нарушена, което поражда тоталитаризъм, който с развитието си води до още по-голямо отделяне на свободата от хората. И колко ужасно е духовното робство е разбрано много по-отрано и дори преди самата европейска цивилизация.

Двайсети век ни показва също, че реализацията на утопични планове често на практика се реализира във форма на тоталитарно управление. Литературата отразява този феномен – от перфекционизма на утопичното към двусмисленост и саморефлексия на антиутопията.

Широкообхватният извод, че всички форми на теоретизиране, които имат за цел огромно социално „подобрене“ на човешкото общество, са „тоталитарни“ или „антиутопични“, сам по себе си е опроверган от историята. Много от нас наистина живеят днес в утопии на миналото, при обстоятелства много по-добри от тези, за които повечето от нашите предци дори са мечтали. Погледнато от такава перспектива, либералната парадигма на социално благоденствие и стабилна демокрация

сама по себе си също е утопичен идеал и сама по себе си е податлива на антиутопичен провал, както икономически, така и технически. Разбира се, има нещо в аргумента, че точно както там където свършва свободата на един човек, започва свободата на друг, така и утопията на един човек е антиутопия за друг.

От „Утопия“ на Томас Мор нататък много автори описват далечни измислени страни, предимно острови (отдалечени места, „топоси“). (Обстановката на остров или на друго изолирано място е необходима, за да се защити засиленото общество от външна корупция.) „Грабът на слънцето“ на Томазо Кампанела, „Новата Атлантида“ на Френсис Бейкън и др., където *modus vivendi* между социалната система и системата на държавно управление е във фундаментална хармония. Ако трябва да класифицираме хронологически процесите на проява от утопии към антиутопии, то в началото, в първата фаза, алтернативните общества се развиват някъде другаде по същото време, отразявайки огромното разнообразие от различни човешки общества, както са били докладвани от пътешествениците в епохата на откритията. Политическата функция на тези утопии от първата фаза е сравнително слаба: критика на съвременното общество в реалния свят, плюс някакъв морален извод. Втората фаза, отразена от жанра, е доста подобна, като разказващият все още е въодушевен и вярва в преимуществото на установената система и начин на живот, където са регламентирани занаятите и начинът на живот, държавното управление (магистратите), търговията, робите и женитбите и прочее. Разликата е, че *no-place* (*ou-topia*) вече не е друго място и сюжетът се развива в бъдещо време, а читателят вече наблюдава обръщане на перспективата и оценката. Повествованието е съответно задвижено не от очарован посетител на *ou-topia*, а от обитател на привидно добро общество, което отвътре изобщо не изглежда много добре. Предвидените социални модели премахват частната собственост, както и неприкосновеността на личния живот. Блянът за свобода, себеизразяване и отхвърляне режима на технокрациите се превръща в нещо като фикс идея, идеология на несвободата, която не се ограничава единствено до прилагане в рамките на държавния апарат, а е проникнала във всички нива на обществения и частния живот. При такива обстоятелства носталгията по далечното минало на „древните“, без „зелени стени“, опасващи града-държава (Замятин, 1989), е естествено неизбежна, промяната би била постижима, ако се борим за нея, със сила, ако е необходимо, както и в повечето случаи е. Истински пригодна тоталитарна държава ще бъде онази, в която всемогъщата изпълнителна власт на политическите вождове и тяхната армия от управници ръководи население от роби, които не е необходимо да бъдат насилвани, за да се подчиняват, защото те обичат своето робство.

Първата непосредствено поразителна черта на тоталитарното общество е всеобхватният контрол на определена част от него върху всички аспекти на живота на хората. Джордж Оруел в романа „1984“ описва такъв контрол, който се осъществява от „Полицията на мисълта“ с помощта на монитори и микрофони, инсталирани не само на обществени места и в апартаменти, но и в паркове и гори около Лондон. В романа на Е. Замятин „Ние“ ситуацията е още по-проста: всички къщи са направени от прозрачно стъкло. Тук не иде реч просто за усъвършенствана техника

на шпионажа. Заг устройствата стоят мощни организации, затворени от външни лица („Полиция на мисълта“ на Оруел, „Пазители“ на Замятин), които имат право не само да наблюдават, но и да наказват. Именно наличието на такива организации, които проследяват и потискат инакомислието, е характерна черта на тоталитарната система. Според авторите на антиутопиите обаче този проблем е по-дълбок от обикновения активен тържествен надзор. Несвободата не се реализира само от външни сили, тя е вградена в душите на хората.

Има много мнения за същността на свободата. Възможно е да се придържаме към гледната точка на екзистенциалистите и да разбираме свободата като индивидуална и дадена на човека дотолкова, доколкото той съществува. Може да се предположи, че тъй като човекът е продукт на биологични и социални процеси, той се определя от тях и по този начин няма свобода (И. Бърлин, 1991). Свободата да живееш както искаш и свободата да имаш глас в колективните дебати са две различни неща, а политическата демокрация и индивидуалната свобода не са задължително допълващи се понятия. В тоталитарните общества в реалността, а и така както са описани в антиутопиите, обществената свобода се елиминира не само чрез наказателни механизми, но и чрез насочено формиране на общественото мнение, изкуствено налагане на нови истини и ценности, и като минимум „секундната скорост на езика трябва да е правилно изчислена, т.е. тя винаги трябва да бъде по-малка от секундната скорост на мисълта“ (Замятин, 1989, с. 110). Когато културата и традициите на едно общество са унищожени, то става лесно за управление. Добре познатият лозунг на партията е: „Който контролира миналото, контролира бъдещето“ (Оруел, 1989, с. 47). Пог каквито и лозунги да е маскирана „свободата“, напр. „Войната е мир“ или „Свободата е робство“ (Пак там, с. 3), в една тоталитарна система, или по-скоро определена върхушка от хора, сплотена за това определение, изобщо не се интересува от развитието на многостранни и ярки личности, в крайна сметка колкото по-богат е човек духовно, толкова по-трудно е да му се внушат примитивни идеологически догми, с които да живее и да действа в ущърб на себе си както в духовен, така и в материален смисъл. Физическото насилие над дисидентите е описано във всички антиутопии. Изтезанията над лидерката на „Мефи“ с Машината на Благодетеля в романа „Ние“, мащабното унищожаване на „ненадеждното“ в романа „1984“ и др. се различават само по нивото на техническото изпълнение, но не и по същество. Репресиите срещу хората се случват бързо, без съдебен процес, разследване, без спазване на елементарни правни норми. Съгласието почива на наказанието и страха, а не на манипулирането на удоволствието. Конформизмът се внушава от рутинна практика. В допълнение към физическото елиминиране на хора, които са неугодни на режима, антиутопичните писатели повдигат в творбите си и друг, не по-малко важен проблем: проблемът с престъпната намеса в човешката психика, водеща до нейното унищожаване. За да предотвратят възраждането на свободата, върхушката технократи си поставят задачата да пречупят волята на своите поданици, да ги осакатят психически. В обществата, показани в антиутопиите, идентичността не е необходима. Напротив, човекът тук се слива с масата, собственото му Аз практически изчезва, истинското човешко състояние едновременно индивидуално и свръхиндивидуално е изтрито. Чо-

век се превръща в хуманоиден робот, който възпроизвежда запомнени фрази и движения на групи хора (D-503 в романа на Замятин).

Така или иначе, най-общо погледнато можем да разграничим минимум три вида свобода, която тоталитарните системи на управление при всички случаи имат за задача да унищожат, а именно: първо, това е социалната свобода, разбрана като способността на човек да бъде пълноправен член на нормалното общество и да изпълнява социални функции, които служат на човека и го развиват. Второ, това е лична свобода, тоест свободата на човека да бъде личност, да бъде себе си. И трето, заслужава да се отбележи съществуването на друг вид свобода, свързана със здравето и материалното благополучие. Нека наречем тази свобода „материална“. Материалното благополучие е съществен компонент на човешката свобода, без значение какво казват повечето християнски и комунистически идеолози. За да контролират човек, е необходимо да го направят несвободен, тоест да го лишат от всички компоненти на свободата. Хората могат да бъдат най-ефективно контролирани само в условията на „равенство в бедността“, преведено от анималистски език: „всички животни са равни, но някои са по-равни от другите“ (Оруел, 2013, с. 30). Разбира се, появата на таква грозно общество се дължи на много фактори и сред тях важна роля принадлежи на обективните аспекти на социалното развитие. По този начин разширяващото се и все по-сложно развитие на материалния свят изисква от съвременното общество по-голяма професионална специализация в сравнение с предишните векове и по-голямо ограничаване на личната му свобода.

Тема на повечето антиутопии не е напредъкът на самата наука, а какво въздействие оказва този напредък върху човешките индивиди. Научните открития във физиката, химията и техниката се възприемат като нещо дадено и в реда на нещата. Защото само с помощта на хуманитарните науки може да се промени коренно естеството на живота. Науките за материята могат да въздействат така, че да унищожат живота или да направят изживяването му невъобразимо сложно и трудно.

Консуматорското общество обаче не е склонно да извършва услуги, то предлага готови, включително готови мисли, готови идеали, които могат да бъдат усвоени. Проблемът е, че е невъзможно да се мисли с чужди мисли, невъзможно е да се направи една истинска мисъл обект на притежание – тя вече не е мислене, а само нейно подражание. Заг такива имитации, които са се превърнали в неразделна част от обществото на масовото потребление, човекът изчезва. В резултат на идеологическото влияние цялото пространство на човешкия живот е заето от готови решения и значения и човек има само илюзията, че мисли и избира себе си. Това обаче е антропологична катастрофа (унищожаването на човешкото в човека) като неспособността на човека да проникне в битието (и следователно в себе си). Разширявайки принципа на *Cogito ergo sum* на Декарт, тази ситуация може да бъде описана по следния начин: „Ако мисля, значи съществувам. Ако не мисля, следователно не съществувам“. В тази връзка се намира и езикът като основния носител на устната култура, оригинална и жива. Именно той поддържа съвкупността от знания, концепции и норми, което на светски език се нарича духовност. Печатната или по друг начин обективизирана „културна“ информация няма такова свойство. Процесът на унищожаване на кул-

турното поле, присъщо на обществото от един тоталитарен режим, се влошава от изкривяването на езика. Само културата, която живее в човешката гуша, е жива и ефективна. И за да се подчини човекът (а чрез него и обществото), е необходимо да се унищожи живата култура. И за да се постигне това, е повече от ясно какво е необходимо да се направи: изкривяване и примитивизиране на езика, както е добре показано в „Ние“ на Замятин, където мисленето на главния герой D-503 е напълно предопределено от езика на класическата научна рационалност, през която призма той гледа на света. Респективно той просто не е в състояние да види красотата на живата природа, възприемайки я като нещо грозно и неурегено. В рамките на такъв светоглед гушата обикновено се възприема като болест, а вдъхновението – като епилепсия с неустановен характер.

Всъщност не само хората създават култура, но и полето на културата оказва влияние върху хората, формира определени качества у личността, съответно творческата обработка възпитава у човека любов към свободата и независимостта на мисълта. Преди всичко трябва да разберем, че свободата и несвободата са преди всичко в нас и трябва стриктно да преразгледаме съотношението на ценностите на колективното и индивидуалното. Първо – хората, след това – генерираното от тях поле на духовната култура (структура, която е в контакт както със социалното, така и с личното), след това с обществото, а след това и с държавата.

Разсейването, погрешното насочване и мълчаливата манипулация са водещи характеристики на контрола и наблюдението на ума през XXI век и са приели форми, които Оруел, Замятин, Хъкли и други писатели в жанра на антиутопиите, въпреки цялата си далновидност, никога не биха могли да си представят. През последните тридесет години интернет преконфигурира сферите на комуникацията, финансите, търговията, развлеченията и социалното взаимодействие. Той също така въведе непредвидени възможности за наблюдение и контрол над ума. Милиарди хора използват интернет ежедневно, за да извършват търсения, да четат новини, да публикуват снимки и видеоклипове, да изпращат имейли и съобщения и т.н. Скоростта, с която новата икономика на наблюдение завладя света и съпротивата на технологичните компании и правителствата да я регулират карат да изглежда, че движението към глобално наблюдение и контрол над съзнанието е неугържимо. Информатизацията монополизира всички сфери на човешкия живот. Дигитализацията на обществото декларира въвеждането на онлайн технологии в пространството на обществото. Съвременните дигитални платформи, базирани на кодиране на данни, формират ново усещане за битие и „облачно съзнание“. Докато утопичното въображение по дефиниция предполага по-положителна визия за бъдещето, реализацията на промените, вдъхновени от утопични визии, няма да се счита за положителна за всички. Това, което се нарича „негативна функция“ за прекрояване на обществото към по-добро, води до необходимо разрушение. Докато можем да се надяваме, че разрушението отприщва нови прогресивни енергии, докато разрязва възлите на структурната и идеологическата атрофия, яростната опозиция, ако не и репресии, ще бъде предизвикана в онези социални и политически агенти, чиято власт и привилегии ще бъдат предизвикани. Междувременно обаче самите ние се намираме в първия етап на евентуалната

предпоследна революция. Нейният следващ етап би могъл да бъде една атомна война и в такъв случай няма да е необходимо да се тревожим за пророчества, свързани с бъдещето. Суровият материал на утопичните възможности лежи навсякъде около нас – в институциите и традициите на социалната тъкан и в умовете и спомените на хората. Предизвикателството е да се събуди надежда и вяра във възможността за промяна у достатъчно хора. В нашето оплетено настояще ние не се нуждаем нито от „други, възможни светове“, нито от „извънземни сънища“, нито от „колонизиране на Марс“, където И. Мъск може да поеме ролята на новия „Благодетел“ на колонията, а от нови, непознати досега перспективи и начини на виждане, които обогатяват нашето познание, вътрешно удовлетворение от живота, който живеем, и духовно благоденствие на всички нива на съществуване. В своето „Писмо от Утопия“ философът Ник Бостром пише за три трансформации, които хората ще трябва да преминат, за да могат да достигнат до утопията: 1. физическа трансформация, която ще осигури дълъг живот, ако не и безсмъртие; 2. психологическа трансформация, развиваща специалните способности на мозъка, сред които музика, хумор, духовност, математика, еротика, изкуство; 3. хедонистична трансформация, превръщаща блаженството в ежедневно състояние (Heehs, 2021). Такива предписания звучат и оптимистично, и някак трагично, а въпросът дали изобщо са необходими – тъй като идеалът за утопия, т.е. за свят без борби, стратификация и наблюдение, изобщо всякакви прогнози за бъдещето, – така или иначе си остава едностранно въпрос на спекулации.

Литература

Heehs, P. (2021). Utopias and Dystopias in Literature and Life. In: *Ananta Kumar Giri, Roots, Routes and a New Awakening: Beyond One and Many and Alternative Planetary Futures*. Singapore: Springer Singapore, pp. 287-307.

Бърлин, И. (1991). *Две схващания за свободата*. София: Панорама.

Оруел, Д. (1989). 1984. София: Профиздат.

Оруел, Д. (2013). *Фермата на животните*. София: Фама.

Замятин, Е. (1989). Ние. В: *Черно слънце*. София: Народна култура.

ЗА ПРИЯТЕЛСТВОТО

Красимира Първанова

Приятелството е една от най-близките и необясними връзки, които човек може да изживее. Неговата основа не е на кръвната или роднинската близост, нито на общественото задължение. Смятам, че то е израз на свободен избор. Приятелството е вътрешно привличане между души, които се разпознават една в друга и свързват дълбоко. Виждам как днешният свят е изпълнен с мимолетни контакти, повърхностни взаимоотношения и самота. Истинското приятелство се среща все по-рядко. То съдържа един много специален и незаменим начин на духовно общуване. Приятелството е като невидим договор между двама души. Мисля, че при него няма нужда от условия, доказателства или ползи. То съдържа най-важното – тихата сигурност, че другият ще бъде там, когато е нужно.

Според мен темата за приятелството е вечна. Тя има различни нюанси. Много философи и писатели през вековете са се опитвали да обяснят неговата същност. Мишел дьо Монтен в есето си „За приятелството“, включено в „Опити“, го описва с голяма дълбочина и искреност. За него приятелството е изключително и почти свещено преживяване. То се случва веднъж в живота и обединява двама души в пълна хармония на духа. Монтен възвеличава приятелството до изключително висока степен. Той го поставя над всички останали човешки връзки, дори над любовта.

Философските идеи на Монтен са отправната ми точка, за да изследвам какво означава да си приятел в съвременния свят. Ще разгледам и въпроса доколко можем да се съгласим с неговия толкова възвишен, но и в същото време идеалистичен възглед. Каква е същността на приятелството, която съчетава мъдростта на миналото с реалността на настоящето? Какво прави приятелството истинско и защо го търсим толкова упорито през целия си живот?

Монтен разглежда приятелството не просто като силна човешка връзка. За него то е рядък духовен феномен, който излиза извън границите на всекидневието. Той говори за приятелството с почти религиозно посвещение. Определя го като „душа, разделена между две тела“. За него истинското приятелство е напълно безкористно и не подлежи на рационално обяснение. То се случва внезапно, като вътрешно разпознаване. Основава се на абсолютна близост и синхрон между две личности, а не на интерес, полза или нужда. Според Монтен в приятелството няма място за ревност, съперничество или зависимости. Тази близост е свършена по самата си природа. Пример за такава връзка е приятелството му с Етиен дьо ла Боеси. Монтен го описва като единствено и незаменяемо.

Това разбиране, колкото и възвишено да е, в реалността на съвременния ни свят изглежда доста отдалечено. В епохата ни днес виждам как комуникацията е мигновена, но често се оказва повърхностна. Наблюдавам също как взаимоотношенията са бързи и нестабилни. Възгледът на Монтен може да изглежда прекалено идеалистичен в съвременното ни. И все пак нуждата от истинско приятелство остава също толкова

ва силна, колкото и преди. Лично аз не вярвам, че човек може да преживее само едно такова приятелство в живота си. Напълно споделям разбирането на Монтен, че то не е нещо, което се случва често или лесно. Напротив – изисква време, търпение и най-вече искреност.

От моята гледна точка приятелството не е изначално съвършено. То се изгражда и развива. Мога да го представя като път, по който двама души вървят заедно. В него има грешки, разочарования, прошка. Монтен смята, че истинското приятелство не се нуждае от изграждане, а просто се случва. Аз вярвам, че дълбоката човешка връзка между две души се развива и обогатява. Тя включва споделени преживявания, трудни моменти, различия и компромиси. Мисля, че истинският приятел не е този, с когото винаги сме в пълно съгласие и постоянно на едно мнение. Той е човекът, който ни познава в дълбочина, с недостатъците ни и въпреки това избира да остане до нас.

В днешния свят виждам как социалните мрежи и платформи все повече заменят реалното общуване. Често се случва да наричаме приятел някого, с когото сме просто свързани виртуално. Смятам, че Монтен би отрекъл подобни „приятелства“, и то с пълно право. За него приятелството изисква присъствие, близост, безусловно приемане. Съгласна съм с възгледа му, че то не може да се основава на интерес или на случайно стечение на обстоятелствата. Мисля, че днес трябва да приемем, че приятелството е и отговорност. Това означава да полагаме грижа за връзката дори когато всекидневие то ни отдалечава един от друг. Да бъдем готови да се изслушваме, без да съдим, както и да споделяме, без да имаме очаквания.

Смятам, че важна разлика между нашите гледни точки се крие в отношението към броя на приятелствата. Монтен приема, че е възможно едно-единствено истинско приятелство. Аз вярвам, че животът предлага повече от една възможност да срещнем сродна душа. Разбира се, всяка от тези връзки е различна. Това не означава, че е по-добра или по-лоша, а просто друга. Хората се променяме, а заедно с това се променят и нуждите ни от определени приятелства. Това в никакъв случай не омаловажава тяхната стойност. Мисля, че напротив – това отразява човешката ни природа, която е динамична и многостранна.

За мен приятелството е едновременно загадка и човешка необходимост. Това е преживяване, което трудно може да бъде дефинирано. То оставя траен отпечатък в живота на човека, който го изживява. Смятам, че ни прави по-силни, по-добри и по-човечни. Основа му са доверието, споделянето и взаимната грижа. Монтен разглежда приятелството като нещо уникално и неповторимо, съществуващо веднъж в живота и притежаващо почти идеална форма. Аз мисля, че днес можем да погледнем на него по-земно, но не и по-малко дълбоко и истински.

Смятам, че съвременното разбиране за приятелството допуска, че то може да се изгражда и променя с времето. То може да се развива, да преживява кризи и отново да се възражда. Днес то сякаш не изисква пълно отдаване между двама души, а по-скоро желание да се приемат взаимно такива, каквито са. За Монтен приятелството е метафизично явление. За нас днес е форма на съзнателно решение. Избирам дали да остана близо до някого въпреки промените, разстоянията и различията помежду ни.

Според мен истинското приятелство е безценно, макар и да е несъвършено. То е мястото, където можем да бъдем себе си, без да се страхуваме от осъждане. Мисля, че приятелят е този, който не просто ни разбира, а ни помага да разберем себе си. Монтен смята такова приятелство за рядкост. Смятам, че е важно да не забравяме, че именно тази рядкост го прави толкова ценно. Да откриеш истински приятел, е благословия, а да си такъв – отговорност и проява на грижа.

Вярвам, че приятелството е едно от малкото неща, които не можем да купим, да изискваме или да постигнем насила. То се ражда и развива там, където има вяност, търпение и взаимно уважение. Затова остава едно от най-смислените и дълбоки преживявания в живота ни. Толкова е ценно човек да има една силна опора в един все по-отдалечен и егоистичен свят!

СУЕТНОСТТА – ОГЛЕДАЛОТО С КРИВИ ОТРАЖЕНИЯ

Милена Младенова

Суетността е като фин прах, който поленва по всичко, което правим – често незабелязано, но неизменно. Тя е онази вътрешна тревога, която ни кара да се оглеждаме не само в огледалата, но и в очите на другите. Дали изглеждам достатъчно добре? Дали съм интересен, важен, желан? Дали ме виждат? Това са въпроси, които съпътстват човешкото съществуване от векове и не губят своята сила, независимо от епохата, в която живеем. Още в епохата на Ренесанса философът Мишел дьо Монтен в своето есе „За суетността“ поставя под съмнение стремежа на човека към слава и показност. За него този стремеж е не просто личен недостатък, а дълбоко вкоренена човешка черта, която може да подкопае моралната и умствената цялост на личността. Интересното при Монтен е, че той не осъжда суетността от висотата на нравствен учител, а я разглежда като неизбежен човешки спътник – дори той самият признава, че не е свободен от нея. Това прави размислите му още по-автентични и релевантни.

Днес, в ерата на дигиталната комуникация, суетата е не просто лична проява, а обществена реалност. Тя е подхранвана от културата на постоянна видимост, от натиска да бъдем интересни, да се отличаваме, да „оставим следа“. Всичко това създава едно напрежение между истинската същност на човека и образа, който той се стреми да изгради. Това напрежение е в центъра на темата за суетността – и тук именно започва същинският въпрос: дали ние притежаваме суетата, или тя притежава нас? В този контекст е важно да се запитаме – къде свършва естественото човешко желание за признание и започва разрушителната сила на суетността? Има ли граница, отвъд която стремежът към одобрение започва да ни отчуждава от самите нас?

Суетността е едно от най-деликатните, но и най-влиятелни проявления на човешката природа – не толкова външен недостатък, колкото вътрешно състояние на ума и духа. Тя не се изчерпва с желанието да изглеждаме добре или да правим впечатление, а е свързана с по-дълбока потребност: да бъдем разпознати, да се чувстваме значими, да бъдем потвърдени от погледа на другия. В това отношение суетността не е непременно порок – тя е дори естествена. Всеки човек в определен момент търси внимание, признание, утвърждение. Това е част от нашата социална природа. Но в желанието си да бъдем одобрени често преминаваме една невидима граница – от здравословна самооценка към болезнена зависимост от чуждото мнение. Там, където егото започва да диктува мислите и поведението ни, суетата вече не е невинна. Тя се превръща в механизъм за самозаблуда – ние вече не се стремим да бъдем добри, а да изглеждаме добри; не искаме истинско знание, а признание за знание; не се стремим към стойност, а към видимост. Това изместване на фокуса от „да бъдеш“ към „да изглеждаш“ е в основата на моралната и духовна ерозия, за която предупреждава Монтен.

В съвременната култура суетата е не просто разпространена – тя е институционализирана. Социалните мрежи, модната индустрия, медиите – всички те изграждат една култура на показност, в която стойността на човека се измерва във видимост, популярност и външен ефект. В тази среда е все по-трудно да останем верни на себе си, защото непрекъснато се сравняваме, конкурираме и адаптираме към очаквания, които често нямат нищо общо с нашите истински убеждения. Суетността е вкоренена в човешката психика като отражение на нашата необходимост от признание и принадлежност, но когато тя започне да диктува начина, по който възприемаме себе си и света, тя се превръща в заплаха за личната ни свобода и автентичност. В този смисъл суетността не трябва да бъде изцяло отричана, но трябва да бъде наблюдавана, разпознавана и поставяна под контрола на разума и самопознанието. Само така можем да изградим вътрешна устойчивост и да съществуваме не като сенки на желанията на другите, а като свободни и завършени личности.

Суетността, както вече отбелязах, произтича от дълбоката човешка нужда да бъде забелязан, приет, уважаван. Това е част от нашето съществуване като социални същества – нуждата да принадлежим, да се чувстваме значими в очите на другите. На пръв поглед в това няма нищо укоримо. Всеки човек желае да бъде чул, оценен, разпознат. Именно чрез общуването и социалната обратна връзка ние изграждаме идентичността си. Но проблемът възниква, когато това желание се превърне в самоцел, когато нуждата да впечатлим се постави над стремежа към истинност.

Мишел дьо Монтен в своето есе „За суетността“ изразява тази дилема с характерната си честност и скептицизъм. Той признава, че дори в самия акт на писане – на съставяне на прочутите му *Опити* – се крие гоза суетност: желанието някой да го чете, да го запомни. Но вместо да се преструва на безпристрастен мъдрец, той поставя себе си под микроскоп. Именно това е силата на Монтен – че не поучава отвисоко, а разсъждава заедно със своя читател, с уязвимост и самоирония. Така той ни показва, че първата стъпка към превъзможването на суетността не е отричането ѝ, а осъзнаването ѝ.

В съвременната култура обаче пространството за такова осъзнаване става все по-тясно. Живеем във време, когато външната изява на личността често се поставя над вътрешната дълбочина. В социалните мрежи например хората внимателно представят образа си – подбират снимки, думи, жестове, за да създадат впечатление, което рядко съвпада с реалността. Колкото повече „гледаемост“ има един човек, толкова повече се предполага, че той е ценен. Но това е опасна илюзия. Гледаемостта не е равна на значимост. И още по-малко – на истинска стойност.

Парадоксът е, че колкото повече човек се стреми да бъде харесван, толкова повече губи себе си. Той започва да мисли през очите на другите – „Как ще изглеждам?“ „Какво ще кажат?“ „Дали ще ме забележат?“. Така вътрешният компас, който трябва да ръководи действията ни, се заменя с външен барометър, който непрекъснато се мени. Това води до усещане за празнота, тревожност и зависимост – типични за съвременния човек. Оттук следва и основният проблем: суетността, когато бъде оставена без граници, не само изкривява реалността, но и подкопава личната ни автономия. Примерите за това са навсякъде. Хора, които избират професия не защото

я обичат, а защото носи престиж. Ученици, които се стремят не към знание, а към признание. Дори актове на щедрост и доброта понякога се превръщат в спектакъл – не защото са искрени, а защото „изглеждат добре“. Това е новата форма на суетност: не просто да бъдеш добър, а да изглеждаш добър. Но когато моралът се превърне в поза, той губи своята същност.

Въпреки всичко това не можем да обявим суетността за напълно вредна. В определени случаи тя може да действа като стимул – да ни мотивира да се грижим за себе си, да се развиваме, да търсим социална връзка. В умерени дози суетността може дори да бъде полезна, защото е сигнал, че ни пука за себе си и за другите. Ключовата дума тук е умереност. Това, което Монтен прави толкова добре, е да покаже, че мъдростта не е в крайното отрицание на човешките слабости, а в тяхното уравновесяване чрез разум, съзнателност и самоирония.

Следователно истинската противоположност на суетността не е равнодушието, а автентичността. Да бъдеш автентичен, означава да се ръководиш от вътрешни ценности, а не от външни очаквания. Това не изключва желанието за одобрение, но го поставя на втори план. Човек може да се радва, че е харесван, но не трябва да живее заради това. В противен случай животът му се превръща в сцена, на която никога не слеза от ролята си – дори когато няма публика. Суетността в своята същност е огледало – но не обикновено, а такова, което често показва не това, което сме, а онова, което искаме да бъдем. Тя е вътрешен механизъм, който отразява несигурността, нуждата от потвърждение и страха от това да останем незабелязани. Но когато този механизъм започне да управлява живота ни, ние рискуваме да изгубим връзката със себе си. Тогава вече не живеем автентично, а играем роли в пиеса, написана не от нас, а от чуждите очаквания.

Размислете на Монтен ни учат, че борбата със суетността не е еднократен акт, а продължителен процес на осъзнаване. Човек не може напълно да се освободи от желанието да бъде одобрен и обичан – и не бива. Но може да се научи да поставя това желание на точното му място – не в центъра на своето самочувствие, а като естествена, но подчинена част от вътрешния свят. Днес, в свят на постоянна комуникация, публичност и натиск да бъдеш „забележим“, тази задача изглежда по-трудна от всякога. Когато всичко – от храната, която ядем, до книгите, които четем – може да бъде заснето, публикувано и оценено от непознати, границата между личния живот и социалната фасада почти изчезва. В такава среда човек лесно започва да вярва, че стойността му зависи от чуждото мнение. Но това е най-голямата илюзия, която суетността може да ни предложи – че сме стойностни само ако някой друг го потвърди.

Истинската свобода настъпва тогава, когато престанем да живеем с очакването да бъдем аплодирани. Когато започнем да изграждаме живота си не върху ефектните думи и външния образ, а върху смислени избори и вътрешна честност. Да се откажем от суетата, не означава да се откажем от себе си – напротив, това е първата крачка към истинското сабепознание. В този смисъл борбата със суетността не е морален дълг, а лична необходимост – за онези, които искат да бъдат не просто видени, а истински живи. И както Монтен ни напомня: не това, което другите мислят за нас, а онова, което ние разбираме за себе си, е мярката на истинската стойност.

РЕЦЕНЗИИ

БЪЛГАРСКИТЕ ПОПУЛИЗМИ – ГЕНЕЗИС, ИСТОРИЯ, НОРМАЛИЗАЦИЯ

Мартин Канушев

Съавторската книга на Илдико Отова и Евелина Стайкова, *Българските популизми в новото хилядолетие*. Издателство Парадигма, София, 2024, 258 с., притежава редица академични достойнства: тя е актуално (от гледна точка на социалното (пре)раждане, многоликото съществуване и многопосочното функциониране на популизма в глобален и национален контекст), систематизирано (от гледна точка на съвременната познавателна констелация на научните рефлексии върху анализираното проблемно поле), иновативно (от гледна точка на използвания многомерен методологически подход, множествена теоретична рамка и разнокачествен емпиричния материал), обосновано (от гледна точка на процедурите по верификация, степента на аргументираност и нивото на доказаност на авторските заключения) и приносно (от гледна точка на надеждността на постигнатите резултати, валидността на направените изводи и евристичността на прогнозните хипотези) политологическо изследване.

Първо, тази книга представлява актуално изследване, защото критико-рефлексивният избор на многопластов социален проблем, прецизното му формулиране в строга научна задача и коректното определяне на границите на политологичния предмет са неговии доказуеми и признаваеми постижения. Да разбираме, осмисляме и интерпретираме популизма като комплексен и многомерен, но и като динамичен, флуиден и поливалентен феномен, съществуващ на границата между научните категории, следователно да се питаме по какъв конкретен начин в определен контекст функционира той в три измерения – като идеология, дискурс и мобилизация, – и каква е корелацията му с национализма и демокрацията, накратко, да поставим в аналитичния център на своя научен интерес политическите процеси, довели до превръщането му в норма; до неговата нормализация, а не екстремност, извънредност или изключителност, означава да разкриеш и обосновеш редица условия за (не)възможност на гражданската активност в българското общество.

Второ, тази книга представлява систематизирано изследване, защото показва цялостно, кохерентно и детайлно познаване както на научната рефлексия, чрез която се разгръща аналитичното движение на изложението, така и на актуалното състояние на изследванията, изграждащи тематичната констелация от акумулирано знание в проблемното поле. Качественото разнообразие на прецизно използваните политологически трудове, исторически и социологически текстове, експертни оценки, медийни публикации и документални източници, статистически и демографски данни, резултати от количествени изследвания изграждат ключовите предпоставки за тълкуващо разбиране и каузално обяснение на „популизма в действие“, не нов и различен отговор на традиционния въпрос „що е популизъм?“, а в качеството му на доминиращ политически процес, изграждащ и определящ цялостния облик на политическата система в България.

Трето, тази книга представлява иновативно изследване, защото по ефикасен начин прилага полипарадигмален подход: консистентна методология, адаптирана към качествените специфики на предмета на изследване чрез постъпателно надграждане на различни теоретични рамки. Съдържателното проблематизиране и съчленяващото тематизиране на основополагащите термини „популизъм“, „национализъм“ и „демокрация“, респективно на ключовите понятия „идеология“, „дискурс“ и „мобилизация“; „протестен и идентичностен популизъм“; „центристки/общ и радикален/гесен популизъм“, линиите „антиелитизъм – национализъм“ и „аналогов – дигитален“; „суверенитет, народен централизъм и управляващ елит“; „политическо представителство и популистка стратегия“, „харизматичен лидер и популистко лидерство“; „социален кливидж, популистка вълна/консенсус и нормализиране на популизма“; „криза на легитимността, националпопулизъм, технократски и авторитарен популизъм“, „неолиберална хегемония и прогресивен популизъм“ и т.н. не само изграждат мощен познавателен апарат за релевантно приложение спрямо реалността, дискурса и ефектите от експанзията на популизмите, но и са условия за възможност за важно постижение: как, по какъв начин в различни политически контексти, се проявява „хамелеонската природа“ на популизма като амбивалентен момент от социалното възпроизводство на демокрацията, изразяващ необходимостта от активно гражданско участие, но и като неин опасен враг, нейното „най-тежко заболяване“ (с. 49), въплъщение на идеологическа корупция: той е антиелитарен, антиплуралистичен и антисистемен.

Четвърто, тази книга представлява обосновано изследване, защото от гледна точка на степеня на аргументираност и нивото на доказаност нейните заключения са достоверни, следователно те са теоретично създадено и емпирично проверено знание. И са постигнати чрез единен процес в три хода. Най-напред деконструкция на понятието популизъм в парадигмално-познавателен и социално-политически контекст: подходи, теории, дефиниции, ниша, форми, аспекти, функции, ефекти и следствия от възникването и експанзията на популизма, накратко, демистификация на неговата квазиидеологическа основа, притежаваща ценностен вакуум, антагонистична и антиинституционална дискурсивна логика и мобилизационна стратегия, чийто лидер като предприемач трябва да консолидира народното недоволство, в крайна сметка срещу самата политическа система. След това реконструкция на контекстуално-темпоралния начин на социално-политическо възникване, функциониране и прераждане на българските популизми: предпоставки, генезис, хронология, етапи, типологизации, ключови актьори и действащи субекти, вълни и проекти, тенденции и мутации, деформации и радикализации, опасности и рискове. Накрая, диагностика на социално-политическите процеси на нормализиране на поливалентния български популизъм с ясни три фокуса: коалиции, медии и теми, операционализирани чрез генеалогичен анализ на няколко националистически мита (спасяването на евреите, бежанската криза и демографската ситуация), „джендър“ проблематиката и нератифицирането на Истанбулската конвенция, тематичните ядра „миграция“, „корупция“ и „пандемия“, върху които са изградени популистки консенсуси. Тяхното сближаване, наслагване и обединяване, превръщането им в централен елемент от мейнстрийма задълбочава кризата на легитимността, интензивно усилена от редица други кризи –

икономическа, финансова, бежанска, пандемична, военна и т.н. – в крайна сметка, криза на официалния идеологически дискурс като част от социалната поликриза, раждаща нови форми на неравенство, несигурност, тревожност и фрустрации – която е основно условие за възможност, но и обобщен резултат от експанзиращото възпроизводство на популизма.

Пето, тази книга представлява приносно за българската политология изследване, защото прецизният избор на аналитичен предмет, прилагането на полипарадигмален методологически подход и подборът на адекватен емпиричен материал са ключови предпоставки за формулирането на неповдигани досега въпроси: На какви мутации и деформации вътре в българската демократична система е генерализиран продукт популизмът?; Превръщането му в норма, а радикалното положение – в нормално състояние, има ли за окончателен резултат отсъствието на каквато и да било политическа алтернатива?; Съществуват ли ефикасни демократични инструменти за ограничаване и дори минимализиране на популистката заплаха? В крайна сметка, ако обобщим всички въпроси в един-единствен проблем, той би бил: Възможно ли е (как да) да бъде излекувана, заразената с вируса на популизма, тежко болната българска демокрация? Или тя е неизлечимо болна?

Книгата на Илдико Отова и Евелина Стайкова *Българските популизми в новото хилядолетие* повдига множество нови и непознати предизвикателства не само пред хуманитарната ни общност, но и пред цялото българско общество, което продължава да търси верните отговори за своето социално-политическо бъдеще.

Език и публичност е електронно рецензирано и реферирано списание, издавано от департамент „Философия и социология“ на Нов български университет. Списанието е насочено към изследването на широк кръг проблеми от областта на философията и социалните науки с фокус върху научните, социалните и политическите въпроси на съвременното общество.

Language and Public Sphere is electronic peer-reviewed journal, included in the National reference list, issued by the Department of Philosophy and Sociology at New Bulgarian University. It is dedicated to the research of wide array of problems in the fields of philosophy and the social sciences, with a focus on the scientific, social, and political topics of contemporary society.

ISSN: 2367-5756

sophy.nbu.bg/bg/spisanie-ezik-i-publichnost