

СТАНОВИЩЕ

ОТ ПРОФ. Д.Ф.Н. СТИЛИЯН ЙОТОВ ЗА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД
НА НИКИФОР СТЕФАНОВ АВРАМОВ НА ТЕМА:
ДЕЛЪЗОВИЯТ ЛАЙБНИЦ В КОНТЕКСТА НА МУЗИКАТА

ПРОФЕСИОНАЛНО НАПРАВЛЕНИЕ – 2.3. ФИЛОСОФИЯ

(*История на философията. Философия на новото време XVII-XVIII в.*)

ЗА ПРИДОБИВАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН “ДОКТОР”

Още като студент Никифор Аврамов проявяваше подчертан интерес към творчеството, подхода и методите във философията на изследователи като Ж. Лакан, М. Фуко и най-вече Ж. Делюз. Това съвпадна и с моите занимания с моделите на генеалогията, развити от Ф. Ницше и М. Фуко, което доведе до там да му стана научен ръководител на дипломната работа през 2015 г., а после и на настоящата дисертация. Впрочем, той предложи и друга тема – делюзо-хюмовата психология на афектите като критика на психиатрията, но избра тази – *Делюзвият Лайбниц в контекста на музиката*. Споменавам това, защото Никифор подходи към изследването си с изградената нагласа, че историко-философските прочити на Делюз на някой класически автор, каквито са Хюм и Лайбниц, но също така Спиноза, Кант или Ницше, биха могли да се използват като средство, с което да се хвърли допълнителна светлина, да се види от друг ъгъл феномен на културата или практиката на съвременieto ни, а защо не и на някоя отминала епоха.

В годините на работа върху дисертацията Никифор Аврамов направи редица опити и изпробва варианти, с които да изложи в по-достъпна и убедителна форма резултатите от наблюденията и разсъжденията си върху избраната тема, потвържденията или опроверженията на необичайната и изначално „заплетена“ хипотеза. Ще отбележа, че в тази връзка той прояви в достатъчна степен воля и работливост, а с времето и склонност да се съобразява с читатели без многостранна информираност за областите на познанието, които той свързваше в тъканта на изложението. Известно е, колко трудно млади изследователи „жертват“ по-странични подходи или резултати, които са използвали или направили, но и в това отношение настоящата дисертация претърпя радикално развитие и редакции. Така в крайна сметка вътрешната ѝ защита срещна силния интерес на повечето членове на катедра История на философията и предизвика едновременно тяхната критика и подкрепа. В последния

вариант на дисертацията си докторантът не просто е взел предвид отправените забележки, но е реструктурирал части от текста с оглед по-лесното проследяване на доказателствата по основната му теза.

Въпреки всичките усилия обаче стилът на изразяване и придържането към нормите на писане от страна на Никифор Аврамов заслужават основателна критика. На много места корекцията на неясни фрази е довела до нова неяснота. Склонността му да въвежда собствени понятия, макар и да дефинира употребата им, се разминава с добре сложили се традиции, което подклажда ненужно разноезичие в науката.

Тази критика не може обаче в никакъв случай да засенчи общия положителен резултат. И като начало ще споделя две лични благодарности към Никифор Аврамов. От една страна, работата с него ми помогна да осъзная значението на Делюз като историк на философията. Да, авторите, чиито творчество Делюз е реконструирал и интерпретирал изглеждат необичайно, често пъти това е било правено сякаш с оглед писането на книги с изцяло собствени идеи и цели. Но добронамереното четене на тези историко-философски текстове, както и запознанството с лекциите на Делюз разкриват уникалната способност на един иначе постмодерен автор да улавя сърцевината, „нерва“ в чуждото творчество през призмата на по-страничен феномен, каквото са афектите, интересите, репрезентирането и експресивността, нагънатата организация на пространството и времето, на материала и опита, или пък императивите на автентичността. Втората благодарност е за мотивирането ми, сам да се убедя, колко неудържимо е клишетото за пряка връзка между монадологията на Лайбниц и музиката на Й. С. Бах, загнездило се в не една сериозни книги.

Във формален план предложената дисертация *Делюзвият Лайбниц в контекста на музиката* е в обем от 187 стр., съпътства се от библиография на цитираната литература, наброяваща 152 заглавия, сред които 27 на български и руски език, останалите – най-вече на английски. Авторефератът резюмира прецизно основните моменти на изследването. Изтъкнатите приносни моменти са реални. Наличието са и две самостоятелни публикации свързани с темата на дисертацията.

„Жанрът“ на становищата, предвидени от Закона, ми позволява да акцентирам върху отделни моменти на предложения за оценка текст. Ще се спра на три, между които ще посоча смислова връзка, не следваща хода на изложението в текста.

1. **Делюзвият Лайбниц.** Делюз е автор на книгата *Гънката. Лайбниц и барокът* (1988), от своя страна резултат и от лекции, изнесени през 1980 и 1986/87 г. Дотогава интересът му към Лайбниц е насочен само към понятието “съвъзможност“, а

общото му отношение е отрицателно, понеже Лайбниц бил апологет на реда. За мнозина философията на Лайбниц е раздвоена между приказния свят на монадологията, теодицеята и предустановената хармония, от една страна, и скрития потенциал на съвременните идеи за семантиката на възможните светове. За Делюз, за когото Лайбниц вече е „най-великият немски философ“, подобно раздвоение е мним проблем, защото същността на философстването е в създаването, изобретяването на концепти (понятия). И Лайбниц е шампион в направата им. Концепт е принципът на достатъчното основание, благодарение на който всички истини са по някакъв начин аналитични, концепт е монадата, в която е затворен целият свят, но и същността на този свят, която Делюз разчита като сингуларна, ще рече доиндивидуална, раздробена на кванти и наситена с възможности, но с различна степен на интензитет и условия за актуално съществуване. Благодарение на този подход донякъде традиционната рационалност във философията на Лайбниц започва да изглежда така, сякаш в нея има място за виртуалното, движещо се в измерението дори на халюцинациите, докосващо се до налудничавото, но опитващо се да не премине в шизофрено.

Изследователи, посветили се (почти) изцяло на творчеството на Лайбниц, спорят дали рационалността във философията му е строга или контroversална (М. Даскал). За разлика от тях Делюз накалява страстите като в хармонията – едно от централните понятия и принципи – открива елементите на хаос, а в хаоса – процеси на самоорганизация, свързващи в единство конструктивизъм и креативност, трансгресия и перспективизъм. Така *Гънката* среща първоначално своите читатели сред литератори, теоретици на изкуството, архитекти. В XXI в. обаче към книгата се обръщат и изявени специалисти по философията на Лайбниц. В нея (както и в книгите на Делюз за Спиноза) те откриват алтернативно на картезианското схващане за репрезентацията, в което присъства динамиката на безкрайното движение. Впрочем, една позиция, която век по-рано в застъпвал казанският професор и оригинален интерпретатор на Лайбниц Ив. Ив. Ягодински.

Този подход на Делюз Никифор Аврамов прилага творчески в част V от своята дисертация „Понятието за хармония при Лайбниц и дельозовият Лайбниц“ – стр. 117-150. В нея е добре защитена тезата, че понятието за хармония не предполага задължително неразривна връзка с понятието за ред или порядък, а, първо, че може да се проявява и в динамиката на процеси, изпълнени със случайности и, второ, че в основата ѝ лежи потокът от възприятия, който е самият живот на монадите. Нещо като алтернативността между аполоновото и дионисийското начала в изкуството, за което

говори Ницше. На фона на това решение докторантът представя индивидуализирането, а не системността, като мотив на хармонизиране. Накрая – с умело използване на ключови идеи от Делзюз за несъвъзможността и за потенциала от разклоняващи се възможности пред всяка монада – Никифор Аврамов представя философията на Лайбниц като оправдание на тезата за дивергентна същност на индивидуалността.

2. Музикалното поле. За дисертанта този израз е понятие и в дисертацията има функцията на рамка, в която попадат първите три „части“ (около половината от целия текст). Внимателният читател може да забележи, а аз съм непосредствен свидетел, че изследването на музиката и размишленията върху нейната същност в тези три части е силно повлияно от подходите на Делзюз в книгите му върху изкуството; нещо повече тук се улавя и силното влияние на неговия съавтор – Ф. Гатари. Затова смятам, че двете основни теми „чистата музика“ и „музикалното поле“ са разгледани по аналогия, ако не и голяма степен, по специфичния за Делзюз начин, т.е. като концепти.

Тази особеност може да се приеме за оправдание, защо Аврамов подхожда към историята на музиката и на музикалната теория така избирателно и не се опира нито на обзори, нито на типологии. Ще напомня, че във версията, представена на вътрешната защита, изложението в първата част следваше някаква историческа хронология, затова главата за Ханслик стоеше по-напред. Настоящото разместване цели подчертаване на прилагането на структурален и феноменологически подход към музиката. Затова темата за „чистата музика“ е обозначена като идея, като взривяващо събитие в генеалогията на музикалното творчество и като боен лозунг в развитието на музикалната теория. Някак естествено в дисертацията появата и ролята на т. нар. „атонална школа“ са характеризирани и отбелязани като „революция“, но и като провал.

Няма да скрия, че работата ми с Никифор ме накара сам да прочета и препрочета изследвания върху този период от развитието в музиката. Ще споделя и изненадата си, колко по-детайлно днес се познава плетеницата от влияния, ролята на позабравени участници, перипетиите при представянето пред публика на музикални творби, пристрастията в споровете, продуктивните неразбирателства и непродуктивните подражателства. Само за илюстрация ще отбележа, че под влиянието на водещи съвременни теоретици (да вземем Карл Шахтер), далеч по-продуктивно е развитието на музиката по пътя на тоналността, начертан от Хайнрих Шенкер, а не в следствие на атоналното прекъсването, предизвикано от Арнолд Шьонберг. Всичко това липсва в обсъжданата дисертация. В нея е изразено предпочитание към линията, продължена от

Карлхайнц Щокхаузен (почти връстник на Шахтер), с аргумента, че при него се търсело чувствено, интуитивно вникване в дълбините на звука и в ритъма на вселената.

Апелирането към тази степен на чистота в музиката, която в текста е отбелязана като „дестилирана“ (с. 70), надскача рецептивните ми способности и напомня на разума ми, че дестилатите притежават по-бързодействащи упойващи и замайващи свойства. Същевременно не бива да забравяме, че избраният от дисертанта конструктивистки подход е добра и донякъде приемлива стратегия за обосноваването на колажните резултати в музиката. Не е лишена от основание и тезата му, че благодарение на това в подобни, бих казал, „звукови“ творби се запазвал усета за флуктоация около границата между шум и музика, че преживяването им давало специфично усещане за свобода, но и ги подпечатвало с белега за тяхната преходна относителност и ефект на момента.

Фактът, че този извод не е кулминация в етапа на изследването, е похвален сам по себе си. Той е ключ към „същинската“ тема, тази за музикалното поле. Самото понятие за което е експлицирано с помощта на теорията на Е. Ханслик. Не само реконструирането на принципите на тази теория, но и произлизащите от нея проблеми, на които е специално посветена част II, представляват приносен момент, доколкото допълват и в не малка степен заместват тенденцията за формализъм в оригиналната версия на Ханслик. Ще си позволя да кажа, че възприемането ми на тази част от изследването на Никифор Аврамов създава усета за сходство, което има в реконструирането на тенденции в развитието на лингвистиката, където семантиката и синтаксисът отстъпват пред новоосъзнатата роля на прагматиката. Това се потвърждава и от следващата част III, където дисертантът въвежда собствено понятие за „персонажи“, с които да изтъкне разликата при правене и слушане на музика. Всичко това има за цел да подчертае активността на музикалното възприятие, неговата креативност. Моменти, които имат своя паралел в разгадаването на лайбницовата философия от страна на Делюз.

Тук е мястото, където ще отбележа, че въпреки усилията, които Никифор Аврамов осъзнаваше, че трябва да положи и не престана да полага, на много места в тези три първи части словото му прилича на каскада от думи, зад които се улавя водещ смисъл, но всеки опит за по-аналитично вникване в него се натъква на противоречия и неясноти. А понякога тази колажна техника сякаш е използвана и умишлено. Тя навярно има своето място в жанра на художествената критика, но в дисертацията трябва да разчита на търпението и добронамереността на читателя.

3. **Лайбниц и музиката на барока.** Барокът като епоха и като естетическа програма е свързан с Лайбниц и преди Делюз. Но по-важното е, че интересът към барока присъства в ползрението и на други знаменити философи. Сред тях безспорно изпъква Валтер Бенямин с неговия – отхвърлен, а в последствие преоткрит – хабилитационен труд *Произходът на немския трауерштил* (1925). Делюз приветства новаторския подход на Банямин, с който е реабилитирана алегорията за сметка на традиционното в немската класическа философия предпочитание към символа. Алегорията не е дефицитен символ, дебалансирана абстрактна персонификация, а изразно средство със собствена фигуративност и сила, улавящо света в неговата цялост. Същевременно Делюз не приема схващането на Бенямин за безкрайността, възплътена в меланхолията и траура като базисна нагласа на бароковото мислене. За него това е образ на безкрайността като затворен и празен процес, в който краят съвпада с началото. В противоположност на него Делюз настоява, че барокът дава израз на друг модел за безкрайността като отворен процес на креативно създаване на нови смисли. И за да докаже тезата си, колкото и парадоксално да изглежда това, залага на подкрепа от страна на лайбницовата философия. Лайбницовите монади носят света в себе си и му придават израз, а не са условие за субективно репрезентиране; техният перспективизъм не е тъждествен с релативизма, защото самопрезентирането на всяка от тях хармонизира с това на останалите. Казано накратко, с помощта на Лайбниц Делюз настоява, че бароковата алегория не е резултат от съзерцанието на монадата на нейната несъразмерност с Бог, а усърдие да се покаже и реализира вътрешната ѝ безкрайност. В този смисъл философите след Лайбниц – от Кант до Бенямин – са поели по друг път, приемайки за неизбежна и определяща над всичко крайността на човека.

Това ново и общо разбиране за мисленето и културата в епохата барока, предложено от Делюз, служи в дисертацията на Никифор Аврамов като опора, от която да се отгласне и насочи по-конкретно към темата за хармонията и връзката ѝ с музиката. Впрочем и последната глава от книгата на Делюз се казва „Новата хармония“. Така Лайбниц се оказва не просто застъпник на хармонията изобщо, а на хармонията в нейната полифонична форма. И Делюз, и Аврамов заимстват тази идея от Манфред Буковцер, който още през 1947 г. прокарва разлика между схващанията на Малбранш и Лайбниц във връзка с хармонията и я онагледява като поврат в развитието на музиката; по-специално с промяна в използването на техниката на контрапункта. За съжаление в тази финална и за дисертацията част броят на „видовете“ контрапункти набъбва застрашително, най-вече заради липсата на уговорка за техническото им

название и сравнение на терминологията при различните автори. Все пак линията на доказване може да се разчете, а именно, че има моно-дични, уни-сонни и поли-фонни хармонии и че за последната е от особено значение ролята на контрапункта. Разбира се, става дума не за ренесансов, а за бароков контрапункт.

Изводът изглежда в общи линии подплатен с доказателствен материал и разсъждения. Нищо, че – доколкото мога да преценя – Лайбниц никога не е употребил думата контрапункт, самият сякаш не си е давал сметка, че има видове и равнища на хармония. Но нали това е една от целите на дисертацията. Дефицитът на доказване е в полето на музиката, в „музикалното поле“. И Буковцер, и Далхаус са писали за контрапункта много преди Делюз и Аврамов. Но нима историята на музиката е замряла в тяхното време? Напротив, днес разполагаме с нови, обработени издания на редки музикални трактати от епохите на ренесанса и барока, налице са специализирани съвременни изследвания върху контрапункта, за връзката му с развитието на реториката, с акцент върху проблема дали и откога той се използва в изпълнителските интерпретации. В тази връзка не мога да подмина, че в част от тези публикации като запазена марка присъства „гънката“ – този впечатляващ, провокиращ и стимулиращ израз на Делюз и производни на него думи. Това безспорно подчертава значението на евристичната интерпретация на Делюз и може да се съжалева, че в дисертацията не е проследено това толкова пряко приложение в проясняването на „музикалното поле“.

С Никифор Аврамов нямам съвместни публикации.

Заклучение. Като имам предвид изброените постижения на дисертационния труд на Никифор Стефанов Аврамов, задълбочеността на познанията му в областта на направените изследвания и уменията му да защитава направените изводи, давам своето положително становище и еднозначно смятам, че журито трябва да му присъди единодушно научно-образователната степен “доктор”.

Изразител на становището



София, 09 септември 2019 г.

(проф. дфн Стилиян Йотов)
катедра История на философията
СУ „Св. Климент Охридски”