
ФЕНОМЕНОЛОГИЧНИ И ЕКЗИСТЕНЦИАЛНИ РАКУРСИ КЪМ МУЗИКАЛНОТО И ТРАГИЧНОТО

<https://doi.org/10.58945/URIH7244>

ХАРИ РАНГЕЛОВ*

ЕСТЕТИЧЕСКАТА НАГЛАСА НА МОРИЦ ГАЙГЕР И НЕЙНИТЕ МУЗИКАЛНО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИ ИЗМЕРЕНИЯ

Abstract: This article examines the main concept in Moritz Geiger's aesthetics – *the aesthetic attitude* – which, as an extension of the phenomenological concept *attitude*, describes *the art-oriented (art-attuned) self*. The very concept of *attitude* always refers to the intimate turning towards (orientation) either the world or art. At the same time, however, there exists another third *attitude*, which is capable of describing the intimacy of both the *aesthetic* and the *world attitude*, and which is inferred as a logical necessity without any evidence of *what precisely* this third *attitude* is. This indicates the existence of methodological *ambiguity* in contemporary music philosophy and musicology. The possibility of elucidating it – by revealing the musical-phenomenological dimensions of Geiger's aesthetics – is one of the conceptual horizons of this article, while the relations between the three attitudes are part of the conditions in which its theme unfolds. In order to clarify the *aesthetic attitude*, Geiger introduces additional concepts, namely *outer concentration* and *value perception*. Geiger analyses their *modus operandi* phenomenologically, and this makes it possible to reveal the musical-phenomenological dimensions of the *aesthetic attitude*, which directly links it to themes and ideas in musical-philosophical literature. Musical-philosophical concepts such as *musical nomos*, *transcendental musical synthesis*, and *the faculty of co-being* enable Geiger's ideas to be developed and placed into a concrete musical-philosophical perspective that sees the relationship between the self and music as fundamental and autonomous.

Keywords: aesthetic phenomenology; aesthetic attitude; inner and outer concentration; value perception; music philosophy; musical nomos; transcendental musical synthesis; faculty of co-being

1. Целта на естетическата феноменология на Гайгер и традиционната феноменологията на Хусерл

След като пренасочва интересите си от психологията и естетиката на Теодор Липс към феноменологията на Хусерл, Мориц Гайгер се съсредоточава почти изцяло върху феноменологията на художествените творби. Водещ

* Докторант в Национална музикална академия „Панчо Владигеров“, София.
Email: harry.rv@yahoo.com

що за него става как художествената творба се преживява от Аза като феноменологическа цялост¹. Основните му въпроси тук са:

- По какъв начин човек възприема изкуството?
- Каква е ролята на изкуството в човешкия живот?
- Какво представлява *естетическата нагласа* на човека?²

От трите въпроса Гайгер отговаря на последния, като използва две основни понятия: *външна концентрация* и *ценностно възприятие* (чрез *излизането-извън-себе-си*) (Beardsley 1985: 7).

Може да се каже, че *външната концентрация* е определен вид фундаментално интенционално *отношение*³ на Аза. Тя ясно се различава от Хусерловата интенция на съзнанието. Онова, което интенцията при Хусерл цели, е съзерцаването на ноемата във феномена такъв, какъвто той се разкрива в съзнанието, което е извършило *epoché*, т.е. – сигурно и точно познание за първите абсолютно самоочевидни дадености на опита на съзнанието. Но за Гайгер онова, което изкуството цели, не е някакъв вид сигурно познание. Възщност в изкуството въобще не става въпрос за познание, схванато във философски смисъл. Напротив, изкуството се установява чрез съвсем друга нагласа и следователно и неговата цел не може да бъде същата (като при Хусерловата интенция). В този смисъл изследователят на Гайгер Мзик Блажеж пише: „Тя [естетиката] трябва да изследва естетическите обекти в съответствие с тяхното феноменологическо състояние“⁴ (Błażej 2018: 78).

Следователно като наука за изкуството естетиката трябва да придобие автономен и самостоятелен статут и да описва своите предмети (художествените творби) заедно и едновременно с конкретната нагласа и интенция на Аза (Geiger 1986: Глава 1: Феноменологическа естетика) Поради тази причина Гайгер избягва строго феноменологическия език на Хусерл, който може да скрие истинската цел на естетиката и да остави читателя с впечатлението, че тук става дума за обикновена феноменология⁵. Гайгер защитава

¹ Най-разгърнатият му труд *Ценността на изкуството: феноменологически подход към естетиката* Geiger (1986) са оформени, но незавършени записки за книга, събрани, редактирани и издадени години след смъртта му. Макар идеите в тези записки да не са докрай развити, те са важни за естетиката на XX и XXI век.

² Третирането на естетическите въпроси е част от стремежа да бъде преодоляна тенденцията, чрез своя метод строгите науки да свръх-рационализират аспекти от човешкия живот (особено по отношение на изкуството и хуманитарните науки), които не подлежат на подобно методологическо разглеждане. За официално начало на тази своеобразна война може да се приеме трудът на Хусерл *Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология*. Сrv. Хусерл 2003.

³ Думата *отношение* е в курсив, за да се подчертае, че естетическото интенционално отношение е качествено различно от феноменологико-познавателното и че на нивото на естетическото преживяване *активният агент не е Азът*.

⁴ Сrv. Geiger 1928: 139–140.

⁵ Като цяло изказът му не е Хусерлов, тъй като целите му са различни. Въпреки феноменологическото си образование, Гайгер само на моменти използва по-традиционен феноменологически език. Когато например Хусерл описва как съзнанието хваща (в ноезиса на съзерцание на дърво) ноемата на дървото, той се обръща към

позицията, че художествените творби се различават *по същност* от предметите в света, схванати в традиционно феноменологически смисъл. Например не съзерцавам една картина, за да схвана нейната ноема, нито пък за да позная някаква несъмнена и очевидна самодаденост. Онова, което *без съмнение* отделя естетическата сфера от всички други според Гайгер, е *естетическата ценност* (Geiger 1986: 4). Тя има своите корени в творбите, но не в качеството им на предмети в света, а в качеството им на *феномени*, които изискват осъществено събитие, за да се разкрият. *Феноменологическата естетика има за цел да опише нагласата на Аза и феномена на художествената творба като взаимоотношения*. Същността на феномена тогава няма да бъде схваната дедуктивно или индуктивно, а чрез интуиция (Ibid.: 9), тъй като: „Феноменологическият метод (...) черпи своите закони не от някакъв първи принцип или от индуктивно акумулиране на точни примери, а като *наблюдава интуитивно [курсив – Х.Р.]* в отделния, единичен пример универсалната същност, съответствието на универсалния закон“ (Ibid.: 8).

Онова, което в естетиката на Гайгер остава от феноменологията на Хусерл, е феноменологическата нагласа към дадеността на съзнанието, но онова, което се променя, е същността на тази даденост, съответно и *нагласата* на естетически-настроено съзнание. Ако използваме езика на Хусерл, може да кажем, че при художествените творби⁶ *ноезиса* и *ноемата* напълно съвпадат – между тях няма разлика. При описването на художествената творба като феномен има нагласа на съзнанието, от която се описва естетическият феномен и нагласа на съзнанието, която преживява художествената творба. Проблемът тук е, че тези нагласи са различни и съответстват на фундаментално различни състояния⁷. Естетическата нагласа улавя художествената творба, докато участва в едно събитие с нея, а феноменологико-описателната нагласа описва някакво отминало събитие и нагласата на Аза в него с цел да го опознае. При Хусерл съзерцаващото ноемата съзнание и съзнанието, което я описва, имат една обща цел – познаването на несъмнените самодадености. При естетическата нагласа, обратно, онова съзнание, което описва преживяването на художествената творба, не е съзнанието, което я преживява, което се (съ-)осъществява заедно със самия ное-

света по един конкретен начин, целящ чисто познание (Husserl, Kersten 1998: 213–215).

⁶ Това се отнася до всички художествени творби, дори и до онези, които на пръв поглед имат и обективно съществуване, т.е. – картини, скулптури, сгради и т.н. Изпълнителските изкуства, от друга страна, не създават наистина нещо обективно – музика, поезия, театър, танц и т.н. Първите обаче само заблуждават, че има обект, защото онова, което е художествено у тях, е само разкриването на феномена в конкретно събитие (изпълняването му).

⁷ Тази трудност не присъства по същия начин при обикновената феноменологическа нагласа. Хусерл тематизира разликата между *съзерцаващото* феноменологическо съзнание и *описващото* феноменологическо съзнание, признавайки я за проблем. Поради това, че този проблем е с различен характер от разглеждания при Гайгер, статията не се спира върху него.

зис. В събитието разстоянието между преживяващия и преживяваното изчезва и методологическо му описание става трудно, дори невъзможно и за онзи, който я описва феноменологически.

Казано с езика на Хусерл, феноменологическият анализ на Гайгер съзерцава отношенията между едно съзнание, което преживява художествената творба, и една художествена творба, която се разкрива само в акта на това естетически нагласено/настроено съзнание. И макар тук да е налице твърде съществен проблем, който Гайгер отказва да разглежда, от неговото разрешаване ще се повлияе част от съвременната естетика. Това е проблемът за неясната *трета нагласа*, която не е нито *естетическа*, нито *светова*, но има способността да описва и двете. Проблемът е забелязан и от Монро Бърдсли, но той също отказва да го разгледа сериозно: „Да се дава феноменологическа дескрипция и да се оценява трябва винаги да остават лингвистични феномени, и на мен ми изглежда, че актът на правене на ценностно-съждение включва процеси на преценяване, вземане предвид на импликации, прилагане на стандарти и пр., които отиват далеч отвъд всичко, което може да бъде наречено феноменологическо размишляване/съзерцаване [inquiry]. Но не съм сигурен в това и искам да оставя въпроса да виси. Вярвам, че е от сериозните“ (Beardsley 1985: 15–16).

Интересно е да се подчертае, че Хусерл забелязва идеите на Гайгер за естетическата нагласа⁸ и в тази връзка го критикува. Мариано Креспо описва това, като нарича тези два типа различна интенционалност *афективна* и *насочена-към-смисъл*. На езика на Хусерл *афективната* е естетическото насочване към художествени творби, а *насочената-към-смисъл* е феноменологическата интенционалност: „В общ смисъл, можем да кажем, че положението, което дискутираме тук, е в крайна сметка, особеността на „афективната интенционалност“. Вид теоретична интенционалност ли е тя или пък има свой собствен характер? Както споменахме преди, Хусерл критикува Гайгер за това, че представя своята теория за афективната интенция в смисъл на равенство, а не на сходство по отношение на насочената-към-смисъл интенция. Основателят на феноменологическия метод настоява, че това, което е предложил в *Logische Untersuchungen*, е определено сходство между интенционалността на чувствата и интенционалността на актовете на смисъл, а не идентификация [уеднаквяване] на двете. Следователно обектът на акт на *радост* [*joy*, курсив – Х.Р.] не е даден на съзнанието по точно същия начин както обектът на акт на смисъл (обект на презентиране, на възприятие и т.н.)“ (Crespo 2015: 384–385).

Обратно на това, което изглежда Хусерл си е мислил, Гайгер също защитава позицията, че теоретичната и афективната интенционалност са сходни, а не еднакви. Дори не смята за убедително да твърдим, че „обектът на акт на *радост*“ (от нещо) е интенционален (Crespo 2015: 386; Geiger 1911: 141): „Според него би било по-подходящо терминът „интенционален“ да се запа-

⁸ Разбира се от други негови трудове, тъй като *Ценността на изкуството...* е издадена по-късно.

зи за онези действия, при които се схваща нещо *gegenständliches* [*предметно*], и да се говори за *Gegenstandsrichtung* [*насоченост към предмет*] в случай на чувства като радост от нещо или съмнение в нещо“ (Crespo 2015: 387).

Гайгер говори повече за отваряне и настройване, отколкото за интенция, вероятно поради желанието си да избегне задължителния конституиращ елемент на интенционалността в Хусерловата феноменология.

За отбелязване е, че нито Гайгер, нито Хусерл не тематизират *третата* нагласа – погледът, който вижда разликата между познавателната интенция и художествената нагласа. И в това се състои естетико-феноменологическият проблем: че пълното тъждество между Аз и художествена творба не оставя пространство за наблюдаване и описване. Оттук идва изключителната трудност да се улови погледът, който може да опише естетическата нагласа като пълно тъждество между Аза и художествената творба и който едновременно с това не се намира в тази нагласа. От една страна, описващият не може да не е отвън, а от друга – самата тази нагласа не го позволява. Накратко казано – онзи, който описва, не може да бъде естетически нагласен. Но тогава остава отворен въпросът как можем да назовем естетическата нагласа.

Без да засяга този проблем, Гайгер направо започва да описва естетическата нагласа и защитава позицията, че не Азът конституира художествената творба, а обратното. Поради тази причина целта на естетическата феноменология е да опише именно онзи Аз и онези *отношения*, които се осъществяват вътре в естетическия акт, – такъв какъвто той е преживян, все още ненакърнен от рефлексия и от светови предразсъдъци. За целта са необходими понятията *външна концентрация* и *ценностно възприятие* като основни характеристики на понятието *естетическа нагласа*.

2. Външната концентрация – началото на естетическата нагласа

Като съпоставя една с друга *външната концентрация* и *вътрешната концентрация*, Гайгер ги описва като фундаментално противоположни. Те са видове възможна нагласа на Аза към художествените творби, но само *външната е естетическа*. При *вътрешната концентрация* Азът се насочва към собствените си чувства, които една творба пробужда в него, докато той я *възприема* (без да ѝ *се отдава*), и по този начин няма възможност да хване смисъла ѝ⁹. Гайгер нарича това „дилетантизъм“ (Geiger 1986: 77–83). Като част от вътрешната концентрация той може, при достатъчно постоянство и положено усилие, да се срещне почти навсякъде, но е най-присъщ на сферата на музиката. Именно защото музиката е освободена от всякакво поня-

⁹ Например, слушайки балада от Шопен, си спомням за последната си любов и се замечтавам в чувството на нейното присъствие, и започвам да си представям някакво призрачно бъдеще... Погълнат от собствените си представи и чувства, Аз всъщност пропускам смисъла на баладата от Шопен, която е изиграла ролята на катализатор на представи и чувства, но не и на художествена творба.

тийно съдържание, изпадането в нея като в опият е най-лесно (Ibid.: 82). От своя страна, външната концентрация остава правилната нагласа, с която всеки би следвало да се обръща към художествените творби (Ibid.: 82).

Във *външната концентрация* нагласата на Аза е насочена изцяло *навън*, към нещо, което няма общо със своеволни чувства, усещания, мисли, представи, дори с вътрешния свят на Аза. Напротив, той *се оставя на художествената творба*, предава се на нейната конституираща сила, вместо да пълни пространството между звуците с болните си представи. Така Азът оставя своите ценностни ориентири за света и за себе си и се оставя да бъде *преобразен* от други – тези на художествената творба. За Гайгер художествената творба преобразява Аза и неговите най-дълбоки ценностни структури. Казано на езика на Кристина Япова, външната концентрация е своеобразно естетически-екзистенциално *epoché* (Япова, ноември 2018), чрез което естетически настроеният Аз *се отваря* към художествената творба. Тоест, Азът напуска досегашния си жизнен свят, но посоката на движение е обратна на посоката при вътрешната концентрация – не отива към призракния свят на собствените си представи, към една спонтанност на своеволието, а се отдава на нещо, което се разкрива като по-ценно и обемащо вече несъществените (т.е. всички) нагласи на досегашния му живот.

Съществено е, че разликата между външната и вътрешната концентрация (която е феноменологическа разлика във фундаменталната нагласа на Аза) няма общо с разликата между субективно и обективно съдържание в музиката (която е разлика на конкретното съдържание на дадена творба). Гайгер дава пример с разликата между субективното съдържание в *Тристан и Изолда* на Вагнер и обективното в един хорал на Бах. Първата творба разкрива съкровенията, индивидуални желания и влечения на човека, а втората – откъснатия от всичко земно, индивидуален зов към Бога.¹⁰ Като съдържания в изкуството субективното и обективното са две различни неща. Но спрямо нагласата, чрез която Азът достига до тях, те не се различават, тъй като и за двете тя е една – външната концентрация. По повод Гайгеровата естетика Мартина Стратилкова пише: „(...) при включването на „Аз“-а в преживяването, наградата от естетическата ситуация надхвърля наградата като цяло поради факта, че „Азът“ (*Selbst*) в смисъла на това, което се отнася пряко до мен, е елиминиран“¹¹ (Stratilková 2018: 171).

Външната концентрация представлява екзистенциален ход на Аза, осъществен в отношението му с изкуството, в който той среща друга (различна от себе си) конституираща сила, която всъщност определя настроеността на

¹⁰ Това означава, че призракните ми представи не са сами по себе си изкуство, когато ги преживявам, но могат да бъдат представени в една художествена творба (Ромео и Жулиета например) и в нея те вече стават изкусни/художествени. Хайдегер забелязва този феномен, когато говори в *Off the beaten track* за това как един фонтан не е сам по себе си изкуство, но когато бъде представен в поема, вече става изкусен. Примерът, който привежда е поемата на К.Ф. Майер *Der römische Brunnen* (вж. Heidegger, Young, Haynes 2002: 7).

¹¹ Цитиран е Гайгер по: Geiger 1913: 634.

самия него. В този смисъл външната концентрация е готовност да се оставят досегашните познати структури на рефлексията и на жизнения свят и действително да се пристъпи към хоризонти, фундаментално непознати за Аза, но също и толкова ценни. Да се извърши *отделяне*, чрез което се заскобва и дори преобразява установеният от Аза ред на функциониране на отношението между него и света¹².

Гайгер тематизира *естетическата ценност* като откриваща нещо *друго* извън Аза, което той възприема като ценност от феноменологически характер и висш порядък. Заради него Азът „пуска“ целия си живот и свят и оставя себе си за да бъде *заедно-с* художествената творба. Но кое е това *друго* Гайгер не казва.

3. Ценностното възприятие на художествена творба (Мориц Гайгер) и музикалният номос (Иля Йончев)

Когато говори за *ценностно възприятие*, Гайгер привежда различни примери от изкуството – скулптурата, художественото изкуство, музиката и т.н. – и дискутира възможните призма, през които тези творби могат да бъдат разглеждани, съзерцавани и в крайна сметка оценявани. Правейки паралели с различни естетически школи, Гайгер се опитва да покаже, че всеки маркер, който някога е бил избран като определящ ценността на изкуството, впоследствие се е оказвал недостоеен за титлата си. Основният въпрос, върху който Гайгер се спира, докато размишлява над ценността, е: *Какво прави една творба ценна?*

Отрицателният отговор гласи, че нито един от конкретните ѝ съграждащи елементи, както и нито един интенционален акт на съзнанието към нея, не могат да бъдат причина за ценността на художествената творба. За Гайгер ценното в едно изкуство несъмнено е онова, което го прави изкусно. А изкусното не може да бъде сведено до фрагмент: „Тези, които смятат думите на една поема само като одежди на съдържанието, са точно толкова прави (или в грешка) колкото тази част от немския романтизъм или по-късно от френския символизъм, която придава важността не на смисъла на думите, а само на тяхното звучене. Човек не може да обяви, че в една картина

¹² Към разработването на въпроса могат да бъдат приведени и други мислители, имащи идеи, сходни с идеята на Гайгер. Когато разглежда Дебюси и съпоставя музиката на романтизма с тази на импресионизма като, съответно, насочени навътре и навън, Бенджамин Стийдж например говори за *отвореност-навън-към* художествената творба (Steege 2021: 67–99). Той се позовава на идеите на Гюнтер Щерн-Андерс за *оставянето-на-себе-си* пред музиката и на музикалното състояние (Anders-Stern 1925–1926; Anders 2020). В по-строг феноменологически смисъл Морис Мерло-Понти също търси конституираща сила извън съзнанието и стига до феноменологичното тяло (вж. Merleau-Ponty 1976: 106–114). В този ред на мисли изследванията му във *Феноменология на възприятието* могат да бъдат особено ценни за музикално-образователните теории, свързани с тялото, телесните движения, поведения и т.н. (виж например Jaques-Dalcroze 1920). За феноменологическата философия е вече несъмнено, че съществува действителна необходимост, естетиката да признае нещо извън Аза като конституиращо и водещо нагласата на Аза, който преживява художествената творба.

цветовете трябва да заемат предния план, а ценностите на рисунъка [the drawing] да бъдат поставени на второ място. Това са въпроси, отнасящи се до *стила*, не до ценността – въпроси, отнасящи се до схемата на ценността [value pattern], а не до някакъв върховен критерий“ (Geiger 1986: 155).

Тоест ценността на една творба е нейната изкусност, която не може да бъде сведена до някакъв отделен елемент/фрагмент¹³ и която се разкрива във външната концентрация на Аза. Но кое тогава е изкуството на изкуството? Гайгер казва, че: „Философското значение на естетическото зависи от самия факт, че последното няма важност в ежедневиия живот“ (Ibid.: 152).

Продължавайки отрицателното определяне на ценността, можем да кажем, че изкуството на изкуството напълно ни изважда от света, но не *дилетантски*¹⁴ (както го правят своеволните чувства), а по начин, по който *творбата ме изважда от целия ми жизнен свят и ме води към нещо друго, по-ценно, по-важно, по-истинско от самия него*. „Ние ставаме точно такива, каквито в ежедневиия живот не смогваме да бъдем – възвишени, грандиозни човешки същества. Решителен момент в естетическото преживяване е настъпването на преобразяване на Аза, извисяването на реалността му над самата себе си, пробуждането на дълбини, които не са достъпни в ежедневиия живот, афектирането на екзистенциални пластове на Аза, които иначе са предразположени към дрямка“ (Ibid.: 139).

Следователно, продължава Гайгер, изкусната концепция, проектирана в художествената творба, се харесва на позитивните/утвърдителни човешки ценности на съзercателя. Това означава, че в ценностното възприятие не се произвежда просто едно екзистенциално възприятие (както например с едно красиво изображение), а едно *екзистенциално преживяване* в смисъла на нещо *позитивно/утвърдително и човешко*. В това ценностно преживяване няма принципна разлика между *идеализъм и реализъм* (Ibid.: 140).

3.1. Музикалният номос

В общо художествен план темите за *третата нагласа* и за *ценностното възприятие* могат да се обединят във въпроса: кое е онова, което оцелостява творбата (събира палитрите и цветовете в платното или звуците в музиката). Феноменологическата позиция, че ценностното възприятие разкрива нещо истинско човешко в екзистенциален смисъл и че преживяването на изкуството ни изтръгва от света и ни разкрива най-автентичното наше битие, остава единствената смислена причина, поради която изкуството може да бъде ценно – именно защото разкрива мен като най-автентичен. В преживяването на изкуството *Азът* е вече единствено откъснатият от ежедневи-

¹³ В този контекст Мзик Блажеж критикува съвременната научна нагласа – която се опитва да осъществи именно такава редукция върху изкуството – като казва, че: „Днес, поради често предпочитаната научна нагласа, действителността е редуцирана, например до светлина или звукови вълни. Такава тенденция разпростира обхвата на това, което се представя за естетическо и прави наименуването на най-различни обекти художествени творби по-лесно“ (Blažej 2018: 74).

¹⁴ Виж определението на Гайгер за *дилетантизъм* по-горе.

ния си жизнен свят Аз и предаден в ръцете на художествената ценност или дори в ръцете на най-автентичните си възможности – което в естетическата нагласа е едно и също¹⁵. Все пак неяснотата около наименованията остава да витае и да предизвиква. В не малка част тя би могла да бъде преодоляна, ако паралелно бъдат поставени *ценностното възприятие* и *естетическата нагласа* на Гайгер със, съответно, *музикалния номос* и *способността за събитие* на Иля Йончев, т.е. да бъде разгледано отношението между художествената творба и Аза както музикално-философски е тематизирано в *Музикалният смисъл* на Йончев (Йончев 2007: 47–91). В това изследване музиката е описана като събитието, в което съм със битието. Това е способността ми да бъда съ-битие на битието: „Музиката е изкуство на човешката способност за събитие, а това означава способност да се променя позицията спрямо номоса, който се следва, и с това да се променя начинът на поместеност в битието. Музиката затова е номос, защото е изкуството на самото неотлъчно следване на номоса. И тъкмо тази безусловност, всеотдайност на следването променя света и неговите отношения“ (пак там: 49).

Светът е напуснат и онова, което се разкрива, е битието като моето най-автентично възможно бъдене. Следователно музикалният номос¹⁶ никога не е наличен (като) просто сам по себе си: „Той е възможен единствено чрез мен като мое битие и така става събитие – един от модусите на битието ми, спрямо който всички останали губят значение, престават да съществуват смислово и получават индекса на музикално несъвместими. Феноменната характеристика на моята поместеност в номоса е избледняване, изчезване на наличността и на дискретната противопоставеност. *При такава позиция се разкрива възможността Аз да съм събитие на битието*“ (пак там: 53–54).

Ако свържем тази позиция с идеята на Гайгер за ценностно възприятие (нещо, напълно уместно поради сходството на възгледите), установяваме, че именно *да бъда събитие на битието е изкуството на изкуството* и следователно и неговата единствена възможна *ценност*, в преживяването на която всяка възможна друга ценност от живота ми отпада. Затова и Гайгер казва, че: „Да се оставиш да бъдеш вътрешно преобразен от изкуството всъщност изисква гъвкавост и мекота на емпиричния характер, а не просто праведност и непоколебима мъжественост – изкуството става достъпно само за фрагментарния мъж [fragmentary man]“ (Geiger 1986: 141).

Именно защото праведността, мъжествеността и всички останали черти на характера принадлежат на света, оставането при тях потулява възможността за разкриване на изкуство. И обратно, „фрагментарният Гайгеров

¹⁵ Струва ми се, че всеки друг опит да се оправдае ценността на изкуството ще го върне в света, а с това ще постави под въпрос неговата изкусност. Оттук могат да произлязат много йерархически класификации, но нито една от тях не може да бъде феноменологическа, тъй като ще е обърнала гръб на естетическия феномен.

¹⁶ „Музикалният номос е законът на онтологичното хармонично отношение, в което способността за събитие намира музикално приложение и разкрива музиката като изкуство на тази способност или изкуство на чистото събитие“ (Йончев 2007: 48–49).

мъж“ – онзи, чийто свят е пропукал и нестабилен, – има шанса да го напусне през някой процеп, през който отвън, от отвъд проблясва изкуството.

Добре е тук да се прокара разликата между разчастения Аз на Йончев и фрагментарния (букв. начупения, натрошения) Аз на Гайгер. Фрагментарният Аз е само поетично доловен, а разчастеният Аз е понятиенно определен. Гайгер казва, че само екзистенциално фрагментарният Аз има възможност за достъп до изкуството, защото е налице някакъв негов дефицит в света, изначална екзистенциална липса на съществуването му. Но липса, дефицит на какво? Тези въпроси при Гайгер не са засегнати, защото при него екзистенциалната фрагментарност е феноменологически самоочевидно положение на Аза в света.

За разлика от него, когато говори за разчастения Аз (онзи, който е немусикален), Йончев има предвид конкретно *разположение* спрямо номоса. Разчастеният е (сега) *на части*, защото е бил *цял* с музикалния номос, бил е съ-битие на битието, но сега е само частичен, защото е само в света. Ясно е, че разчастеният е разчастен спрямо целостта, която е загубил, докато фрагментарният не е ясно защо е фрагментарен. Като че ли това е обикновеното му състояние в света¹⁷.

Тук отново ясно се вижда проблемът за *третата нагласа*: кой е онзи, който може да посочи двете нагласи – на *целия музикален Аз* и на *разчастения светови Аз* – и да ги назове като противоположни. Кой е онзи, който е едновременно не-музикален, защото описва и говори, и едновременно с това може да назове *музикалното*?

В обобщение, при Йончев разчастеният Аз е такъв поради немусикалното си *разположение* спрямо номоса, а при Гайгер фрагментарният мъж [fragmentary man] е такъв по силата на самоочевидно, екзистенциално положение на Аза в света.

В този смисъл естетическата ценност категорично не може да бъде третирана като фрагментарен продукт, плод на изначална частичност, на естетическа наслада, на удоволствие за сетивата и т.н. Гайгер извежда това положение от проникновеното си прозрение за фрагментарния мъж – след като ценността на фрагмента идва от фрагментарната нагласа на Аза в света, то в естетическата нагласа никаква фрагментарна ценност не може да бъде оправдана като извор на изкусното. Напротив, ценността е извор на насла-

¹⁷ Че фрагментарността е обикновеното състояние на Аза в света, това защитават също и Албер Камю (Camus 1942) и Жан-Пол Сартр (Sartre 2022). Например в *Погнусата* Сартр пише: „Погнусата не ме е напуснала и не мисля, че скоро ще ме напусне; но вече не страдам от нея, вече не е болест или мимолетен пристъп: [погнусата] това съм аз. ... И така, току-що бях в парка. Коренът на кестеновото дърво потъваше в земята точно под моята пейка. Не си спомнях вече какво е това – корен. Думите бяха изчезнали, и заедно с тях, и значението на нещата, начините им на употреба, слабите маркери, които човекът бе очертал по повърхността им. Седях там, малко прегърбен, с наведена глава, сам пред тази изтръпнала черна маса, напълно сурова и която ме плашеше. И тогава получих прозрение... То спря дъха ми. Никога, преди тези последни няколко дни, не бях усещал какво означава „да съществуаш“ (Sartre 2022: 181).

дата, а не обратното (Blażej 2018: 75). С това Гайгер не отрича различните възможни въздействия, които изкуството може да има върху човека. Това да си тъжен, весел, радостен, меланхоличен и т.н. вследствие на изкусно преживяване, разбира се, е възможно. Това, на което Гайгер държи, е да си спомняме, че нито фрагментите (т.е. изграждащите части, градивните материални елементи на изкуството), нито фрагментарните ни емоционални състояния могат да бъдат извор на изкуствеността. Тези състояния могат да бъдат само следствие от преживяването на изкуството, но не и негова причина: „Изкуството може да се занимава повече с видимото или повече с ефекта, който създава у Аза, [може да бъде – Х.Р.] повече Аполоновото или повече Дионисовото. Нито един от елементите не бива да изчезва напълно. Чистото съзерцание без участието на екзистенциалния Аз води до знание; чистият екзистенциален ефект на обекта без съзерцание и без абстрахиране от реалността е работа на реалния живот. Мъдрецът съзерцава и знае, но нещата не го афектират; активният мъж е екзистенциално афектиран от нещата, но не съзерцава: аскетът Стылпник и мъжът, когото любовта заслепява, са еднакво далече от естетическото. Естетическото е синтез и следователно е непрестанно в състояние на нестабилно равновесие [equilibrium]“ (Geiger 1986: 146).

Дотук изложеното е достатъчно, за да опишем фундаменталните характеристики на естетическата нагласа, които не са производни на нито една друга възможна нагласа на Аза.

4. Естетическата нагласа (Гайгер) и способността за съ-битие (Йончев)

Естетическата нагласа включва в себе си *външната концентрация* (към нещо извън мен) и *ценностното възприемане* на нещото извън мен като преобразяващо света ми и изключващо всички негови структури. При Йончев разликата по отношение на определящото ме извън мен, е че *музикалният номос* е понятийно определен и онтологически определя музикалния Аз. Докато Гайгер отстоява естетическата нагласа в отрицателни и поетични определения, Йончев назовава музиката съвсем положително – като *изкуството на чистата способност за събитие*. В такъв случай музикалната нагласа е събитието, в което съм изцяло онтологически определен; Аз съм съ-битие на битието. Музиката разкрива най-истинските и собствените ми възможности – да бъда със битието или, иначе казано, да бъда най-истинският себе си.

Стремежът на Гайгер е сходен, но остава в рамките на отрицателното феноменологично определяне, като естетическата нагласа бива съпоставяна с други възможни нагласи на Аза, а тяхната власт над естетиката бива отхвърляна. За естетически настроения Аз например естетиката следва да бъде първа и единствена ценност¹⁸: „Естетиката е по-централна за знанието за

¹⁸ Тази естетико-екзистенциална позиция е защитена (може би дори за първи път) от Киркегор в *Непосредствено еротичните стадии*, където музиката, в лицето на

екзистенцията на човека от етиката, логиката или философия на религията. Би било грешно да заключим, че: Следователно красивото е по-централно в човешкия живот от истинното, доброто или религиозното. *Напротив естетическата ценност купува близостта си до човешката екзистенция на цената на това да изключи всичко, което принадлежи на „света“ като реалност* [курсив – Х.Р.]“ (Geiger 1986: 151)¹⁹.

В опит да опише естетическата нагласа и онтологическата ѝ самостоятелност, Гайгер накратко я сравнява с няколко понятия, които могат да претендират, че са сходни на нея. Това са: *асоциация*, *интуиция* и *съзерцание*. По отношение на асоциацията Гайгер заема същата позиция, която Морис Мерло-Понти ще заеме няколко десетилетия по-късно във втора глава (*L'Association et la projection des souvenirs*) на своята *Феноменология на възприятието* (Merleau-Ponty 1976: 20–34). И за двамата асоциацията не притежава необходимата продуктивна способност, за да създаде каквото и да било възприятие. Що се отнася до другите две понятия: *интуицията* за Гайгер се оказва твърде абстрактна и неясна, твърде сетивна, а *съзерцанието* – твърде съзнателно и насочено към обект. Следователно естетическата нагласа: „(...) трябва да бъде [именно] естетическа нагласа, а не извънестетическа такава (...)“ (Geiger 1986: 181).

Затова всеки обяснителен механизъм, който няма за отправна точка феноменологическото описване на естетическото преживяване, се разкрива като външен нему, а значи и несъстоятелен: „Всяко преживяване трябва да бъде назовано *дилетантско* [курсив – Х.Р.], което произхожда от извънестетически извори, но се провъзгласява за естетическо“ (Ibid.: 181).

При това положение не трябва да се объркваме, че мисълта на Гайгер ни довежда до радикалния постулат *l'art pour l'art*, а и с това ни принуждава да отхвърлим религиозната тържественост на Псалмите или социалната сатира на Аристофан (Ibid.: 183). Напротив, Гайгер защитава една много по-синкретична и екзистенциална позиция. Както на интуицията, така и на съзерцанието могат да им бъдат намерени места в естетическата нагласа, но те ще бъдат подчинени на нейния център, който е че естетическата нагласа, като възможен модус на Аза, разкрива неговите най-фундаментални ценности, най-истински възможности. „Интуицията, *улавянето [the grasping]* на ценности в техния сетивен [sensuous] характер, и съзерцаването, разделянето на Аза от обекта с цел да се *схванат [to grasp]* тези ценности, са два различни компонента от нагласата, която прави възможно *улавянето [the grasping]* на ценности. (...) Пълното естетическо преживяване изисква тези

Дон Жуан, е представена като най-абстрактната, демонична идея – *чувствената гениалност*. Срв. Киркегор 2008: 53–153.

¹⁹ Разбира се, остават въпроси, които изискват по-особено внимание, като: това означава ли, че *онова*, което принадлежи на света като реалност (във всички възможни разположения на Аза в него), е екзистенциално по-далеч/по-чуждо от *това*, което се разкрива в изкуството събитие? Е ли естетическата нагласа най-автентичната възможна нагласа на Аза?

ценности да проникнат у екзистенциалния Аз; изисква отвореността на екзистенциалния Аз²⁰ (Ibid.: 199).

Ако използваме езика на Йончев, можем да кажем, че художествената творба се превръща в един феноменологически прозорец, през който просветва събирателна сила, която едновременно ни изтръгва от света и ни разкрива битие, превръщайки ни в съ-битие на битието. Това означава, че художествената творба не може да присъства в естетическото преживяване като обект, независимо от това дали обективно тя притежава някаква предметност (дали е картина, скулптура, текст и т.н.). В този смисъл Гайгер заявява, че единствено музиката има свой уникален проблем, защото ако при другите изкуства можем да се подлъжем по техния обект, при музиката нямаме такава възможност (Ibid.: 184). При нея можем да изпаднем в тежка вътрешна концентрираност и да се увлечем по най-разнообразни образи и сценарии, които да си внушаваме, че дадена музикална пиеса ни внушава, както правят лаиците²¹ (Ibid.: 185–186).

Третата нагласа, от която става възможно определянето на характеристиките на естетическата нагласа, е проблем, за който Гайгер казва само, че: „Никоя нагласа не може сама – изотвътре си – да определи собствените си граници. В себе си тя е безгранична²². Затова за Нерон е било със сигурност великолепен спектакъл за съзерцаване изгарянето на Рим – от позицията на естетическата нагласа няма нищо, на което да се възрази в подобен спектакъл. Но това, че той би трябвало да е могъл да се наслаждава на спектакъла естетически или дори да е имал пръст в създаването му – на това възразяваме (Ibid.: 185).

Изцяло определеният от естетическата позиция Аз е вече *незаинтересован* от която и да е друга възможна своя нагласа – например етическа, познавателна, житейска и т.н.²³ По този начин: „(...) преживяването на абсолютната музика с изкусна нагласа [artistic attitude] е налице само когато чо-

²⁰ (Курсив – Х.Р.) Превеждам английския глагол *to grasp* веднъж като *улавям*, после като *схващам*, защото с тези две думи на български може да се изрази нюансът, че възприятията *улавят* непосредствено, а Азът *съ-хваща* винаги някакъв обект.

²¹ С това Гайгер описва опасността от това да придаваме на музиката понятийно значение, което не е заложено в нея. Той говори за лаик, като за непрофесионален музикант, който, захласнал се по своя любима пиеса, започва да ѝ прилепва чужди смисли, образи, сценарии, дори цели истории и т.н. Известен пример за това би било изказването за „*чукането на съдбата по вратата*“ в първите тактове на Бетховеновата пета симфония. Или интерпретацията на Сюзън МакКлери на Бетховеновата девета като носеща патриархално-изнасилвачески дух (срв. Vassilev 2023: 119–127; вж. McClary 2002: 127–129).

²² Точно както Дон Жуан на Киркегор.

²³ Гайгер дава хубав пример за това, с който показва как логическите съждения трудно биха могли да се приложат в естетически план: „Тъй като чисто интелектуалното разбиране е извън-естетическо, „дедукцията“ няма подходящо място в естетическата реалност. Силогизмът по формулата: „Сократ е човек, всички хора са смъртни, следователно Сократ е смъртен“, няма права в естетическата сфера. „Хармонията е естетическа ценност, тази картина има хармония, следователно тя има естетическа стойност“, не е дедукция за естетическата нагласа“ (Geiger 1986: 189–190).

век се отдаде на изкусните ценности [artistic values] на самата музика (Ibid.: 187).

Но от коя позиция Гайгер има възможността да описва тези характеристики на естетическата нагласа, т.е. как *феноменологът* стига до преживяването на *естетически настроения* – това остава скрито.

Вместо това, Гайгер продължава да описва възможно най-подробно характера на естетическата нагласа. Като продължение на отстраняването на емпиричния Аз, Гайгер се съгласява с известната формулировка на Кант, че *красивото е онова, което се харесва без понятие*²⁴. Обаче, когато той поставя продуктивното въображение да твори обектите на възприятието, не се съгласява с него. Напротив, за Гайгер те не са дадени първо като обекти, а като феноменологични цялости: „Не е метафора да се каже: Аз виждам човека – обектът-формация е нещо, което се намира пред мен, нещо възприето, нещо дадено. Като феномен обектът-формация е там, пред мен, и принадлежи на обекта, намиращ се пред мен; той не е нищо „интелектуално“, нищо интерполирано отвън [nothing interpolated from without]“ (Ibid.: 192).

С понятието обект-формация [object-formation] Гайгер изразява съдържание на феномена във възприятието, което неминуемо надскача възможностите на обекта като схванат от съзнанието. Всъщност разликата между обект и обект-формация е качествена, тъй като: „Само непосредствено уловената обект-формация е естетически значима... Улавянето на това, което стои пред мен *като* човек, е естетически значимо, защото тази обект-формация е непосредствено дадена“²⁵ (Ibid.: 192).

Следователно в естетическата нагласа се наблюдава една цялостна екзистенциална ангажираност на Аза, в която феномените са дадени вече като смислово определени и като ценни. „Северният пейзаж с неговите ливади и гори не могат да се възприемат напълно естетически, ако човек само ги *гледа*; той трябва да пристъпи в тях, да се превърне в част от природата в тях, да живее като част от тях – а не да стои срещу им като чужденец“²⁶ (Ibid.: 194).

Онова, което разкрива естетическата нагласа в тези пейзажи, ливади, гори, художествени творби и т.н. обаче, не е никаква обективност, тъй като всичко в естетическата нагласа е освободено от ежедневно си значение и

²⁴ (Срв. Geiger 1986: 190.) – „Красиво е онова, което се харесва без понятие“ – така Кант формулира противопоставянето между естетическото и [логическото] съждение и по този начин постига важно прозрение, което рационалистичните подходи пренебрегваха. Накрая – и най-вече – естетическата интуиция се противопоставя на активното отношение на всекидневния живот.“

²⁵ Като понятие „обект-формация“ е не докрай прецизно, защото тук не става въпрос за никакъв обект, а по-скоро за *геицалт*, за *феноменологическа цялост*, разкрит/а във възприятията.

²⁶ Впрочем героят на Албер Камю в романа му *Чужденецът* точно това и прави. Той е чужд на собствения си живот и смъртта на майка му му е напълно чужда и безразлична: „Днес мама умря. А може би вчера, не знам. Получих телеграма от лечебното заведение: „Майка ти почина. Погребението е утре. С искрени чувства.“ Това не означава нищо. Може би е било вчера“ (Camus, Davison 2007: 44).

от света (Ibid.: 147). Поради тази причина обект-формациите всъщност не са обекти. Те са цялостни феномени, които разкриват екзистенциалните възможности на Аза. Гайгер признава тази способност за пронизване на света на Аза и на други нагласи: любовната, религиозната и т.н. (Ibid.: 150). Но онова, което е отличителната черта на естетическото, е „съзерцание [contemplation], което е екзистенциално по качество“ (Ibid.: 150).

Специфичното за изкуството е, че то носи отговорност единствено за този пласт от живота и от света, който е носител на човешката *екзистенция*: „(...) изкуството не е отговорно за реалността на света, а само за законите, които произлизат от структурата на човека... Но всяка нова и велика художествена творба разкрива нова дълбочина на човешката екзистенция и следователно сътворява човешката екзистенция наново“ (Ibid.: 151).

При Гайгер структурата на човека, до която естетическото достига и с която всъщност единствено се занимава, е изключително сходна с идеята на Йончев, че *музиката е изкуството на чистата способност за събитие*. Онова, което и двамата разглеждат, са изконни онтологични отношения, които са освободени от светова форма и съдържание, и едновременно с това са най-ценната (за Гайгер) и най-истинската (за Йончев) нагласа на Аза.

В текста на Гайгер се забелязва напрежение между естетическото като откъснато от света и *незаинтересовано* от нищо друго извън себе си, от една страна, и като екзистенциално определящо най-ценните екзистенциални пластове на Аза, от друга. Гайгер обаче не разрешава напрежението. На свой ред Йончев помирява това противоречие, благодарение на непрестанното *разположение* на *разчастеният* Аз спрямо музикалния номос. Онова, което помирява противоречието, е, че когато номосът изцяло определя Аза, всички други външни критерии за оценка на събитието отпадат. Накратко, там, където Гайгер се колебае²⁷, Йончев ясно твърди, че *докато* Азът е определен от музикалния номос, в него онтологически не могат да присъстват никакви разграничения (включително от типа на естетическо–екзистенциално, външно–вътрешно, етическо–религиозно и т.н.): „Истинският феномен на музиката е отзивчивостта ми да съм самата музика, да съм единствено в модуса си на този музикален номос“ (Йончев 2007: 136–137).

Все пак в колебанията си Гайгер стига до заключение: макар че емпиричният Аз го няма в естетическата нагласа, все пак остава друг Аз, който се идентифицира напълно с художествената творба²⁸. Тази идентификация остава неназована, но силно напомня на *музикалния* Аз на Йончев, който е изцяло определен от номоса. Гайгер обаче не продължава в тази посока, а остава при въпроса.

²⁷ Когато казва, че всяка нагласа е безкрайна в себе си и не може да бъде определена из-отвътре (из самата себе си).

²⁸ „Емпиричният Аз, егото, няма права [в естетическата нагласа – Х.Р.] и трябва да бъде изключен (...) Не сме възразили [обаче – Х.Р.] идентификацията [на Аза с художествената творба – Х.Р.], а идентификацията [му – Х.Р.] с емпиричното его“ (Geiger 1986: 200–201).

В обобщение може да кажем, че неразгърнатите разлики между емпиричния и екзистенциалния Аз, и също между феноменологичния и естетическия Аз, се нуждаят от проясняване, тъй като напрежението помежду им е голямо и поражда проблематични въпроси. Гайгер казва, че: „Само когато основата е осигурена, когато вече сме отворили подходите към естетическите ценности, които са ни дадени феноменологически като абсолютни, и когато модерното „психологическо“ грешно разбиране е елиминирано – само тогава може да бъде повдигнат въпросът: Какви са тези ценности? Защо те са значими за екзистенциалния Аз? Каква е тяхната значимост?“ (Geiger 1986: 209).

Бихме могли да продължим с още въпроси: Ако нищо от емпиричния Аз го няма в естетическото преживяване, тогава кой Аз остава?; Ако естетически настроеният е напълно вътре-в естетическото преживяване, как е възможно в последствие феноменологическия Аз да опише това преживяване адекватно? Основата, която Гайгер поставя, може да бъде достатъчна, за да отговорим също и на нашите въпроси. Във всеки случай на въпроса: *кой Аз остава след отпадането на всяка емпирия?*, Йончев дава отговор, казвайки, че музиката е изкуството на чистата способност за събитие, и когато всичко немусикално (т.е. светово, емпирично, лично и т.н.) отпадне от Аза, остава само чистата му способност той да бъде съ-битие на битието – т.е. остава само Азът, който може да бъде *заедно-с* битието.

Все пак остава открит въпросът коя е онази *трета нагласа*, която описва естетическата нагласа като Аза, който е в пълно единство с художествената творба. Очевидно, въпросът е толкова мъчен, защото едва ли някой може да назове пълното единство, след като вече, очевидно, не му е напълно причастен.

5. Заключение

Може да кажем, че феноменологическата естетика на Гайгер представлява опит да се улови смисълът на *естетическата нагласа* и преживяване *из-отвътре* и да се опише начинът на тяхното функциониране. Основните понятия, с които Гайгер в случая работи, са *външната концентрация* и *ценностното възприятие*. Първото описва как Азът се отдава на естетически феномен, който се е разкрил в преживяването, и как едновременно с това напуска жизнения свят. Второто разкрива естетическия феномен като ценност от най-висш порядък, която „заскобва“ всяка възможна емпирическа нагласа на Аза и го довежда до неговата *най-ценна* нагласа. Естетическата нагласа е специфичната настроеност на Аза, в която той е единствено и изцяло определен от разкрилия се естетически феномен в преживяването. При тази позиция всички възможни субект-обектни отношения в естетическата нагласа отпадат. Йончев, изглежда, има сходна мисъл, но за разлика от Гайгер успява чрез понятието *музикален номос* да определи и съдържателно да опише вътрешните отношения между изчистения от всичко жизнено-светово Аз и музиката. В изследванията си Гайгер е близо до такъв „изчистен“ Аз, но не съумява тематично и терминологично да го доизведе и доиз-

каже, което в сравнителен план поставя музикалния номос на равнището на основополагащо в музикологичен и философски план понятие.

ЛИТЕРАТУРА

- Йончев, И. 2007. *Музикалният СМИСЪЛ*. София: Рива.
- Киркегор, С. 2008. *ИЛИ – ИЛИ: Том 2. Поредица „Философия и човек“*. София: Захарий Стоянов.
- Хусерл, Е. 2003. *Кризата на европейските науки и трансценденталната философия*. София: Критика и хуманизъм; Varius.
- Япова, К. Ноември 2018. Музиката като битиен модус на епохѐ: Четири тези към музикалната феноменология. *Събитие: „Образцови отклонения“ – Научна конференция в памет на проф. д-р Димитър Зашев*.
- Anders, G. 2020. *Phénoménologie de l'écoute. [La rue musicale]*. Paris: Cité de la musique-Philharmonie de Paris.
- Anders-Stern, G. 1925–1926. Über Gegenstandstypen. Phänomenologische Bemerkungen anlässlich des Buches: Arnold Metzger 'Der Gegenstand der Erkenntnis. *Philosophischer Anzeiger: Zeitschrift für die Zusammenarbeit von Philosophie und Einzelwissenschaft*.
- Beardsley, M. C. 1985. Experience and Value in Moritz Geiger's Aesthetics. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 16(1), 6–19.
- Błażej, M. 2018. Moritz Geiger's Postulate of Aesthetics as an Autonomous Science. *The Polish Journal of Aesthetics*, 49.
- Camus, A. 1942. *Le mythe de Sisyphe: Essai sur l'absurde. Collection folio Essais: Vol. 11*. [Paris, France]: Gallimard.
- Camus, A., & Davison, R. (Eds.) 2007. *Routledge foreign literature classics. L'etranger* (3rd ed.). London: Routledge.
- Crespo, M. 2015. Moritz Geiger on the Consciousness of Feelings. *Studia Phaenomenologica*, 15, 375–393.
- Geiger, M. 1911. Das Bewusstsein von Gefühlen. In T. Lipps (Ed.), *Münchener Philosophische Abhandlungen*. Barth.
- Geiger, M. 1913. Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1.
- Geiger, M. 1928. Phänomenologische Ästhetik. *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist.
- Geiger, M. 1986. *The significance of art: A phenomenological approach to aesthetics. Current continental research: Vol. 402*. Washington, D.C.: Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America.
- Heidegger, M., Young, J., & Haynes, K. (Eds.) (2002). *Off the beaten track* (1. publ). Cambridge: Cambridge University Press.
- Husserl, E., & Kersten, F. 1998. *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: First book : general introduction to a pure phenomenology*. Dordrecht, Boston: Kluwer.
- Jacques-Dalcroze, É. 1920. *Le Rythme, La Musique Et L'Éducation*. Paris: Jobin & Cie.

- McClary, S. 2002. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Tel. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. 2022. *La nausée. Folio: Vol. 805*. Paris: Gallimard.
- Steege, B. 2021. *An unnatural attitude: Phenomenology in Weimar musical thought. New material histories of music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stratilková, M. 2018. Eduard Hanslick's Legacy in Moritz Geiger's Music Aesthetics. *Musicologica Olomucensia*, 28(1), 165–178.
- Vassilev, C. 2023. Methodological Foundations of eero Tarasti's Musical Semiotics. *Acta Semiotika Fennica*, Semiotic Society of Finland.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Yonchev, I. 2007. *Muzikalniyat SMISAL*. Sofia: Riva.
- Kierkegaard, S. 2008. *ILI - ILI: Tom 2. Poreditsa "Filosofia i chovek"*. Sofia: Zahariy Stoyanov.
- Huserl, E. 2003. *Krizata na evropeyskite nauki i transtsedentalnata filosofia*. Sofia: Kritika i humanizam; Varius.
- Yapova, K. Noemvri 2018. *Muzikata kato bitien modus na epohé: Chetiri tezi kam muzikalnata fenomenologia*. Sabitie: „Obraztsovi otklonenia“ – Nauchna konferentsia v pamet na prof. d-r Dimitar Zashev.