

Отношението между дух и изкуство според техния изначален смисъл

The relationship between spirit and art according to their originary meaning

Никифор Аврамов

Nikifor Avramov

ИФС-БАН, n.av@email.com

Резюме: Разсъждението очертава възможен начин, по който едни изначални понятия за дух и изкуство биха могли да се отнесат едно към друго що се отнася до една основна онтология на изкуството. По-точно принципът на отнасяне се определя от изначалността на самата духовност що се отнася до изкуството, поради което и той сам по себе си разкрива изкуството като духовна форма.

Keywords: art, spirit, ontology of art

Abstract:

The inquiry traces out a possible way in which given originary concepts of spirit and art could be related to each other when it comes to a fundamental ontology of art. More precisely the principle of relating is defined by the nature of spirituality itself as originary when it comes to art, because of which it, as such, reveals art as a spiritual form.

Ключови думи: дух, изкуство, онтология на изкуството

Встъпителни думи и уточнения

Изначално разбиране е разбирането, което обхваща формите на своя предмет според основополагащото онтологично определение за него. За философията подобно разбиране е определящо, тъй като тя, доколкото отговаря на понятието си и според присъщите си цели, изхожда от, следва и завършва в него. Тук говоря за изначалност защото е необходимо да се поясни, че насоката на мисленето, която ще се опитам да представя се стреми да изхожда не от частични определения, а от възможно най-

основните и обхватни такива спрямо предметите си. Пояснението е смислено днес, имайки предвид опасностите, свързани със съвременното разпърчетосано, отчуждено от корените си съзнание. Изначалното разбиране на духа и изкуството ще разглеждам съвсем общо, тъй като целта на текста не е да представи историята на понятията, а да загатне за отношението между тях. Така текстът може да се приеме като очерк спрямо разработването на едно по-развито изследване, като за момента целта е определянето на пътя, по който може да се върви, напипването на измеренията на този път, а не стигането докрай

в

него.

Търсеното е съответствието (в смисъла на аналогия) между понятията за дух и изкуство в тяхната възможно най-основна форма. Често съответствията са знак за някакъв общ дълбинен произход, за скрито, окултно отношение между две иначе строго разграничавани неща. По-точно отношението между духовното и изкуството търся в разкриването на изкуството като духовна форма. Разглеждането на изкуството като духовна форма, вместо на духовността като форма на изкуство изхожда от това, че проявените форми, особено доколкото са мислени в тяхната иманентност, са по принцип непрестанно заплашени от увяхване. Последното се отнася особено до модерността – като епоха на изкореняването и изкоренеността – и подтиква към разполагането на темата в днешната необходимост от разкриване на живостта на изкуството спрямо една до голяма степен умъртвяваща естественото среда. Доколкото се мисли метафизически, сферата на духовното е по определение разбрана като предхождаща, надхвърляща (трансцендираща) и обуславяща човешката среда. За изкуство, обратно, обикновено се говори, явно или не, посредством антропоцентрични определения, или най-малкото според понятия, ограничени до т.нар. „човешки свят“. Единяването на двете сфери из тяхното изначално разбиране – тоест в противовес на разпознаването им през външната форма – следва да извиси изкуството до онова, което духовността му отдава. Както „изкуство“, така и „духовност“ следва да се разбират тук предимно не като една или друга проявена форма, не като своите формулировки, материализации, черупки, а в смисъла на живи вътрешни форми.

Изначално понятие за изкуство

Изначално „изкуство“ означава целостта на начините на възприемане, правене и разбиране, които са обвързани с материализирането на някаква предметност според възприятията на човека (съответно преди всичко от човека и за човека), и по-конкретно според разбирането за съответната предметност като разкриваща, заедно с присъщата на подобно разбиране нагласа към нея. Става въпрос за цялост, вместо за съвкупност, тъй „изкуство“ не означава просто тези свои части (възприемането, правенето и разбирането, които му съответстват), а органичността, която ги определя в съответната заедност. За това и например едно настроено спрямо изкуството разбиране или открива, или си представя и настроени спрямо изкуството правения и възприятия, съответстващи на това разбиране. С други думи съвкупността на онова, което „изкуство“ означава бива винаги преустроена от способното на изкуство съзнание спрямо целостта под въпрос, дори когато съвкупността не е зададена в непосредствената действителност отвън. Последното разрешава проблемите за определянето на един предмет като предмет на изкуството или не, тъй като измества вниманието от артефакта или субективното измерение към споменатата цялост, съзнанието за която и самият артефакт, като създаден от човека, и субективното измерение проявяват по един или друг начин. Точно това реконструиране в съзнанието, изхождащо от принципа на описаната цялост, означава да сме в сферата на изкуството. То не свежда проблема нито до съзнанието като друго на материалната предметност, нито до материалната предметност като друга на съзнанието, а, напротив, прави възможно едно естествено за изкуството хиломорфично разбиране. Още повече, изглежда всички други определения за изкуство в историята на мисленето – например обвързващото го с липсата на заинтересованост или разглеждащото го посредством неговите следствия, тоест онова, което неговата предметност предизвиква като чувства в човека и т.н. – са относителни спрямо вече споменатото, изхождат логически от него и обикновено се явяват като откъсната от неговата цялост частична представа, за която изначалното определение е неосъзнато условие.^{1} С това те, за разлика от нея, са проблемни.

Тъй като изкуството се отнася, по особено определящ за него начин, до материализирането, то е и необходимо творческо, в смисъл че съвкупността под въпрос, нейната зададеност в определена цялост, винаги се уповава на творчески момент; всички

особености на изкуството са отражения на творческия момент, задвижени, отпечатани, осмислени от него така, както най-очевидно например артефактът следва от творческата дейност. А творчеството изобщо – включително в природните си форми – предполага една или друга форма на разумност, сама разбрана като негова съдържателност и определеност. Това, че изкуството е определено е съответно защото самото творчество, още в своя първичен заряд, е определено, независимо от това дали умисълът на определеността се разбира като осъзнат или несъзнаван (всъщност дълбинната онтология на умисъла, с оглед на разбирането което искам да представя, предхожда антропологичните категории и измерения, спрямо които подобен проблем е от определящо значение). Това ще рече, че всяка овъншност на изкуството – материалната предметност, кристализираната техника като установена в твореца способност и т.н. – е следствие на творческо събитие, в което овъншността бива образувана из съответната ѝ, всъщност определяща я вътрешност.^{2} Тази вътрешност е следователно нейно основание и причина, също в изначалния смисъл на думата, и тъй като тя не се разбира тук като категория на индивидуалния свят в неговата затвореност – като свят сам по себе си, който е способен да твори едва ли не от нищото според собствената си мощ – тя е метафизическа категория.

За удържането на споменатата вътрешност, тоест с оглед на материализацията според рамката на изкуството и като някаква особена причинна форма, е отговорно междинното положение на твореца. Самата междинност е, най-общо, междинност между все още недействителното и действителното, възможността и проявата, нематериалното и материалното. Творец е онзи, който участва в извеждането на подобен преход, според което той, а от там и неговата общност и среда, получават смислово натоварените предметни следствия на извеждането – предмети-символи, които означават, потапяйки сетивно в измеренията на означеното. Отново, противно на едно вулгарно разбиране, творецът е определен не предимно и основно от някакво установило се в неговата психофизиология знание като *τέχνη*, а от това, че той прави себе си част от едно творчество, от дейността на извеждане – от причастяване, което използва самото знание *τέχνη* като инструмент. Заради това творческата реалност на изкуството е не просто и предимно събитийност на и за индивидуалността на твореца (още по-малко на артефакта), а преди всичко събитие на едно участие, в което той се вписва. Това участие, макар и привилегирано такова, е в логиката на някакво образуване според съвкупността от сили,

които надхвърлящата субективния му свят на сенки единност на творчеството идва да е един. Всъщност мисленето на подобни сили откъм действителността е основна задача на класическите (в смисъла на традиционни) метафизически традиции, и особено на определената собствена ни гледна точка – античната. В същото време античната метафизика е осмислила изкуството в друга насока според определянето му като знание за овъншностеното предметно образувание (*ποίησις*). За да балансира тежестта на предметното античната мисъл е говорила и по-скоро за изкусност,{3} отколкото за изкуство, но нейна опора там остава материалната предметност. Но особеностите на съотношението между съвременното и античното понятие съм разгледал донякъде другаде и не бих могъл да вметя тук.{4}

Характерно за горепредставеното определение за изкуство е неговата чувствителност към съдържателността, тоест към определеността, в противовес на изключително съвременната материалистична представа за изкуството като дейност на непрестанно различаване (или хаос, спрямо който съдържателността или редът се явяват като случайни).{5} А същата тази дейност може да се разкрие пълноценно чак в разбирането ѝ като участваща в отношението между, най-общо казано, проява и проявено. Защото адекватността на дейността е премерена спрямо своята надхвърляща я опора (която е собствено съдържателната определеност) както и съдържанието е в отношение към нея. Тази опора е и вътрешна – самата нейна вътрешност – в смисъл че споменатата адекватност не предполага нещо наложено върху дейността, а, поне за съзнанието, което е способно да следва естествеността на предмета си, се разкрива откъм самата нея, по качествено различен начин от някаква наложена нормативност. Така разглеждането на темата предполага излизане извън определящото съвременния светоглед и допитването до форми на по-изначално самоосмислило се разбиране, спрямо които метафизиката на изкуството може да се прояви като основно разкриване на неговото най-първо, значимо и обхватно определение.{6} В този смисъл разположението на използваното тук разбиране за изкуство, като основно и обхващащо проявата на предмета откъм неговия произход, е по начало настроено спрямо някакво разбиране за нематериални принципи. По-точно говоря за нематериалното не в неговия вулгарен смисъл, не като нещо бегло, мъгляво, непритежаващо битийност, а, обратно, като определено и определящо и дори, бидейки надхвърлящо материята и пространство на същностите, свръхопределено и

свърхопределящо. Не по случайност към последното следва по-конкретно да се отнесе понятието за духовно, като препрещащо към някаква лична, опитна, разкриваща се като осмисляща връзка между човека и нематериалната реалност в нейната определеност.

Изначално понятие за духовно

Традицията на Платон, бидейки най-проявената, развита и исторически достъпна сред първите форми на философска метафизика, наследява духовната нагласа на орфизма, елевзинските мистерии и езотеричното питагорейство измежду други. Общият порив между всичките споменати школи, включително с оглед на собствения им произход, смятам за изразен от идеята за шаманизъм, спрямо чиято проява и опит понятието за дух бива образувано изначално – както исторически, така и логически.^{7} Така основополагащото Платоново разбиране за определеност може да се разглежда като образуващо условията за изразяването на това иначе налично във формите на шаманизма понятие според измеренията на философията, в които се намираме в момента.

Първите философски осмислени определения за духовно, а от там и познатото ни днес, исторически напластено разбиране, са все вкоренени в мотива за нематериалност. Подхождайки към нематериалното Платон например използва думата „*ἀσώματος*“ (например в „*Държавникът*“, 286a, и „*Федър*“, 85e, измежду други), която буквално означава „*нетелесен*“; от там я заемат и последвалите го (ранен пример за което е Аристотеловата „*Физика*“, 209a16, а късен – Ямблиховата „*Египетски мистерии*“, 5.16; на практика тя е всеприсъща на традицията). Същевременно може да се каже и по-общо, че нематериалната реалност на същностите притежава особена форма на телесност, за която в Платоновите диалози се казва че битийства (*εἶναι*; например смъртта битийства в този смисъл според „*Федон*“, 65d). Така, например при Синезий, телесността се явява като „*лека и етерна когато душата е издигната, а когато е принижена, става тежка и пада върху земята.*“ Що се отнася до нематериалното тяло, „*трудно е за философията да схване неговата природа защото то заема всичко угодно за целите си, взимайки от която и да е от крайностите, все едно от съседни*“ (Synesius 2018: 8). В случая Синезий

забелязва съответната двойственост в отношение към „носителя на душата“ *ᾠχημα-πνεῦμα*, като случай на понятието за дух – нетелесен и в един поставен спрямо измеренията на човека смисъл индивидуиран. {8} По същия начин древногръцките богове и демони, идеите на Платон и християнските ангели са колкото нематериални (нетелесни), толкова и нематериално телесни, както в смисъла на някак съществуващи в определеност като такива, така и като придобиващи материално присъствие и съотнесени към това присъствие. Така или иначе античната дума „*σῶμα*“ е може би свързана с представата за набъбване, заложен в индоевропейските езици изобщо – съответно за пространствен обем, откъдето и противопоставянето на тялото като материално обемно на духовното тяло. Така „*ἀσώματος*“, по пътя на отрицанието, изключва не телесността изобщо като обособена определеност и индивидуираност в един или друг смисъл на думата – спрямо едно или друго измерение на реалността – а телесността на материално обемната триизмерна предметност, по-точно сама разбрана като множественост. В случая важното за разбирането е, че отрицанието на *ἀσώματος* се явява метод за положителното разкриване на нематериалната реалност в нейната определеност. Особеното съзерцателно отрицание на телесността като разпръснала се и разпръсваща съзнанието множественост прави възможно схващането на телесната единност като трансцендентно определена. А подобно разграничаване е вече положително поне доколкото установява някаква двойственост, която може да бъде означена посредством него, и от която следват дадени положения.

Ако определението „*ἀσώματος*“ извършва едно овъзможняващо последващи разкривания първично разграничаване аналитично (разграничавайки), то това за „*πνεῦμα*“ се явява като подобно положително разкриване синтетично (единявайки). По-точно посредством античната употреба за *πνεῦμα* обикновено се говори в отговор на проблема за някаква определеност на съществуващото – определеност, която удържа последното като обособена телесност, като единна съвкупност в движението на живота. Да се говори за дух е да се говори, съответно откъм метафизическата философия и например чрез Аристотеловия речник, за *ἐνέργεια*, за действителността според нейната определеност спрямо *κίνησις* – движението като такова; *ἐνέργεια* разкрива същностната, цялостна определеност на онова, което *κίνησις* представлява без позоваване на подобна определеност. „Дух“ означава по-точно низхождането на същността към проявата като

живот в самата проява – така, както *ἐνέρυεια* е живот или препраща към живота на *κίνησις*. В случая ключ към разбирането на подобно опосредяване е, че то е обвързано по подразбиране с йерархията, в която същността се намира над проявата, отразено и от думата „низхождане“. Казано по друг начин, духът е категория на нематериалното защото той е йерархично разположен като отношение на нематериалното към материалното – разбиране, характерно за светогледа на стария свят. За това и сферата на духовете, някои от които са за древните гърци демони, други герои, трети ангели и т.н. (а към духовете се причисляват и Платоновите идеи, които, неоплатонизмът и особено Прокъл свидетелстват, са до голяма степен интелектуалното съответствие на духовната същност), е все обвързана с едно низхождане спрямо изпадналата природа, било то за целите на образуването на нейната собствена действителност (задача на демоните), било за издигането на душите (задача на ангелите и героите). Идеята за дух е изначално и мотив на описания досег, на отношението на този досег и се отнася към действителността, разбрана като действие в определеност.

И така, основен мотив на опосредяващата природа на духа е междинността, според йерархията на световната подредба; или, погледнато от друг ъгъл, понятието за дух е мотив на междинността по споменатия начин. Платон говори за междинност чрез думата „*μεταξὺ*“, която се използва за означаването на ролята на Ерос, определен като дух и демон в известния пасаж от „*Пирът*“:

„ – Че какво би бил в такъв случай Ерос? – казах аз. – Смъртен ли е?
- Ни най-малко.
- Но какво е в същност?
- Както е при по-предидишните случаи – отговори тя, - между смъртен и безсмъртен.
- Но, Диотимо, какво е той следователно?
- Велик демон, Сократе. Понеже всяко демонично същество е нещо средно между бог и смъртен.“ (Платон 1982: 460).

Опосредяването е отличителният белег, обикновено представян от древната традиция като присъщ на демоните (често на основание на току-що цитираното); същевременно както демоните, така и ангелите, героите и боговете са нематериални същества, които опосредяват, които изразяват някаква междинност между по-големи или по-малки двойки

– изпълване на бездни, или също така самите тези бездни. Всички тези същества са по природа нематериална битийност (или преминали към нематериалност – явно в случая на героите, но също и що се отнася до някои демони и ангели).{9} И всички те са разпознати по-общо като духове. Както е видно в поемите на Омир, античната употреба на определенията за дух (*πνεῦμα*), сила (*δύναμις*), демон (*δαίμων*), ангел (*ἄγγελος*) и бог (*θεός*) често прави възможно заместването на една от думите с друга, в зависимост от това до каква степен нематериалното се конкретизира и особено откъм какъв ъгъл, спрямо какво положение и проблем. Носителят на определени съдбовни изменения в живота на човека е демонът, но вестносецът е обикновено ангелът, особено доколкото става въпрос за извисяването на душата; и в двата случая обаче други текстови източници описват същата дейност като дейност на самите богове (например Омировата Афродита е определена като „*δαίμων*“ в „*Илиада*“, 3.420). За метафизиката онзи, който опосредява винаги опосредява от името и според волята на по-висша, тоест по-нематериална сила, което позволява сливането на сили от различни йерархични степени под общ знаменател. Като разкриващо опосредяване, разбирането за дух намира място във формите на западната традиция, независимо дали се говори за философия или за теология, по-точно като част от разбирането за метафизическа йерархия и като мотив за основна сила на прехода от нематериално към материално. Чак след това тази сила е на свой ред определена, примерно от стоиците като смесица от огън и въздух – от оживяваща и осветяваща действена природа и надматериална летливост. Разбира се, от съзерцаването на подобен мотив произхожда и идеята за троицата като въвеждаща балансиращия трети елемент; или, обратно, съзерцанието на идеята за опосредяване следва основната идея за троица. Духът е опосредяващ и действен, действено опосредяващ, обвързващ, единяващ.

Идеята за дух е също така свързана със светоглед, за който „*съществуват волеви сили, които обикновено не се виждат, но които могат да бъдат усетени и възприети*“ (Winkelman, Baker 2010: 405). Общото понятие за духа като опосредяващ се сключва към наблюдението за това, че „*измежду различните култури хората са понятизирали духовете като същества с намерения, които притежават някои – но не всички – от качествата на хората, докато в същото време притежават други качества, които хората не притежават. Когато хората възприемат един дух, те обикновено осезават някакъв тип досег до присъствие, което притежава характеристики, доста*

близки до собствените ни“ (Ibid.: 404-405). Този последен принцип на опосредяването като следващо същностната единност на опосредените е изразен още от Платон, който разбира близостта между душата и „безсмъртното и оставащо едно и също“ според това, че „бидейки му един вид сродна, тя винаги се оказва при него, когато успее да остане сама със себе си“ (Платон 1982: 367-368). Подобие то – наподобяването на човека на божественото, както и явяването на божественото чрез разбираеми за човека бази – е също осмислящо пътищата на духовността. Следователно за Платон духовността е настройката на душата да присъства със себе си и донякъде произхождащите от това техники; в подобен смисъл обаче Платон използва едно по-основно определение за душа – душата като всеприсъстваща *κόσμου ψυχή*. Що се отнася до индивидуираните измерения на душата, нейното разстояние от самата себе си, като разстояние на човешката душа от божественото, бива изпълнено от съзерцаваната от хенотеистичното съзнание междинност. На свой ред това, което разпознаваме чрез понятието за дух като лице, като лицевост – което християнската метафизическа наука например обособява като догма за *πρόσωπον*, но което е и присъщо за самото понятие за духа като определена междинност – е точно подобен момент на средина, която изразява непосредствено отвъдните едно за друго. Лицевостта е „персонализъм, в който хората приписват на тези сили психологически, емоционални, когнитивни и волеви качества, подобни на собствените ни“. Подобно опосредяване е изобщо основа на човешкия свят, където „тези сили се разбират посредством идеи на културата за родствени задължения или други връзки (като „Бог Отец“, „Майката Земя“ и „духовете на предците“)“ (Winkelman, Baker 2010: 405). Духовната реалност на същностите отдава своята структурна форма по един или друг начин из пространството на човешкия свят, така че последният да обособи тази форма като своя собствена; нещо, което говори за космоцизма на духа. Собствено идеята за дух пояснява, че в Платоновото разграничение е заложено разбирането за реалността не като разкъсана на две части (нематериална и материална), а, обратно, като различие в, според и за космическата единност, съответно с оглед на връзката и опосредяването между тях – вече споменатият трети елемент в троицата. Така и, в равносметка, мотивът за междинността се отнася до различните смисли на думата „дух“ и може да се приложи както към духа, в смисъла на дух сред духове, така и към духа изобщо и основно, като дух на духовете (Духа).

Целесъобразността на *ἐνέργεια* би могла да се разглежда анахронично като прочит на понятието за дух, тъй като духовният светоглед е и светоглед на целесъобразността в най-основния и обхвaten смисъл на думата. Това е изобразено явно от представата за договор (*pactum*) с духовни сили: с висшите за единяването и запазването на човека с оглед на космоса изобщо, както е например между Яхве и юдеите (съответно в неговия завършек във втория завет, описан от „Йеремия“ като „закон във вътрешността им“, който Бог ще напише „в сърцата им“ (Библия 1998: 915)), с демоничните за обогатяването на способностите на индивида или постигането на определени индивидуални, местни цели. Различието между тези два принципа на духовност е проявено и от изкуството, по-точно от формите на обособяване на твореца в него, но подобна насока на разсъждаване ще следвам другаде. Из „за да“-то в този смисъл не съществува такова нещо като „*κίησις*“ в духа, а, обратно, за последния *κίησις* се явява според *ἐνέργεια*, тъй като е възможност със своите „от“ и „за“ – възможността като определена. А за античния метафизически светоглед пълноценното разбиране за *ἐνέργεια* предполага и разбиране за причината – онова „от“ – като *αίτια*, защото „*същността е някакво начало и причина*“ (Аристотел 2020: 195).{10} В какъв смисъл категорията за дух говори за причинност по-точно? Аристотел сам пита и относно казаното: „*как ще се задвижи всичко това, ако няма нещо в действителност, което да бъде причина?*“ (Ibid.: 296). Следователно причината задвижва и причината е действителност или, с оглед на сложното понятие в оригинала, може би нещо като сърцевина на действителността. За правилното разбиране за причината Платон пише съответно във „Федон“: „*Ако някой каже, че без да притежавам подобни неща – кости, сухожилия и другото от този вид, няма да съм в състояние да изпълнявам намеренията си, ще каже истината. Но че върши, каквото върши и го върши с ума си поради това, а не поради избора на най-доброто, това би означавало човек да проявява голямо и крайно лекомислие в речта си – да не е в състояние да различи, че едно е какво представлява причината в действителност, а друго е това, без което причината не би могла да бъде причина. Според мен повечето хора очевидно това искат да напишат като в мрак, но си служат с неподходящо име и го назовават причина*“ (Платон 1982: 393). Колкото по-основно, определящо, дълбоко е разкриването на нещо, толкова по-ясно се откроява и причината от „*това, без което причината не би могла да бъде причина.*“ Казаното от Платон уточнява и, че търсеното в

определянето на причинността не е необходимо действителността като материална предметна наличност, а по-точно действителността като определеност – същината на материалната предметност. Съответно търси се не необходимо непосредствената наличност, тъй като тя насочва към местното (наличността като тук или там, пред мен или пред друг и т.н.), а определеността защото, доколкото е следвана като такава, тя винаги извежда към повече разкриване, разбиране и т.н. В случая използваното понятие за действителност е означено от думата „ἐνέργεια“, която е обвързаната и с определеността; движението на творческото изкуство само следва да се мисли като задвижено според, или в определен смисъл от определеност. Така подобна гледна точка пита точно относно онова, което съвремието поради различни причини отрича, уж питайки на свой ред *„след две хиляди и петстотин години изглежда, че чак сега му е времето да се замислим над това, какво пък толкова е общото на битието на съществуващото с неща като „основание“ и „причина““* (Хайдегер 1993: 187). Истина е, че отговорът на този въпрос е сложен, и все пак той съществува: че причина и определеност (на битието) са неразделни и определеността извежда към причината. Това може да се разбере обаче единствено през очите на междинността на духа. А от тук и отговорът на въпроса от по-рано, макар и най-общо, е: смисълът, в който духът е причина на творчеството е този, според който се съзнава същностната определеност на творчеството в неговата цялост и единност. В тази определеност съществуват степени – условия, които биват напластени, и които са собствено изграждащото проявата на творчеството – но самото степенуване е образувано по правата на духа. Онова, което е било наричано „дух“ е извеждането изобщо като условие на определяне, тоест спрямо определена жива (в общия и древен смисъл на думата) естественост. Духът на живото същество намира съответствие по линия на *φύσις* в неговия дъх, то е в някакъв смисъл живата единност на този дъх, който е на свой ред нещо като артефакта на творчеството на човешката душа. Духът на творчеството на изкуството на свой ред, иначе мъртво, тоест неопределено според строгото класическо понятие за *φύσις*, се проявява като живот с оглед на осмислящия го произход.

Осмисляне на отношението между дух и изкуство

Според Плутарх душата, „когато се освободи от тялото, [...] често всмуква пневматичната материя със себе си, задържайки, подобно на восъчна таблета, формата която е притежавала посредством тялото“ (Vos 2007: 45) Подобен мотив е необходим на метафизическата традиция в различните нейни форми, така че да обясни съществуването на нисши и висши онтологични степени посредством самото отношение между тях в единния Свят. По логиката на тази единност и дух и изкуство се срещат в общия мотив за изразителността като опосредяване или, както е в случая с Плутарх, отпечатването. Доколкото изкуството се разбира като духовна форма, отпечатването което то извършва не е из *φύσις* като органичност на материалното, а из пневматичния *φύσις*, *πνευματικῆ φύσις*.{11} Този *πνευματικῆ φύσις* се проявява в случая спрямо материята отвън-навътре (за разлика от самоорганизиращата се материя при *φύσις*, образувана отвътре-навън).{12} Но и *πνευματικῆ φύσις* има свое „отвътре-навън“. Последното е до голяма степен настоящият предмет на разглеждане.

Смисълът от говоренето за нематериалното (по описания по-рано начин: като определено) е изместването на вниманието от външните измерения към вътрешните. Смисълът от говоренето за дух е в това, че той е по един или друг начин присъщ на участващите в творчеството из вътрешната цялост на последното. Ако изкуството е духовна форма, то, за целите на разбирането на действителните измерения на неговата цялост, тук би могло да се използват и религиозните понятия за причастяване, общение и т.н., приспособени към сферата на изкуството.{13} Това приспособяване трябва да забележи преди всичко, че в случая на изкуството *πνευματικῆ φύσις* е налице не като самите дух и душа на твореца, а по-точно из съответното творчество, към което човешката душа се причастява в собственото си творческо осъществяване. Тялото на творчеството, което е и изключително предметът на вулгарното разбиране за изкуството като артефакт или способност, няма душа в смисъла, в който човекът я притежава – не е органично в материалния смисъл на думата и бива образувано като външност така, както е определено от *τέχνη*. Действителната цялост на творчеството извършва отпечатване, събиращо участващите в творчеството, но според събитийното предимство на последното, съответно схващайки ги както като части от себе си, така и схващайки части от самите тях. Целостта е удържана все пак доколкото творението е схванато из духа. Онзи въвлечен в

творчеството негов елемент, който се оказва все пак привилегирован в това отношение е самият човек творец, тъй като в него е изборът да вложи колкото сам пожелае от себе си в творчеството посредством удържането на другите елементи.

Понятизирането на изкуството преди всичко като участие, общение и т.н. означава, че основната категория на неговата метафизика е тази за дух, вместо тази за душа (макар и духът да принадлежи на душата). Душите участват в творческото изкуство посредством духа и като духове, но без да губят своята обособеност, следователно без да са сводими до него. За духа може да се каже, че е енергизираната, единна определеност на действителното участие. Той е съответно и онова, което творецът, според мощта си за удържане на вътрешното използва – в което той се гмурка като малко или много достъпно му вътрешно измерение. Въпреки дадената на човека привилегия обаче дълбочината, в която отговорът на въпроса за определеността на изкуството трябва да навлезе не може да се ограничи до психофизиологията на човека, до неговата субективност, чувственост и т.н. Тя не е и ролята, която бива изиграна обективно, нито изобщо нещо друго, до което изкуството привидно би могло да бъде свеждано. Онова, което би следвало да се търси е единяващото всички тези положения, определящото ги като принадлежащи едно на друго. От философска гледна точка подобна нагласа предполага едно неразвито по отношение на изкуството мислене през *πνευματικῆ φύσις*, надграждайки над мисленето през *φύσις* – така че да се образува съзнанието за *μετὰ τὰ φυσικά* що се отнася до съответния предмет. В момента обаче изкуството се разбира и прилага по обратен начин, като форма на материализма (поне това е неговият популярен образ и разпространеният подход към него в и извън институциите). Определянето на изкуството от страна на материализма се основава на изключването на категорията за дух, като за целта то често се позовава, съзнателно или не, на своеобразно разбиране за античното понятие за *φύσις*, изхождащо от представата за чиста иманентност. Парадоксално е обаче, че чак посредством трансцендентното изкуството може да бъде разбрано като човешка дисциплина.

Доколкото мога да преценя, вписването на практиката на изкуството в реалността на духа е изначалното условие за дълбинното говорене за изкуство. Без съотнасящото вътрешността на човека с вътрешността изобщо (на нещата и Света) за определянето на изкуството остава само мотива за неангажирано, повърхностно материално движение. Последното би било нещо като изпаднало подобие на *ποιήσις*, което е освен това строго

погледнато невъзможно. Прочитът ми не изключва понятията на традицията като *τέχνη* и *ποίησις* – той ги отнася към собствената им потайна и овъзможностяваща ги дълбочина. Така или иначе духовните форми са по подразбиране и преди всичко израз на съзнанието за вътрешността на човека с оглед на вътрешността изобщо, тоест те вече са според *πνευματικῆ φύσις*. Тъй като духовността притежава последното, когато мисли изкуството според собственото си естество тя естествено не пропада в свеждането на изкуството до овъншностеното *τέχνη*{14} и иманентистката представа за *φύσις*. Не е странно, че от подобно съзнание се е родило разбирането за изразителността на иконата, която „синтетично събира и сама прониква погледа“ (Пенев 2015: 124). Чак будната духовност разбира, че „в съзерцанието на иконата по-скоро съм видян, отколкото сам виждам“ (Ibid.). А читателят вероятно се досеща защо споменавам иконографията тук. Смятам, че това бъдене виждан (осъзнато или не от твореца) е присъщо на единението, към което всяко изкуство се стреми, и което малко или много е в степеня, в която то е изкуство. По същия начин и качествено преобразуващата възприятията способност е висша роля на изкуството по даденост, а неговата *ἐντελέχεια* стигане до гносиса за това, че виждането е бъдене виждан.

Разликата между духовност и изкуство е в това, че за първата е принципно известно, че извисеният живот е живот на чистото възприятие изобщо, като такова. Така например, както за философията е принципно известно, че философското разбиране е не просто едно или друго разбиране, а разбиране за същностите. Изглежда, че онова, което отделя изкуството от споменатия чист поглед не е неговата материална насоченост, а преди всичко погрешната вяра в принципното определяне на духовника като нетворец и нефилософ, на философа като нетворец и недуховник и т.н. Вероятно тази вяра произхожда от изкушението на човека да се самоопредели изключително през една или друга своя проява – да определи целостта си посредством някаква нейна част.

Проблемът за разграничаването, що се отнася до сфери на основни човешки дадености като тези на изкуството (низхождането към материята) и религията или философията (изкачването към духовното), е свързан по-скоро с изгледа към предметите, отколкото с техния вид. Това означава, че гледната точка на настоящето разсъждение може да направи дълбинен прочит не просто на едно самоосъзнаващо се като духовно изкуство, но и на онова, чиито духовни измерения са скрити за самото него. Така

определянето на изкуството като духовна форма компенсира една съществена липса на съвременното, тъй като вероятно всеки достатъчно запознат с духовното би се съгласил, че настоящата епоха не притежава автентично и истинно понятие за него. Дори така прилагането на духовния поглед към зачеркващото духовността е не просто възможно, а необходимо за разбирането. Тук би могло да се отбележи примерно, че доколкото съвременното изкуство остава в понятието за изкуство (така, както собствено представих последното), то то е и своеобразно духовно, макар и в много отношения по противоположен на изначалната и традиционна духовност начин. По-точно, ако иконографията постига *„дълбочина по направление нагоре“* (Ibid.: 122), то изкуството на модерността по-скоро свидетелства за едно изригване на низините: *„„бездната“ или „катастрофата“ на Сезан и случайността, според която тази бездна ще роди ритъм; „хаосът“, изчезващата „сива точка“ на Паул Клее и шансът за това тази сива точка да „надскочи себе си и отключи измерения на усещането“* (Deleuze 2003: 102). За преобърнатата висина на модерното изкуство *„няма художник, който да не е имал този опит с хаос-зародиша, където той или тя вече не вижда нищо и рискува своето заличаване: пропадането на образните измерения“* (Ibid.); там *„бездната или хаосът са впрегнати максимално“* (Ibid.: 104). Да се твърди, че подобно наблюдение е погрешно е само грешка, тъй като то наистина описва една реалност: реалността на ставането. Проблемът е в липсата на поглед върху определеността на битието, тъй като ставането е битийстващо битие. А следователно това, което парадигмата на модернизма не разбира – наличието на духовните сили като такива, тоест нематериално определени, единни, единяващи, личностни, съответно из духовния светоглед като светоглед на нематериалната единност и определеност – е и онова, което го ограничава в своята представа за изкуство. Дали новото време притежава автентично разбиране (за изкуство), или по-скоро то използва един мотив (за изкуството) из собствения си произвол, за погрешни цели?

Духовният поглед обаче е равнозначен на съзерцаването на онтологичните йерархии, посредством което и овъзможнява метафизически осъзнатата онтология на изкуството. Той извършва това например посредством *„разположението на иконографа, наречено „пост на очите““* (Пенев 2015: 128); на този пост съответства и разкриването на същността на практиката, вече не като *„плод на авторско въображение“*, а като

„пренасяне на духовната реалност върху елементи от този свят“ (Ibid.: 127). Отношението между съзерцание и практика е трудно за улавяне, но напълно необходимо; те са заедно зададени в онова, което наричаме „изкуство“ и качеството на едното определя огледално качеството на другото. Съответно гледната точка, която, изхождайки от липсата на единност, приписва на авторското въображение, на субективния свят някаква строга причинност (или която, още по-лошо, се задоволява с някаква представа за „рохкава“ причинност като мотив на една „слаба онтология“ и т.н.) разпърчетосва творческата цялост и отделя изкуството от характерното за него пренасяне на духовната в материалната реалност. Там присъщият на модерността субективизъм е „балансиран“ и от чисто външното разбиране за техниката, което отчуждава последната от извора и смисъла на нейното появяване и разгръщане – превръща творчеството във въпрос на външна употреба на материалност, в която субектът трябва да вдъхне живот. Истината обаче е, че връзка между субекта като такъв и материалната предметност като такава не съществува и изобщо не е възможна. Откъдето и безплодието на подобна представа. Единственият начин, по който иначе невъзможното споменато отношение следва да се разбира, е, по думите на Флоренски, посредством нещо, което не е „равносилно на умение или неумение, а лежи значително по-дълбоко, в определенията на изначалната воля и притежава творчески импулс за една или друга посока“ (Флоренски 1998: 30). Към казаното може само да се добави, че творческата изначалност е посредством онази единност, единствено в която участващите в творчеството не са несъизмерими воли (където отношението помежду им остава да е само това на опита за подчинение и разлагане на своето друго в своето обречено на самота себе си); и то единност, която все пак не накърнява тяхната индивидуалност. Разбира се, иконографското разбиране, бидейки православно, е способно да разбира подобно отношение чрез понятието за синергия. Общението изобщо е синергия. Понятизирането на моментите на вдъхновението, като такава синергична действителност, като съответстващи на понятието на класическата метафизика за единност в изкуството, е необходимост за дълбинното разбиране на изкуството.

Споменатото по-рано понятие за *ῥημα-πνεῦμα* се е образувало в отговор на античното питане за отношението между душа и тяло и необходимостта от разбирането за категорията за дух що се отнася до човешкото положение и опит. По същия начин, доколкото изкуството е въпрос за характерната за него одушевеност, разположението на

проблема за *ῥημα-πνεῦμα* се отнася до сърцевината на живото, действително изкуство. Още повече обаче, из понятието за творчество проблемът за одушевеността на човека е не само аналогичен, но и в някои отношения същият с този за одушевеността на изкуството. Тъй като изкуството е определено от човешкото положение, като човешка рамка, би могло да се каже дори, че одушевеността на изкуството е част от разискваното в питането за одушевеността на човека. Съответно *ῥημα-πνεῦμα* би могла се мисли като разкриваща някакви принципи на творческото образуване в изкуството, за неговите условия и произхода на неговите форми. В *ῥημα-πνεῦμα* се срещат субективните и обективните, външните и вътрешните страни на проблема за одухотвореността, спрямо нея се обособяват и това, което днес наричат „екзистенциали“ на твореца. Само че, тъй като вече гледната точка е тази на метафизиката, а от там и на принципите на съответствието като *adaequatio*, последните се разбират вече не като някакви изключително негови (*eigentlich*) измерения, а като нагласи, отговарящи на общението със сферата на духовното като съответствие. И тук тема остава не субективното като такова, а метафизическия досег, из който субективното придобива смисъл изобщо.

Особено важно е, че отнасянето на проявата на човешката душа към творческото изкуство не е „просто аналогия“. Разбирането, че двете иначе строго разграничавани теми от различни сфери на човешкия живот се отнасят към една и съща реалност на човешкото положение и, съответно, изхождат, макар като предмети на различаващи се културни форми, от собствената си едност в една изначалност е ключ към разкриването на изкуството в неговото достойно пълнокръвие. Тоест и като наистина обоснована форма, която не е сведена до някаква „чиста“ сетивност, до „естетика“, а от там и отчуждена от целостта на смисъла на човешкия живот повърхност: като схваната спрямо осезаемостта на дълбочината, из която човекът бива извисяван и осъществяван. Светогледните особености, които понятието за *ῥημα-πνεῦμα* изразява – както по-рано представих, сами определени от двойката „материално-нематериално“ – са все проблеми, към които антиметафизични светогледни форми могат да се отнасят странично, въпреки себе си, но не и да засегнат пряко, дълбинно и по същество.

Обратно, метафизически настроените понятия извикват удържането на различия, в които модерните възприятия иначе пропадат. Както вече загатнах от друга страна, и към класическата метафизика трябва да се пристъпва внимателно, тъй като, парадоксално,

съответстващите на нея епохални понятия за изкуство (*τέχνη, μίμησης* и т.н.) не са там добре поставени метафизически. Гледната точка, която се опитвам да представя тук предполага нов прочит на тези понятия, вместо историографска херменевтика. Търсеното от този прочит би било разкриването на изкуството откъм изначалността, из която духовният опит обособява човека като участващ в Света. Защото за изначалното и изкуството би се явило като опит на тези, които *„са съзерцавали и осмисляли Космоса, Божественото небе и себе си ведно като взаимна проява на живот и съприкосновение“* (Нейкова 2006: 18). Подобен опит е пренесен – заложен, понякога като прикрит – като шаманистки потенциал във всяка форма на западната метафизическа традиция. Така за Порфирий например са казвали: *„ти си се изявил едновременно като поет, философ и тълкувател на свещените тайни“* (Porphyry 1989: 43). Подобни положения следва да се отнесат и към човека на изкуството: не необходимо като историографски факти, а преди всичко като философски разкривания на онтологичната структура на изкуството.

Равносметка

Ако, както твърди метафизическата наука, материята следва да се разбира като *„нещо неопределено и безформено“*, и *„приемница“* (Плотин 2005: 131), то съдържанието е винаги отвъд непосредствения обсег на материализма. А, доколкото модерността е по определение материалистична – винаги такава в основата на формите си, независимо от привидностите – то метафизиката на изкуството би извършила преосмисляне на наличните днес и характерни за епохата светогледни форми. От метафизическа гледна точка съвременната фиксация върху неопределеността е проблем за реалността (на самото изкуство). Тя е и парадигма в съответно противоречие с класическото разбиране за възможността като възможност на определеното. Но изкуството нито може да започне, нито да продължи, нито да завърши в неопределеност, просто защото неопределеността е липса на битийност. Обратно, изкуството *е*. От подобна гледна точка задачата на изкуството, далече от това да *„поставя въпроси“* и разпръсва двусмислия – дестабилизираща роля, съответстваща на нестабилното отношение към неговата

съдържателност – би била, според едно способно на основополагане определение, да ръководи според духа, който представлява, да съсредоточава човешката битийност из съдържателната си творческа действителност. За това, колкото и странно да звучи на пръв поглед, „*през и към какви духовни измерения отнася едно творчество?*“ е тук може би най-определящ въпрос. Противно на материалиста, човекът на духа разбира, че този въпрос, далече от това да задушават свободата на индивида в статична определеност, всъщност предоставя най-определящата действителна възможност за осъществяване. И така, както „*опитният посветен не се лута из астралното като неспокоен призрак, а навлиза и си отива по добре познати коридори*“ (Форчън 1996: 172), посветеният в същността на изкуството – което е също астрална практика преди всяка своя материализация – би го разбирал не като случайност от нищото, а откъм определеността, спрямо която изначалния опит и класическата метафизика се явяват.

По мое знание подобна насока в осмислянето на изкуството не е била по-цялостно и изчерпателно излагана и в нейните принципи, а все частично. Така е например в по-рано представеното разбиране на православната иконография за самата себе си: откъм форма на духовност спрямо дадена форма на изобразяване. Общата нагласа на разсъздението се открива обаче при особен вид мислители, по-точно при някои занимаващи се с критика на съвременните светогледни форми и обикновено изхождащи от традиционната духовност такива. Например задачата в осмислянето на мотива за *μεταζύ*, като отговор на разпърчетосването на съзнанието днес, е съвременно разбрана от Ерик Вогелин така: „*да доведе това препятствие и неговите структури до съзнанието и, чрез неговото отстраняване, да помогне за връщането към истината за реалността*“ (Franz 2000: 107). Новостта в прочита на Вогелин е в твърдението му „*да не се спира до това, което би могло да се нарече „класически мистицизъм“, а да се възвърне проблемът за Метаксията за обществото и историята*“ (Sandoz 1987: 26). Тази новост – както предвидената тук по отношение на прочита на античните понятия за изкуство – не заличава, а развива традиционните понятия. Съвпадение между насоката на настоящото разсъздение и тази на изследователи като Вогелин има и в друго отношение: в това, че изхождането от основите разкрива съответните предмети на изследване из нещо общо, в един особено извисен смисъл дори като един и същи предмет. Доколкото разбирам проблемите на настоящата тема, то иманото предвид от Вогелин под „*класически*

мистицизъм“ съответства на състоянието на изначалното онтологично условие за изкуството логически, исторически и метафизически: защото мистицизмът означава изкачването на съзнанието наомаго, спрямо което изкуството се образува като спускане. Вогелин желае да отиде отвъд мистицизма не за да заличи последния, а за да постигне една колективна рамка на познанието, която да осъществява жива, автентична връзка между високото духовно битие и по-нисши битийстващи измерения. Измерения, като тези на материално явяващото духа изкуство (или, имайки предвид включването на духовните измерения към неговото понятие тук, на материалните измерения на изкуството). В подобна рамка характерните за съвременното разпърчетосано съзнание поляризиращи възприятия се разтурват от разкриването на собствената си дълбочина. Тъй като подобна гледна точка *„вижда хармонията между философия и теология, разум и откровение или вяра и разум“* (Gungormez 2013: 346) и т.н., категориите започват да прозират една през друга, разкривайки малко по малко изначалната единност на Света.

Задачата е изкуството да бъде разкрито из основи, спрямо които бива обикновено разграничено, и по-точно спрямо основата на основите си. В това отношение онома, което би могло да оживи реалността на изкуството както като съответстващо на *„обществото и историята“* понятие, така и като практическа действителност, е разбирането на опосредяването, което то извършва. То е това опосредяване преди да бъде всяка една от обособените си форми. Подобно разбиране е овъзможностено от собствената ми способност да не изгубя творческата реалност в някаква иманентна неразличимост и неопределеност, забравайки неговите крайни точки – онези, които, бивайки опосредени, го осмислят. По същия начин общото начинание на Вогелин е противно на *„иманентизирането на есхатона“*, характерно за търсещите *„не божествено изкупление, а иманентно спасение“* – *„утопични мечти за вътрешносветско осъществяване“* (Ibid.: 349). Настоящото начинание е на свой ред противно на иманентизирането на творческия опит на човека, характерно за търсещите изкуството като забрава, или, което е същото, собственото си осъществяване посредством тази забрава.

{1} Доколкото частичността се обособява отрицавайки целостта, на която е част тя предполага противоестественост, проявяваща се под формата на объркващи обяснения,

разфокусирани възприятия и практики на изкуството. Съответно за разсъждението тук е особено важно това, че целостта на изкуството изисква цялост на погледа върху него. Особености на целостта и съотношението между цялост на предмета и цялост на разглеждането съм представил донякъде в текста „*Частичност, цялост и изкуство*“.

{2} Макар обособени, следствията на извеждането (артефактът, техниката и т.н.) остават онтологично принадлежни на произхода за отговарящото на предмета си осмисляне.

{3} Например Аристотеловата употреба на *τέχνη* в „*Никомахова етика*“ се открива в съвременни преводи както като „*изкуство*“, така и като „*наука*“.

{4} По-точно в „*Опит за дълбинна онтология на твореца в изкуството*“.

{5} Което се вписва към рамката на съвременният опит за определянето на реалността като изглед – с оглед на някаква иманентност, като изглед без свое „към“, тоест изключително феноменално, като епистемологическа квазионтология, като изхождаща от рамката на субективизма псевдометафизика и т.н.

{6} За това и отцепилите се от целостта частични прочити са такива точно защото са неспособни да разберат собствената си принадлежност към същностно определящото предмета. Проблемът следователно е в загубата на нишката, посредством която целостта на предмета може да бъде удържана в съзнанието – в разчленяването на причина от следствие. Всъщност представата, че причина и следствие могат да бъдат строго отделени, например защото картината се обособява от ръката на художника, защото бива присвоена като материален предмет с наложена върху него ценност от някакъв пазар и т.н., е самото било на материалната насоченост, която отделя съзнанието от истинната цялост на предмета. Неслучайно Платон определя не друго, а припомнянето (*ἀνάμνησις*) като свое понятие за дълбинно знание, тъй като то е по същество схващането на минало и бъдеще, на причина и следствие в едно, тоест трансцендентното проглеждане като памет за онова, което е било, е и ще бъде. За да бъде разбрано, изкуството също се нуждае от подобно проглеждане, из което всяко от схващащите го понятия да отразява принципът зад

целостта

на

неговите

измерения.

{7} Връзката между шаманизъм и творчество съм опитвал да изложа общо в по-рано споменатия „*Опит за дълбинна онтология на твореца в изкуството*“. Твърдението за дълбоко отношение между философия и шаманизъм на свой ред, макар на пръв поглед неklasическо, не е бегло и необмислено предположение. Явно или не толкова, то е било защитавано от значими съвременни изследователи на платонизма като Додс, Пърл и Уздавинидис; за това отношение свидетелства и наскоро издаденият сборник „*The Routledge Companion to Ecstatic Experience in the Ancient World*“. Основната идея, която се опитвам да представя посредством говоренето за подобни връзки е, че формите на човешката сфера се обособяват от един изначален опит със Света като вътрешен. Този опит наричаме с право „духовен“, поради причини, които ще бъдат изяснени в хода на разсъждението

тук.

{8} Понятието за *ὄχημα-πνεῦμα* представя решение на проблема за отношението между елементите на човешкото битие, по-точно на троицата „*σῶμα – ψυχή – πνεῦμα*“. То изхожда от предсократическата, но най-вече Аристотелова и стоическа употреба на думата „*πνεῦμα*“, из която то означава тъканта на живота с оглед на ставането (*γένεσις*) и посредством мотива за дъха. В платонизма *ὄχημα* е мотив още от Платоновото разглеждане на колесницата на душата; *ὄχημα* означава изобщо нещо, което поддържа. В подобен смисъл Зевс е бил определян като *γῆς ὄχημα* – носител на земята. Понятието за *ὄχημα-πνεῦμα* изразява „*помирването между Платон и Аристотел относно тема, по която първият никога не е преподавал, а вторият е бил неспособен да определи*“ (Vos 2007: 32); то означава носителя-дух, който е по-точно носител на душата (същността). Така, що се отнася до индивида, духът е бил разбран спрямо проблема за връзката между душа и тяло, съответно като отнесен предимно към душата, според която служи като нейна проявяваща се действителност. В този смисъл понятието за *ὄχημα-πνεῦμα*, като отнасящо се към духа на индивида, може да се разбира като екзистенциален мотив на светогледа на античната метафизика – защото из него следва да се мисли осъществяването на екзистенциалната определеност според овъзможностената от опосредяването на *ὄχημα-πνεῦμα* насоченост на определеността. Според Прокъл „*преди младите богове да*

създадат това [видимо] тяло, те събраха нерационалната душа заедно с друг носител – пневматичен – както и Аристотел твърдеше, който се явява тук и там заедно с нашата бесмъртна [част от душата], но все пак бидейки сам смъртен“ (Vos 2007: 31). *Οχημα-πνεῦμα* е изначалното понятие на по-късното разбиране за т.нар. „астрално тяло“; последното произхожда исторически от първото. Що се отнася до античната представа, образувалото се разбиране за понятието отразява, по думите на Додс, „неговата функция като „носител“ на нерационалната душа, неговата специална връзка с *φαντασία*, неговата квазиматериалност и неговия „присъщ“ характер“. (Vos 2007: 34) Мотивът за *φαντασία*, означавайки изразителността в нейната по-непосредствена, но все пак материална форма в човешкото съзнание е също мотив на междинността. За Халфвасен най-общо „носителя на душата се състои от етерната същност на душите и е била предназначена като същество, което опосредява между нематериалната душа и материалното тяло, и е служело душата в нейното низхождане чрез небесните сфери към земята, но също когато се изкачва обратно нагоре след смъртта“ (Vos 2007: 36). Следователно определящо за *ὄχημα-πνεῦμα* е и наличието на намерение в един общ, надхвърлящ човека смисъл. До каква степен то е индивидуирано като намерение на индивидуалното и съзнателно съзнание е въпрос от друг характер. За онтологията на изкуството от значение е предимно, че онова, което разпознаваме като „намерение“ субективно участва в живота на индивида за целите на присъщата на битийстването творческа изразителност, която човекът на свой ред проявява и като своя собствена, малко или много индивидуирана по собствената му мяра действителност. С други думи, и както самите древни гърци също са смятали, в битийстването си човекът бива изпълнен от неща, които той си присвоява, но които никога не му принадлежи. Подобно съзнание е заложено в изначалния човешки опит изобщо и присъщо на всяка форма на шаманизъм, според който целта на опосредяващия сферите на Света човек е „да вземе (късмет) колкото се може повече и колкото се може по-рано, както и да даде обратно (човешка жизненост) колкото се може по-малко и късно“ (Natayon 2004: 169).

{9} На първо време определянето на демоните и ангелите има предвид статута, който те заемат в духовната йерархията. Разпознаването на свещеника като ангел от Ямблих или разглеждането на освободената от тялото душа като демон, както е загатнато при Плотин

и Порфирий, е доказателство за значимостта на разбирането на духовните сили като битийни статути. А възхода на душата предполага точно възход в нейния статут.

{10} Уточнението е необходимо, за да се разграничат светогледите на метафизиката (традицията) и материализма (модерността, съвременето). Тъй като днес под „причина“ се подразбира изключително хоризонталната, материална причинност, която съответства по-скоро на Аристотеловото понятие за *κίνησις*.

{11} Например следвайки употребата на думата на Илейн Пейджълс в „Гностическия Павел“. Ако за Павел пневматичните хора „по природа вършат законното“ (Библия 1998: 1391), то за изкуството, също според своята пневматична природа (така, както природата на човека е преди всичко такава), важи същото доколкото осъществява тази си природа.

{12} Относно значимостта на определенията „отвътре-навън“ и „отвън-навътре“ също може да се погледнат коментарите ми към идеята за вътрешност в текста „Частичност, цялост и изкуство“, и преди всичко употребата на същите в „Опит за дълбинна онтология на твореца в изкуството“.

{13} Плотин твърди например, че природата съзерцава, макар и не така, както човекът го прави. По същия начин, но следвайки обратната насока на преход от нематериално към материално, твърдя тук, че в изкуството участващите се причастяват. Причастяването на творческото изкуство е също аналогично, но и различно спрямо описаното от религиите причастяване на човешката душа към божествената. Прилики и разлики излагам както тук, така и в „Опит за дълбинна онтология на твореца в изкуството“.

{14} Повече относно разбирането на *τέχνη* като мотив на външното съм представил в „Опит за дълбинна онтология на твореца в изкуството“.

Библиография:

- Аристотел. 2020. *Метафизика*, София: УИ „Св. Климент Охридски“
- Библия. 1998. София: Св. синод на Българската православна църква
- Флоренски, П. 1998. *Обратната перспектива* // *Везни*, год. VIII, бр. 3, София: ИК „Гео Милев“
- Нейкова, Р. 2006. *Имало ли е шамани на балканите*, София: Марин Дринов
- Пенев, Г. 2015. *Иконграфското пространство (естетика и богословие на иконата)* // *Философски алтернативи*, бр. 4, год. 24
- Платон. 1982. *Диалози*, т.2, София: Наука и изкуство
- Плотин. 2005. *Енеади*, София: Изток-Запад
- Хайдегер, М. 1993. *Какво е това – философията? // Същности*. София: Гал-ико
- Bos, A. 2007. The “*Vehicle of the Soul*” and the Debate Over the Origin of this Concept, *Philologus*, 151, 1, Akademie Verlag GmbH, Markgrafenstr. 12-14, 10969 Berlin
- Deleuze, G. 2003. *Francis Bacon: The logic of sensation*, London & New York: Continuum
- Franz, M. 2000. Introduction // *Order and History*, vol. iv, *The Ecumenical Age*, Columbia & London: University of Missouri Press
- Gungormez, B. 2013. The relationship between reason and revelation – conflict or harmony? // *The Balkans – Languages, History, Cultures*, vol III, Veliko Tarnovo: “IVIS” press
- Hamayon, R. 2004. *Shamanism in Siberia*, in: *Shamanism*, tome 1, London & New York: Routledge
- Porphyry. 1989. *The life of Plotinus* // *Plotinus*, Cambridge: Harvard University Press
- Sandoz, E. 1999. Introduction // *Order and History*, vol. v, *In Search of Order*, Columbia & London: University of Missouri Press
- Synesius. 2018. *Concerning Dreams*, <http://www.philaletheians.co.uk/study-notes/constitution-of-man/synesius-on-dreams-tr.-fitzgerald.pdf>
- Winkelman, M., Baker, J. 2010. *Supernatural as Natural*, London & New York: Routledge

Транслитерирана литература:

Aristotel. 2020. Metafizika, Sofia: UI "Sv. Kliment Ohridski"

Biblia. 1998. Sofia: Sv. sinod na Bulgarskata pravoslavna tsurkva

Florenski, P. 1998. Obratnata perspektiva // Vezni, god. VIII, br. 3, Sofia: IK "Geo Milev"

Neykova, R. 2006. Imalo li e shamani na balkanite, Sofia: Marin Drinov

Penev, G. 2015. Ikonografskoto prostranstvo (estetika i bogoslovie na ikonata) // Filosofski alternativi, br. 4, god. 24

Platon. 1982. Dialozi, t. 2, Sofia: Nauka i izkustvo

Plotin. 2005. Eneadi, Sofia: Iztok-Zapad

Haideger, M. 1993. Kakvo e tova – filosofiata? // Sushtnosti. Sofia: Gal-iko