

ВЪВЕДЕНИЕ КЪМ ЕДНА ДЪЛБИННА ОНТОЛОГИЯ НА ИЗКУСТВОТО

Ас. д-р Никифор Аврамов

Институт по философия и социология – Българска академия на науките

Резюме. Представям понятието за творческо изкуство като кръстопът на основните положения, правещи изкуството изкуство. Самото понятие явявам из единяването на творчеството като съответстващ на понятието за *φύσις* тласък, с изкуството, като съответстваща на *νόμος* и човешката форма рамка. Показвам, че понятието, доколкото предполага дълбинна онтология (възможна като метафизически осмислена онтология), говори за двойки категории: вътрешно – външно, нематериално – материално. Последните разглеждам като вече налични в класическата антична метафизика, откъдето съответно пояснявам историческото положение на опита ми: осмислянето на продължаването на метафизическата традиция из темата за изкуството, надхвърляйки нейното отгласване от разглеждането на изкуството в метафизичната му светлина.

Ключови думи: изкуство; творчество; творческо изкуство; метафизика; дълбинна онтология

Въведение

I

В повечето общества съществуват два едновременно близки и отдалечени един от друг мотива: за творчество и за изкуство. Смятам, съответно на смисъла им, че едно пълноценно разбиране за онтологичните измерения, означени чрез тях, предполага разглеждане на отношението им, и по-точно разглеждане откъм органика и необходимост на отношението, в което те са свързани, минават едно през друго и т.н. Творчеството се явява като по-основното и обхватно понятие от двете – малко или много, така както *φύσις*, спрямо която *νόμος* извира и се поставя, е по-основна и обхватна. Поне в някакъв смисъл понятието за творчеството е в по-близко от това за изкуството отношение с понятията за битие, ставане и единност. Тъй като битието е разбраното като притежаващо и включващо в себе си своята творческа мощ и действителност (действителността като случваща се из битието, като битийстване и *γένεσις*), а единността е първична категория на творческата действителност, била тя разбираана като протичаща дейност на образуване, нематериална идея или вече обособен материален пред-

мет.¹ Като дума, *творчество* е свързана със себеподобните си *твар* (сътвореното и обособено като самостоятелно същество, тоест в някакъв смисъл индивидът и единността на организма) и *разтварям* (разтрогването на единно бивашото).² Вложеното в думата *изкуство*, на свой ред, изглежда се осмисля от близките до нея *изкусен* и *изкуствен*. Що се отнася до последното, в първия случай се има предвид подбор на представителните образци на даден род, а във втория – някаква вторичност, в смисъла на нещо образувано от природно даденото, но чуждо на нейната самостоятелност и пълнота. Така Аристотел постулира, че „*изкуство наричаме създаденото изкусно и изкуственото*“, а „*природа назоваваме естествено породеното и естественото*“ (Aristotel 2010, р. 20). Изкуствеността на изкуството е определена от вписването му в човешкия свят и е овъзможностена от онова разграничаване на човека от природата, за което древните култури говорят. Важно е да се отбележи, че за предалия ни своите – впоследствие станали, малко или много, собствено наши, понятия античен гръцки светоглед това последно разграничаване се случва с оглед на схващането на природата като собствена възможност за самия човек, която той може да осъществи (в добродетелни форми, като *аретη*, *φρόνησις*, *σωφροσύνη* и т.н.), или да не осъществи (като *ἀκρασία*, *ῥβρις*).³ Онова, на което е необходимо да се обърне най-голямо внимание, е, че противно на съвременни подправяния на миналото, още за споменатите представи човекът не е нито строго природен, нито строго чужд на природата, а сам даден според тяхното същностно съответствие и взаимно поставеност – тоест с оглед на онова, което по-късно средновековната мисъл нарича *adaequatio* (адекватност). А ако казаното е така за човешката сфера изобщо, то същото важи и за изкуството и спрямо него то следва да се разбира. Нишката на казаното следвам като най-същностна за предмета; говорейки за нея, защитавам нейната най-дълбинна основателност.

Онова, което категорията за изкуство извършва спрямо творчеството определя разликата между двете основни противоположности, разкрити из самото изкуство: свръхпълнотата на неговата извисеност, разбрана в отношение към извисеността на човешката душа, от една страна, и нещо като нищетата на изкуствеността, от друга, свидетелстваща за разпадаща се, съответно държаща се изключително за външността на формата душевност. Защото най-първоначално естественото е онова, което е според пълнотата на своите дадени възможности – из същността си, докато в изкуственото по определение липсва единността на външната проява със своята жива вътрешна необходимост. Или, ако същността на естественото е в същностното, тази на изкуственото е в отсъствието на последното. Така съществува особено съответствие между творчеството и формата, разбрана като живо формираща, и рамката на изкуството и материята, като поемащи някаква определеност, макар и според собствена определеност (може би и като онова, което античната традиция нарича „*вторична материя*“ – определена, формирана материя). Поне в някакъв смисъл творчеството е или подава

форма спрямо изкуството като материя – по-точно основополагащо, според изначалната действителност и образуване на онова, което възприятията на категорията за изкуство схващат. Категорията за творчество разкрива една естествена пълнота, която е преди всичко „*просто такава*“, точно защото представя битийната пълнота на самата форма. Тя, отново, се отнася до простата обособена единност на тварта – най-основното в конкретната изключителност на даденото творчество. Затова моментът, в който творчеството – било то природно или човешко – се разкрива на човека като изкуство, тоест в който става част от парадигмата на изкуството като парадигма на съвкупност от възприятия и дейности, е моментът, в който възприемам тварта, сътвореното, предмета за изключителни. Тогава съм в изкуството, разбрано в споменатия смисъл. Защото за творчеството изключителността е форма на извеждане най-основно, но за изкуството изключителността, присъща на това извеждане, е дълбоката признателност на разпознаването на неговата изключителна битийност и произхождащите структуриращо човешки форми рамки, свързани с това разпознаване.⁴ Тогава, в изкуството, и творчеството придобива особена целенасоченост, съответна на определени човешки стремежи. Обратно, отделено от това отношение, в изкуството изпъква вече умъртвената форма, съответно споменатата изкуственост, която се отнася по-скоро до някакви външни измерения (като материални в качеството им на такива, като извън същността, като инструментализирани и т.н.). Имайки предвид казаното, то не може и не трябва да бъде поставяно изключително материално – не и от един опит за разбиране на неговата най-изначална природа. Обратно, когато изкуството се разглежда според отношението между изкуство и творчество, неговата често самотно поддържана въпреки всичко изкуственост разпуска себе си в живата творческа действителност. В този смисъл, творчеството е живот на изкуството. А онова, което черпи от извора на живота, бива изпълнено от животворните води на своята същност и вече не се нуждае от стегнатата форма, чрез която само привидно защитава своето битие.⁵

Открила се в отношението, формата на изкуството като изкуственост се разтваря, според степента на наситеност, на въввлеченост в него и в онова, което прозира из него – формата на творчеството. Това е собствено откриването на външната форма на собствената си вътрешност, из която тя е космично основана и обоснована, или откриването на образуването на външната форма из вътрешния тласък. Разбирането за формиращата природа на творческото изкуство би разкрило неговата *ἐντελέχεια*. Обратно, липсата на подобно разбиране води не до пълнотата, към чийто израз споменатият тласък се стреми, а до изпадане от пълнотата на човешката форма във вулгарната сетивност. Частично въввлечен в частични сетивни състояния, човекът е неспособен на онова единяване и единно разпознаване, в крайна сметка, на схващане на вътрешността на творческото изкуство, следователно на него като такова. За човек в подобно положение картината може да означава много неща, но не и това, което действително прави

картината картина вместо грапав, цветен материал и т.н. Обратно, обзетостта от изкуството е по-скоро цялостна в друг смисъл: на събрана и съсредоточена извисеност, с други думи – извисеност на духа като единност на самия този човек. Обзетостта от изкуството за него е поемане на дадени измерения според характерното за човешката душа ясно разпознаване на вътрешната ценност на поетото; и в това той сам единява себе си. Така че, противно на широко разпространените представи, изкуството е определено не толкова от сетивността (и не би подобавало да е предметна форма на нещо, наричано „естетика“), колкото от своята съответстваща на високите, създаващи категорията за единност човешки способности природа.⁶ Вместо сетивността изобщо то предполага една смислово поставена сетивност; защото смисловостта, като такава, е характерът, качеството на споменатото разпознаване на битийното. За разлика от заличаващия се в сетивна неразличеност, потопеността на способния на изкуство човек не е изгубваща го; тя запазва неговата цялост и индивидуалност – заедно с което и всичките форми на другост из опита с нея. В подобен, съотнесен с някаква другост смисъл изкуството е въпрос на общение.

II

Определенията за изкуство и творчество се откриват според описания начин и в по-известните днес латински понятия за *ars* и *creare*. *Creare* ще рече, съвсем в духа на *φύσις*, буквално израстване, а *ars* – способността в даден занаят. В съзаклятие с това, че обикновено първото се формулира като глагол, а второто – като съществително, те също загатват за вътрешност и външност с оглед на едно изначално изразително движение от вътре навън – за вътрешността като отвъдна сърцевина на онова, което застива ентропично като външност, което умира в парадигмализирането на външността. По-точно израстването на *creare* може да се разбира, от една страна, като принадлежащо на вътрешността – отново, отбелязано от древното и антично понятие за *φύσις* като извираща вътрешност. Казаното из латинското разграничение следва усета на Омир, който пише:

„...от земята изскубна

чудното биле, подаде го и ми показва вида му.

Беше му коренът черен, цветът му подобен на мляко“ (Omir 1971, p. 184),

имайки предвид *φύσις*, говорейки за това скрито, от което видимото извира. В същия, само по повърхността различаващ се дух Платон отбелязва, че „хората [...] с думата „природа“ [...] именува възникването при първите неща“ (Platon 2006, p. 487). Съществено тук е не само единството на смисловата нишка на понятието, но и че означавайки прехождане от вътрешно към външно, то загатва за двойната посока на общото пространство на вътрешно и външно. Така, в „обратен на природата“ ход, но из пространството, описано от самата природа, върви философското разбиране (според формулата на Аристотел за

метафизиката като наука за първите неща, до които се стига най-накрая). А къде се намира в това отношение движението на изкуството? И в *create*, и във *φύσις* за стария свят се съдържа разбиране за това, че природата, следвайки един първичен битиен тласък, отдава себе си в човешката форма, по-точно като самата човешка форма, която е все поставена спрямо нея. Отдаденото не престава да бъде онова, което е из отдаването си, макар и да е там с друг облик. Забулено-то остава логиката на отнасяне на движението от вътре навън към това от вън навътре из споменатото тяхно общо пространство. Защото това, което метафизическата философия се опитва да извърши, по-точно е не простото навлизане от вън навътре като друго на природното движение, а осъзнаването на вътрешността в нейната изначалност, съответно и разбирането на това движение като само изхождащо от едно изначално движение от вътре навън. А същото, макар и по друг начин, се опитва да извърши самото изкуство, бидейки действителност на духа. Исторически обаче, вместо да разгърне изначалното разбиране за движението от вътре навън из движението от вън навътре, разбирането се е насочило, от западния Ренесанс насам, изключително към движението от вън навътре като обособена действителност на изкуството. Така и самото то е сведено до представа за повърхност. Свеждането е съществено и превзело не само сферата на изкуството, но и тази на мисленето, бидейки в сърцето на един нов светоглед на повърхностите. Така или иначе, вследствие на този обрат съвременното получава заряда на понятието като противоречие: изключително спрямо нещо, което то самото вече не признава като негова действителност.

Древногръцкото и антично разбиране, изглежда, е разчитало на първоначалния си усет за вътрешност. Така и си е позволило по-наивното наслаждение от разгръщането на изкуството чрез понятия, които не поставят еднозначно проблема за самата вътрешност. Съответна на последното е неопределеността, която понятието за способността *τέχνη* и нейната дейност *ποίησις* изразяват. Античното разграничаване между *τέχνη/ποίησις* и *φύσις* поставя основата за мисленето на изкуството и остава и днес определящо, по един или друг начин, съвременните представи. От друга страна, съществува опасна склонност в говоренето за *τέχνη* и *ποίησις* като отнасящи се до човека като строго разграничен от природата (тя препраща към вече казаното относно изкуственото като овъншностеност, явяваща се единствено като такава изключително откъм себе си). Така или иначе се опитвам да стигна до нещо друго: посредством разбирането на заложеното във *φύσις* може да се говори за образуването от вътре навън творчество изобщо (човешко или не), а от там и метафизически – за свръхприроден, в смисъла на по-основен от *φύσις*, творчески принцип, който я задава и обхваща и непрестанно действа из нея като собствен неин принцип.⁷ Такъв е формулиран, в късната Античност, от следващите Аристотеловото философстване стоици чрез разбирането за *λόγος σπερματικός* – сперматичният, определящ, тоест формиращ, действителен *λόγος* зад природата.⁸ Особено ценно понятие в това отно-

шение е и това за *пνεῦμα*; из него може да се разбере най-основно движението на човека в изкуството. Значимостта на тези принципи – привидно неотнасящи се към изкуството, а по-скоро към философската метафизика и духовността, е свързана с разбирането за изкуството като човешка форма, следваща разбирането на човешкото като отнасящо се към сферата на вечността и особеностите на трансцендентното. Така, високата метафизика утвърждава на един или друг език, *φύσις* притежава трансцендентния дух в себе си. Но той може да се разбере като такъв, да се осветли из себе си, да се отрази като такъв (без това да изключва самата *φύσις* като значима категория) чак в човешкото отношение. А за това отношение точно изкуството, измежду други негови форми, свидетелства. Така и по-точно, поставянето на „от вън навътре“ в необходимото му отношение към изначалното „от вътре навън“ съответства на разбирането за човешката сфера като спускаща се по извиращите от началото на началата битийни лъчи, които тя не създава, но хваща своеобразно – в най-високите си форми същевременно като собствена дейност. Това разбиране е в противовес на строгото нейно разграничаване и автономизиране. Или, което е същото, тази автономност, доколкото е пълноправно битийно изпълнена, е сама дадеността на своята определеност като притежаващ особена *adaequatio* проводник.

Между другото, от Античността насам понятието за *τέχνη* се е използвало относно творческата способност на човека, разбрана като нещо като усет за симетрия с практическа (в смисъла на *πρᾶξις*) насоченост; но не и за означаването на един по-първичен творчески принцип. Исторически погледнато и следвайки нарастващото оттласкване на човешката сфера от по-живия метафизичен усет, *τέχνη* се фиксира изключително като категория от сферата на индивидуалните способности, намирайки, както е видно в новия свят, най-нисше отражение във вулгарния субективизъм. От там нататък *τέχνη* има само един следващ ход: нейното потапяне в някаква неопределена собствена стихийност, или което е същото, просто в неопределеност. Обратно, обхватът на метафизическото съзнание на Античността е виден в начина, по който разглежда действителността на изкуството като отражение на най-първия творчески тласък из един първично нематериален източник – дори когато същата тази Античност не извършва философски метафизически прочит на изкуството. В един смисъл споменатата неопределеност е заложена още в първоначалното рамкиране на понятия като *τέχνη* и е оттам осъществена от историческото изместване на вниманието от метафизическото към материализма. В друг обаче по-точно, в това отношение Античността притежава характерна двойственост: метафизиката на изкуството от Античността разпознава божественото и демоничното вдъхновение⁹, макар и без да го осмисля като структура на творческото изкуство. Съответно на тази двойственост творения на автори като Омир и Вергилий са се чели като свещени текстове и използвани за теургични, гадателски и други подобни цели; в същото време, представата за твореца като техник е взимала превес

(като мотив на неопределеността). Из загубата на по-непосредствено автентичните духовни форми на живот, тази представа е кристализирала все повече в хода на историята, стигайки, вече в новия свят, до една строго отцепена от разбирането за вертикална, метафизична причинност творчество представа. Чак там творческият тласък се разбира като неясна метафора, идеализирана мистификация или изобщо ненужен мотив за едно ново материалистично разбиране – както от мислителите, така и от практиците на изкуството. В този смисъл, не е правилно да се твърди, че класическата метафизика не е извършила метафизичното понятизиране на изкуството от присъщи ѝ погрешност и обърканост. Зад понятието за *τέχνη* се крият светогледни особености от сложен епохален характер: самото му значение е повече от езиковедското определение на думата. Последната говори също толкова за една изгубила се пълнота, присъствала за неговата първоначална употреба. Важно е този възел да бъде разплетен, защото качеството на връзката между изкуство и творчество е отразено в качеството, определящо разбирането за *τέχνη* и повърхностната представа за тази връзка съответства на провал в дълбинното разбиране на творческото изкуство. Обратно, дълбочината там открива и дълбочината на *τέχνη*. Мисля, че говоренето за различията между античното понятие за *τέχνη* и това за съвременната техника като овъншностена форма на същата тази способност (може би като отчуждените от смисъла си в *τέχνη τέχνηματα*; относно това още Платоновият „Федър“, 268a – 269a, прави подобно разграничение, донякъде „Горгий“, 426c, също разсъждава, като присъщо на сферата на *εμπειρία*) не би могло да разреши задоволително проблема. Необходимо е, смятам, не нихилиращо „преосмисляне“ на по-първите понятия, а тяхното развиване в една определена посока, която би показала не просто тяхното обособяване едно от друго, а вече и овъзможностенния от обособяването принцип на взаимното им проникване.

По-точно задачата се изяснява така: ако изкуството не е било разбирано дълбинно, на представата за него е липсвало съзнание и за дълбинно, смислово натоварено съответствие между творческите моменти. Например между намерението на твореца и действителността на творческата проява – защото самата *τέχνη* е била разглеждана все повече по споменатия начин, из своя недостатък. Разбирането за такъв недостатък е обичайно вписвалото изкуството към логиката на липсата в стария свят, след това и обричалото го на изгубения усет за дълбочина на новия. Наистина, човекът творец използва вече създаденото като вторична материя чрез външна материална обработка. Но и последното е описание на вторичното от вън навътре, което все още не явява собствената си пълнота из по-изначалното от вътре навън (което е и една от причините, поради които Платоновият „Тимей“ разглежда изначалния *δημιουργός* като разчитащ на един по-изначален от самия него тласък). Което е същото като споменатия проблем за изместването на изкуството вън от разгръщането на метафизическото, като че самото то няма метафизична същност. Този проблем е известен за сама-

та метафизическа традиция, още от нейното начало, поради което и Парменид казва на Сократ, че „*философията все още не те е завладяла така, както според мен ще те завладее по-късно, когато няма да презираш нито едно от тези неща*“ (Platon 1990, р. 47), а именно „*такива [...] които биха ни се видели дори смешни, като коса, тиня, нечистотия или друго някое достойно за презрение и противно нещо*“ (ibid., 46). Завладяността от философията води до материята, която е и материя на изкуството, навлизайки съкровено в нея; а същото е навлизане в собствената ѝ същност. Това „*самоосъществяване из другото*“ се отнася и до самото изкуство. Изпълненото вещество на метафизичната дълбочина – онази *плύρωμα* на езотеричната античност – е недостъпно за вгледаната изключително в себе си човешка действителност най-общо. Но по същия начин и вгледаното в себе си изкуство е съответно неспособно на същинско творчество; другото, към което то изхожда, е само носител на онова, от което изхожда. Окастреното от такъв отвъдно съкровен заряд съществено понятие за *τέχνη* се превръща в призма, през която и всяко друго понятие и практика на изкуството се обособяват из същата окастреност. Например, макар *δύναμις* да е съдържала в себе си значението „*духовна сила*“, посредством това все по-стесняващо се разбиране за *τέχνη* (като кристализации на нейното разбиране като чисто индивидуална човешка способност), нейното значение бива все по-сведено до някаква неопределена, намираща се в нищото възможност.¹⁰

Осмислянето на недостатъка на изкуството като изначално определящо парадигмализира осмислянето на изкуството като недостатък – съответно на неговото изтласкване като незаслужаващ задълбочено внимание предмет на съзерцание. Но проблемът е както понятийно, така и исторически сложен. Например съществува и друг на парадигмата на отрицанието Платон, положително излагащ структури и нагласи на творческата онтология. Както и друг на строгото разграничаване на изкуството от метафизиката Аристотел, спрямо чието разбиране за отношението между действителност, възможност и движение тук търсеното разбиране би могло да се постави. Подобни, очакващи своето поκύлване семена са всъщност навсякъде в метафизическата традиция. Нужно е съвремението да започне с признанието за един свързан със своя опит за „*еманципация от класическата метафизика*“ провал: че не в този опит, а в устойчивостта на по-първите, овъзможняващи предмета понятия – устойчивост, на която не може да се припише случайност, се откриват загатванията за по-същински обхватното разбиране. Двойствеността на тези понятия не трябва да плаши мислителя, защото из нейното напрежение се крият живителните възможности за търсеното разбиране. В това отношение е съществено, че античната парадигма съдържа в себе си два различаващи се, но първично единни и проявяващи се в отношението на заедност заряда – собствено на двойственост и единност (изразени например чрез понятията за *δίαφοια* и *ἑνὸς* във философията). Там поставени метафизични двойки като „*човек – природа*“ сочат към единства,

които в разсъждението за изкуството съответстват например на единството на вдъхновение и *τέχνη*. Точно този принцип на заедността като среща (*μεταξύ*) според съответствие (*adaequatio*), в отразяване на изначалната метафизична космическа единност, е днес същественото сляпо петно, от което трябва да се изхожда във всяко разбиране за различните измерения на предмета. Тук грешка на съвременния прочит на античното разбиране е припознаването на споменатия недостатък на незавършеното като принципен и неизбежен проблем на метафизическата парадигма. А разбирайки последната като отрицание на срещата, в това този прочит подкопава възможността за собствена дълбочина – вече собствено разбирайки дълбочината като „субективна вътрешност“. Вътрешността, преди означавала присъствие със и из предмета, е вече обречена на недостига на индивидуалното намерение, а с това и разумът – на своето изпадане в неразбирането. От тук и странните липси, откриващи се в днешното съзнание: например неспособността на днешния човек да разграничи хрумка, колкото и изпразнена да е тя от заряд, воля и мощ, от изкуство. Изместила вътрешната дълбочина, овъншностената рамка се е парадигмализирала, било подправяйки самото онова, което я е задало, поставяйки се на неговия престол, било чисто отрицавайки го. Обратно, понятието за творческо изкуство въвежда мотива за органичност¹¹ на изкуството, изхождайки от неговата метафизика.

III

Защото философията е акушерство на истината за предмета, тя е и сватовничество на участващите в единството на тази истина.¹² Обвързвайки различните разгръщания, които темата предполага да се извършат, стигам до понятието „творческо изкуство“ – като призма на тези необходими разгръщания, като съдържащо и изразяващо техните принципи, като задаващо тяхната обща среда, пространство и логика на извеждане. То, имайки предвид собствените ми определения (особено несъстоятелността на изкуството без творчество), е почти тавтология. Но за изтъкването на движението на единяване, което разбирането съсредоточава, смисълът на тавтологията е съществен. Чрез загатнатото в нея несъприкосновеността на обсъдените разграничения може да се разтвори, а парадигмата на липсата, приковаваща темата изключително към повърхности без дълбочина – преодоляна. Така и опитът вече не е в съотнасянето на изкуство и творчество по повърхност, в случайното им съвпадение, а в тяхното поставяне едно спрямо друго с оглед на дълбочината, разтворена от разбирането на наличното в тях *adaequatio*. Подобно осмисляне се различава от съвременни, явно или потайно разрушителни, „критични“ или пък „скептични“ подходи по метод, цел и дух; то също търси преодоляването на по-материалната определеност (тоест неопределеност) на изкуството. Подобно на фокусираща слънчевата светлина лупа, целта на търсеното разбиране е смисловият заряд на високата метафизика да се съсредоточи в нисшата сфе-

ра на изкуството. Същината на опита е съответно едно изместване на парадигмализиращи хоризонталното, по един или друг начин, изходни точки към пълноправния вертикален характер на изкуството, следвайки онтологията на творческата дълбочина.

БЕЛЕЖКИ

1. За метафизическата традиция, както е изразено от Плотин, „във всяко нещо има някакво единство, към което то може да бъде възведено“, съответно „ако вземем единното на растението (сиреч пребиваващото в себе си негово начало), единното на живото същество, единното на душата и единното на вселената, то във всеки от тези случаи ще имаме най-мощното и достойното“ (Plotin 2005, с. 332).
2. В хода на разсъждението използвам определението „творчество“ в различните негови смисли – така че един от тях винаги да препраща към другия. Те са: на творчеството като дейност на образуване и изразяване, като кристализирана материална предметност (т.нар. *артефакт*), както и в общия смисъл на направеното в неговата форма. Значението на единството на глаголната и съществителна природа на творчеството е мистерията в центъра на понятието.
3. Там се говори предимно за *φύσις* и *νόμος*, според което са поставени и разграничения като това между *φύσις* и *πνεῦμα*. И в двата случая разграничението от природата се разбира като адекватно спрямо нея както посредством отношението си на вписване към и обхващане на нея, така и в по-общия философски смисъл на думата *природа*. В разсъждението използвам определението *φύσις* не толкова в неговия предфилософски смисъл, където то означава бегло природното и по-точно растителната природа, колкото в по-разгърнатия му философски смисъл. В такъв абстрактен смисъл *φύσις* означава самото органично израстване, вече като разностранно приложимо определение.
4. Мотивът за вътрешния поглед се споменава още от Платон („Държавата“, 540a).
5. Това битие, то вече вижда из живота, е дадено само като отвъдно на всеки негов опит да го задържи, и самият тласък към обсебено държане не открива друго освен отцепената външност на предмета. Тази логика е видна в действителността на твореца, чиято основна характеристика, като такъв, е способността за проявяваната като изпълващо вдъхновение отдаденост.
6. Преди изкуството да се насочи към схващането на животинското, за да утвърди така една обхватна своя морфология, то трябва да бъде разграничено от него в един първи момент.
7. Самите думи загатват, че *τὰ μετὰ τὰ φυσικά* е определение спрямо *φύσις*.
8. Тук трябва да се забележи едно припокриване, що се отнася до ролята на семето и духа; подкрепям прочита, че например при Аристотел „*небесното семе [...]* е равнозначно на поетичния ум“ (Kaminska 2017, p. 23).

9. За Античността демонът е представител на божествата или самото тяхно представяне, непосредствено извеждащо човека към неговата съдба. Демонът е и непосредствено отговарящия за материализирането.
10. Нещо, което би могло да се определи като „възможност без свое за“, тоест без правещата действително космичност. Що се отнася до *dύναμις*, „думата е била използвана от късните платоници в два общи смисъла. Първият е бил като свързващо понятие в описанието на троичната съставност на всяко същество [...] Вторият смисъл на „сила“ е за онова, което е било създадено от същество, така че това същество да бъде действащо като причина [...] първият е за възможната сила, а другият за действителната; единият говори за влиянето върху причинността, а вторият за причинната възможност в действителност. Както е описано от Прокъл, пълната сила е „възможността, която извежда към действителност“, и е свършена, защото из своите собствени дейности тя прави другите свършени, и това, което може да усъвършенства другите, е още по-свършено“ (Krulak 2017, pp. 94 – 95).
11. Говорейки за органичност, означавам не просто организма като проявена единица или органичното като съвкупност от части, а преди всичко казаното, с оглед на произхода на единството, което бива проявено. Така и когато говоря за органика в изкуството, го правя с оглед на творческото изкуство като действащо (във вътрешния смисъл на думата) из принципите на единение, спрямо които се взимат или образуват елементите на изкуството: материалният предмет, *τέχνη* и техниката като образувани способности и навици, и т.н.
12. Подобно на акушерството от „*Теетет*“, мотивът за сватовничеството е описан парадигмално също от Платон във „*Федър*“. Неслучайно „*Федър*“ е и диалогът, в който гореспоменатата органичност (чрез сравнение на тялото на текста с живото тяло) се превръща в тема в историята на западната мисъл.

ЛИТЕРАТУРА

- АРИСТОТЕЛ, 2022. *Никомахова етика*. София: Захарий Стоянов. ISBN 978-954-09-0149-7.
- АРИСТОТЕЛ, 2010. *Физика (I и II книга)*. София: ИК „Св. Иван Рилски“.
- ОМИР, 1971. *Одисея*. София: Народна култура.
- ПЛАТОН, 2006. *Законо*. София: СОНМ. ISBN 954-8478-86-2; 978-954-8478-86-1.
- ПЛАТОН, 1990. Парменид. В: *Диалози*, т. 4. София: Наука и изкуство.
- ПЛОТИН, 2005. *Енеади*. София: Изток-Запад. ISBN 954-321-173-6.
- KAMINSKA, S., 2017. Rational vs. Mystical Readings of Aristotle's nous poietikos. In: *Analiza i Egzystencja*, 39. Szczecin: University of Szczecin Press. ISSN 1734-9923.

KRULAK, T., 2017. Divine powers and poieseis. In: *Divine powers in late antiquity*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780198767206; 978-0198767206.

REFERENCES

ARISTOTEL, 2022. *Nikomahova etika*. Sofiya: Zaharii Stoyanov. ISBN 978-954-09-0149-7.

ARISTOTEL, 2010. *Fizika /I and II book/*. Sofiya: Sv. Ivan Rilski.

OMIR, 1971. *Odiseya*. Sofiya: Narodna kultura.

PLATON, 2006. *Zakoni*. Sofiya: SONM. ISBN 954-8478-86-2; 978-954-8478-86-1.

PLATON, 1990. Parmenid. V: *Dialozi*, t. 4. Sofiya: Nauka i izkustvo.

PLOTIN, 2005. *Eneadi*. Sofiya: Iztok-Zapad. ISBN 954-321-173-6.

KAMINSKA, S., 2017. Rational vs. Mystical Readings of Aristotle's nous poietikos. In: *Analiza i Egzystencja*, **39**. Szczecin: University of Szczecin Press. ISSN 1734-9923.

KRULAK, T., 2017. Divine powers and poieseis. In: *Divine powers in late antiquity*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780198767206; 978-0198767206.

INTRODUCTION TO A DEPTH ONTOLOGY OF ART

Abstract. I present the concept of creative art as a junction of the fundamental situations that make of art – art. I shed light on the concept through connecting creation, as an impulse corresponding to the concept of *φύσις*, to art, as a frame corresponding to *νόμος* and the human form. I demonstrate that the concept, as much as it presupposes a depth ontology (possible as a metaphysically reflected ontology) speaks of categorical dyads, such as those of inner and outer, and immaterial and material. The later I consider as already grasped by the metaphysics of antiquity, according to which I therefore clarify the historical situation of my attempt: the reflection of the continuation of the metaphysical tradition through the topic of art, considering how this tradition always pushed itself against the consideration of art in its metaphysical light.

Keywords: art; creation; creative art; metaphysics; depth ontology

✉ **Nikifor Avramov, PhD**

ORCID iD: 0000-0003-3826-7336

Institute of Philosophy and Sociology

Bulgarian Academy of Science

E-mail: n.av@email.com