

**ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ПРОЯВИ НА ЦИВИЛИЗОВАНОСТ –  
МИТ, ОБРАЗ, СИМВОЛ, ИЗКУСТВО**

**Илинида Николаева Маркова**

Главен асистент, доктор по философия

Медицински университет  
„Проф. д-р Параскев Стоянов“ – Варна

***Резюме:***

Да се търси основанието за творческия гений, за неговото „общуване“ чрез творбата, пречупено през призмата на субективността е най-трудната цел пред естета – онзи, който е едновременно творец и публика. Разбирането същността на изкуството, като извисеност в света на ейдосната природа трябва да дистанцира „невежите“ от неговите артефакти. Защото изкуството не би трябвало да възпитава – това би го направило достъпно; то трябва да затруднява, именно за да съхрани съвършенството си, то трябва да съхрани себе си чрез себе си.

***Ключови думи:*** Мит, образ, символ, изкуство, ейдос (идея).

**AESTHETIC MANIFESTATIONS OF CIVILITY –  
MYTH, IMAGE, SYMBOL, ART**

**Ilinida Nikolaeva Markova**

Chief Assistant, Doctor of Philosophy

Medical University  
„Prof. Dr. Paraskev Stoyanov“ - Varna

***Summary:***

To search for the ground of the creative genius, for its "communication" through the work, refracted through the prism of subjectivity, is the most difficult goal for the aesthete - the one who is both creator and audience. Understanding the essence of art as sublimity in the world of eidetic nature must distance the "ignorant" from its artefacts. Art should not educate - that would make it accessible; it should hinder, precisely to preserve its perfection, it should preserve itself through itself.

***Keywords :*** Myth, image, symbol, art, idea.

*Художникът-реалист  
„Бъди верен на природата!“ Но как да стане,  
кога природата ще оживее на платното?  
Безкрайно е най-малкото ѝ късче.  
Започва да рисува той, както му харесва.  
А какво е то? Каквото може да рисува.  
Из „Веселата наука“  
Фридрих Ницше*

Интересът на разума към него самия, но и към неговите интерпретации е причина да се търсят допирните точки между всички аксиологически аспекти на мъдростта. Затова изначално трябва да се отдаде дължимото на онова, което още Платон е формулирал като тъждественост между три висши категории – добро, истина и красиво. Ето защо, изследователят трудно остава дистанциран от закономерностите между добро и красиво.

Сами по себе си и двете са ейдетични природи, умопостигаеми, а не сетивновъзприемаеми. Това извисяване в света на идеалното е предшествано от митологичното и последвано от религиозното, но се е запазило като константно отношение на висшето към вещното, профанното.

Идеалното от своя страна би могло да се разглежда и като степенувано, но само в полето на изкуството, а не в полето на етическото. Това разнопластово *идеално* следва пластове в изкуството, съобразно видовете изкуства. Защото проявленията на видовете изкуства, както и методите им за внушение са толкова разнообразни, че се създава впечатлението, че *красивото* трябва да се нагажда към тези видове, за да бъде релевантно към тях. Може би затова толкова късно се обособява теорията за красивото, известна като науката естетика.

В контекста на тези „различни“ на пръв поглед проявления на красивото, запазването на неговата същност подсказва, че трябва да се търсят и намират общите му характеристики, онези константни божествености, които винаги са доловими от усета на гения или от усета на неговата публика (който може да е демонстриран чрез интуицията). Това позволява публиката да се възхищава възторгнато от творбите на великите майстори през цялата човешка еволюция (умишлено се фиксира времеви период, защото скалното графично творчество не е по-малко значимо от фреските на ренесансовите катедрали, нито античните аеди и средновековни бардове имат по-малка роля в живота на градските общества от тази на музикалните гении от XVIII или XIX

век. Подобни съпоставки могат да се направят и в останалите видове изящни или приложни изкуства.) Прави впечатление обаче, че тематиките, както в различните жанрове, така и в различните видове изкуства се запазват, независимо от еволюцията на техниките, приложени за сътворяването на творбите. Наблюдава се постоянство в изворите на творчеството – митологични сцени и персонажи, исторически събития, батални сцени, пресъздаващи вечната битка между добро и зло, религиозни сюжети, любовни изкушения и хедонистични наслади, страданието, като катарзис и разбира се – природата. Около тези елементи от човешкия живот гравитира изкуството. Това подсказва, че то самото не би могло „да напусне“ битието в смисъла си на материално проявление на ейдоса *красиво (прекрасно)*. Ето защо красивото е едно, но неговото материално многообразие се изразява с безкрайния брой на артефактите. И още – думата за обозначаване на нещото е една, но нещата, които обозначава тя – са много.

Принос към това многообразие има въображението, което отличава човека от всички живи твари. По същност въображаемият свят, който е нещо като паралелно, виртуално съществуване, е носител на същите сетивни характеристики, както и реалния свят – и двата свята имат цвят, форма и големина, пространствена организация, взаимодействия между нещата „вътре“ в тях. Това често дава основание да се мисли за тези два свята като за взаимнозаменяеми, преминаващи от един в друг. Въображението, властващо във въображаемия свят има същите субстанциални признаци като мисленето – не може да има въображение без мислене - а те са: образността и разбирането и двете зависими от паметта. Това от своя страна води до необходимостта да се търсят основания за симбиозата между ейдоса и образа, (доколкото е възможна такава).

Известно е, какво влага Платон в понятието си *ейдос*. Красивото (прекрасното) не може да се отъждестви с нито един красив предмет. Което отваря възможности всеки красив предмет да е красив с надеждата, че той е изцяло тъждествен с красивото като такова. Вариативността подсказва възможност да се разнообразяват проявленията на красивото и да се обосновават чрез него. Това превръща отделните красиви неща в относително красиви. Възможността да се степенува тяхната красота освобождава от задължението да се наблюдава само едно красиво нещо, пък било то и най-красивото в тривиалната утилитаристична представа. Нещо става красиво, именно защото съществува красивото изобщо. Така ейдосът, считан за красиво и висша степен на красивото – прекрасното, се превръща в *образ* според Платон. Ейдосът е същност разбрана като о-пределяща природа, норма на нещото, на която не се приписват нито темпорални, нито топосни характеристики. Той е идеален образец на всяко сетивно

нещо, негова парадигма. Още нещо, според Платон, нещата съществуват по причастност към ейдосите, но освен сетивните неща и ейдосите има и математически неща, които са между тях. (Аристотел, 2020a: Ia, VI). Ейдосите причиняват нещата, начало на материята са Голямото и Малкото, а нейна същност – едното. По този начин числата са причина за същността на другите неща. Според Аристотел, Платон е използвал само две причини – *ейдос* и *едно*, като ейдосът е причина на нещата, а едното е причина на ейдоса. (Аристотел, 2020b: Ia, VI). „Но ейдосът или както и да се нарича формата в сетивното, не възниква и за него няма пораждање, нито възниква същината, защото то е това, което става в друго било чрез изкуство, било от природа или способност.“ (Аристотел, 2020c: VIIζ, VIII)

Аристотел също разсъждава върху ейдоса, но не винаги се придържа към мнението на своя учител. Мъдрият е длъжен да познава всичко, но без да има знание за всяко нещо поотделно, защото знанието за отделното е усещане за него, а в това да усещаш, няма мъдрост. (Аристотел, 2020d: Ia, II). Следователно мъдрият трябва да познава първата причина на нещото. Тук обаче започва многопластово тълкуване на понятието *причина*. Това може да е същност или същина, материя, източник на движението или онова, което ѝ противостои (Аристотел, 2020e: Ia, III) (защото всяко нещо има своето противоположно, без което нещото не може да съществува – основен диалектически принцип). Ейдосът или същността не възниква, но съставното му възниква и във всичко пораждање е налична материя. (Аристотел, 2020f: VIIζ, VIII). Не е нужно да се измисля ейдос като образец, но е достатъчно пораждащото да направи и да е причина за ейдоса в материята (Аристотел, 2020g: VIIζ, VIII). Така ейдосът е единното и многото; тъждествен с предмета, но само по вид; това го прави принцип или основание на разграничението.

Вероятно това дава основание на Сенека да продължи разграничаването между ейдос и идея, за да обозначи всяко като отделна степен на съществуване. Първа степен са квазисъщностите (празно пространство, време), после са сетивните неща, след тях е ейдосът или формата, после е идеята или моделът, следва ги върховното битие (Бог), което съществува в превъзходна степен и най-горе е същността, общото понятие (това, което е). „Ако желаете още едно разграничение, ще кажа, че „формата“ е в производението на художника, а „идеята“ - извън неговото произведение, и не само извън него, но и преди него.“<sup>1</sup> (Сенека, 2022: LVIII: 16-21)

---

<sup>1</sup> Сенека, Луций Аней (2022) *Нравствени писма до Луцилий*. София: Рива, LVIII, 16-21

*Образът* от своя страна може да бъде разглеждан като резултат от сетивността. Защото именно усещанията го формират в ума. От това произлизат някои затруднения. Примитивността на усещането като най-елементарния познавателен психичен процес трябва да подскаже примитивност и на въображението, а оттам да се търсят основанията на ейдоса. Само че, как да се мисли за нещо и в същото време да се въобразява за него?! Как това да се случи в едно и също Аз по едно и също време? Тъй като не е възможно, Сартр предлага да се реализира „скок“ при прехода от едното към другото<sup>2</sup>. (Сартр, 1995а: 13) Според него образът е привидност, на която човекът придава вещественост. Ако обаче се остане при този психологизъм, се пренебрегва фактът, че човекът не само присъства в света, а и може да си представя света. Очевидно тези светове се различават, макар вторият да е подражание на първия, все пак не е тъждествен на него, нито е негово копие. Разликата произтича от това, че абстракцията предхожда образа, а не е плод на образността. Такова становище има и Башлар. Той определя въображението не като процес на формиране на нови образи, а като „деформиране на образи“<sup>3</sup> (Башлар, 2007а: 15), вероятно защото, за да се формира нов образ от някакви елементи, преди това трябва друг образ да се разпадне на елементите, които оставени „свободно“ да могат да послужат за направата на нова въображаема конструкция. Кое то някак естествено води до извода, че въображението е подвижност на духа, благодарения на тази подвижност образите също се „движат“ и това е тяхната съществена черта, по-важна от формата им.<sup>4</sup> (Башлар, 2007b: 16). „Внезапно един образ се явява в центъра на измислящото същество... Cogito-то е завладяно от един обект на света, който ... представлява света. Въображаемият детайл е наточено острие, което пронизва мечтателя, той възбужда у него ... конкретно размишление.“<sup>5</sup> (Башлар, 1994: 149).

Боравенето със символика за обозначаване на някакви общоцивилизационни признаци от една страна улеснява съвременния човек, но от друга, до голяма степен опростява неговото мислене. Трудността произтича от постоянната подмяна на местата на абстрактното и образното, на същност и причина – трудности, очевидно налични и в Античността.

Символът е „такава знакова структура, такава единна цялост от елементи, която се превръща в модел, ... в идеален образец за осмисляне ... Символът е законът, според

---

<sup>2</sup> Сартр, Жан-Пол (1995) *Въображението*. София: Аргес, стр. 13

<sup>3</sup> Башлар, Гастон (2007) *Въздухът и сънищата*. София: Рива, стр. 15

<sup>4</sup> Ibidem, p. 16

<sup>5</sup> Башлар, Гастон (1994) *Поетика на мечтанието*. София: Аргес, стр. 149

който действителността се сдобива с нови смисли ... Символът се отгласква от една значимост, за да създаде нова значимост ...<sup>6</sup> (Лосев, 1989а:30). Той не само обяснява обекта, а заема неговото място.<sup>7</sup> (Касирер, 1996а: 350). Значи ли това, че символът се превръща в ейдос и идея; в причина и същност в контекста на Платон и Аристотел?

Пренасянето - познато като метафора – на смисли и съдържание от една реалност в друга реалност може да се разглежда не само като рационален резултат от класическото Декартово „мисля, следователно съществувам“, а и като потенциална свобода да „не мисля“. Според Аристотел метафората е пренасяне на име от един предмет върху друг, виждайки приликите между двата предмета. Ето защо има взаимна зависимост между метафората и сравнението, но не всяко сравнение е метафора. Нужно е остроумие – игра на въображението, в която интелектът демонстрира себе си, при все, че още е проект на себе си. Метафората е интелектуално средство, чрез което „далечното“ се схваща с помощта на „близкото“. Чрез нея се улавят смисли, на пръв поглед недостъпни за сетивата или интелекта. Докато науката установява, че абстрактните части на две неща могат да са тъждествени, то поетическата метафора загатва за пълно тъждество на две конкретни неща – два елемента, чиито допирни точки са толкова много, че прилягат един към друг подобно на плочките от пъзел. Метафората е като сложна идеограма, чиято сложност се изразява в комбинацията от идеи. Ортега-и-Гасет дава за логографски пример китайската писменост, в която една графема може да изразява цяла дума, но винаги комбинирайки два или три знака. Например смисловото отделяне на думата „тъга“ се състои в комбинацията от идеограмите „сърце“ и „есен“<sup>8</sup> (Гасет, 1984а: 215). Зависимостта между отделните елементи се изразява в това, че ако липсва една плочка от пъзела, на нейно място се появява празнота. Това е пример за силата на въображаемото – то „съставя образи, но винаги се представя отвъд тях, винаги е малко повече от тях“<sup>9</sup> (Башлар, 2007с: 16).

Истинското поле за изява, царството за демонстриране на метафората е митът. В него се компилират символи и образи като атрибути на метафората, за да предадат сакралните послания. Започнало като произведен продукт на езика, митотворчеството се обяснява, чрез езика, като продукт на същия този език. Това дава основание на Макс

---

<sup>6</sup> Лосев, Алексей. (1989). *Проблемът за символа и реалистичното изкуство*. София: „Наука и изкуство“, стр.30

<sup>7</sup> Касирер, Ернст. (1996). *Есе за човека*. София: „Христо Ботев“, стр. 350

<sup>8</sup> Ортега-и-Гасет, Хосе. (1984). *Естетически есета*. София: „Наука и изкуство“, стр. 215

<sup>9</sup> Башлар, Гастон (2007) *Въздухът и сънищата*. София: Рива, стр. 16

Мюлер, цитиран от Касирер да казва, че „митът е заболяване на езика, а не на мисълта“<sup>10</sup>. (Касирер, 1996b: 184). Твърдение, сходно с Ницшеовото тълкуване на митотворческия замисъл, според който замисъл „мъдростта е престъпление срещу природата“<sup>11</sup> (Ницше, 1990a: 108) Особеното тук е, че митът и езикът са произлизащи от опита, но не в природата, а в социума. Основанията да се твърди това произлизат от наблюдението, че човешките индивиди „комуникират“ още с раждането си – много преди да овладеят речта. Разбира се трябва да се отчете, че за примитивният човек природата е тъждествена на обществото, а самият той е част от тази тъждественост. Както твърди Касирер след всичко това изведнъж човек открива, че природното, същото онова, от което е част той в даден момент започва „да не разбира неговия език“. Това коренно трансформира погледа на човека към словото. Думата не би могла да промени физическия свят, но би могла да добие логически характер и да придаде този логос и на света.

Според Лосев символът се различава от реалистичния образ<sup>12</sup> (Лосев, 1989b: 210). Символът е симулация на реалността. Символът не ни насочва към неизвестен обект, макар, че прилага върху съзнанието необходимите внушения, за да ни стане обектът познат. (Лосев, 1989c: 210) Думите, които човек използва също са символи. Чрез думите се предават смисли. В комбинация с думите-символи влизат знаците и образите, които могат да не са описателни. Чрез знаците се обозначават някакви обекти. Юнг уточнява, че „...онова, което наричаме символ е термин, наименование или дори картина, които макар и познати във всекидневния живот, освен своето конвенционално и явно значение имат и специфични съдържания. Те намекват за нещо неясно, непознато или скрито...“ т.е. „съдържат нещо повече“.<sup>13</sup> (Юнг). Още Лесинг дава възможност на твореца да компилира естествени и произволни знаци. Защото в противен случай няма как да се причисли към изкуството онова, което не съответства на естествените характеристики<sup>14</sup>. (Лесинг, 1978: 238).

Така „думата може да бъде придружена от различни образи“, а отвъд тях прозира правило, което направлява техния избор<sup>15</sup>. (Сартр, 1995b: 24) А правила има там, където се търси знанието. Следователно трябва да се осъществи още един скок – този от наука

---

<sup>10</sup> Касирер, Ернст. (1996). *Есе за човека*. София: „Христо Ботев“, стр. 184

<sup>11</sup> Ницше, Фридрих (1990) *Раждането на трагедията*. София: Наука и изкуство, стр. 108

<sup>12</sup> Лосев, Алексей. (1989). *Проблемът за символа и реалистичното изкуство*. София: „Наука и изкуство“, стр. 210

<sup>13</sup> Юнг, Карл Густав *Човекът и неговите символи*. Стр. 5 [онлайн]  
[https://cominfblog.files.wordpress.com/2016/11/young\\_uch.pdf](https://cominfblog.files.wordpress.com/2016/11/young_uch.pdf), преглед 08.2019

<sup>14</sup> Лесинг, Готхолд (1978) *Лаокоон, или за границите на живописата и поезията*. София: Наука и изкуство, стр. 238

<sup>15</sup> Сартр, Жан-Пол (1995) *Въображението*. София: Аргес, стр. 24

и теория към мита. Защото митът е „необходима последица от науката“ (Ницше, 1990b: 136). Класическият пример за това, разбира се е Сократ – символът на познание, човекът, осъзнал ролята на теоретичното в името на битието. Жертвата в името на знанието. Превърнал в мит мъдростта, въпреки обвиненията в „престъпност“. От тук и постоянното страхуване, илюзорното неспокойство у твореца, чрез което той мами публиката си. Той оценява действителността според идеала, но я отразява в творбите си по вероятност, защото не може по друг начин. Защото Платоновият *мимезис* предварително задава „формата“ на творбата. Творецът използва правила, но те са в рамките на артистичния номос, а не в рамките на ейдетичността или същността. Правейки това, творецът се успокоява с максимата „свършеното не бива да е създавано“<sup>16</sup> (Ницше, 1990c: 261), а това подпомага внушението, насочено към несвършената публика. Един несвършен, подражателен артефакт, който влияе и формира вкуса на една несвършена, подражаваща публика. Постига се дълбока пропаст между изкуството с неговия вдъхновен, възвишен идеал за носене на смисъла, за търсене на свършеното чрез образи и символи, и от другата страна – необразованият потребител на тази възвишеност, който просто се наслаждава сетивно на творбата, а посредникът между двете е творецът. Последният лесно маскира разлома, защото е съблазнен от популярността, от масовостта, от овациите – все проявления на „културността“ на невежите. Изкуството станало „народно“ и когато „всенародният художник съчинявал своето произведение, той естествено се стремил да каже това, което имал да каже така, че да бъде разбран от всички хора“<sup>17</sup>. (Толстой, 1994а: 81). В контекста на това, ако е възможно изкуството да е неразбираемо, защото е загадъчно, завоалирано или създавано за конкретна посветена аудитория, то защо трябва да се търсят други методи, които да го направят разбираемо, достъпно и „снето“?! Нима всеки ум разбира своя живот?! Нима всеки ум може да вниква с еднакъв интелектуален заряд в битието?! Ако отговорът е: „Не.“, тогава защо се очаква мимезисното творчество да се различава от живеенето. Та нали творецът претворява света си! Той трябва да открива пред публиката малко по малко от своята творба, а публиката трябва да отгатва замисъла, да се „заиграва“ с творбата, да предусеща идеята на автора, да долавя внушението – стъпки в познаването на изкуството, които изискват интелектуален заряд, както у твореца, така и у публиката. „Свършеното използване на тази потайност е скрито в символа.“ (Жул Оре в Толстой, 1994b: 82). Тук е мястото на въображението, което съдейства на ума, за да се разкрие състояние на душата или да се

---

<sup>16</sup> Ницше, Фридрих (1990) *Раждането на трагедията*. София: Наука и изкуство, стр. 261

<sup>17</sup> Толстой, Лев (1994) *Що е изкуство?* София: УИ „Св. Кл. Охридски“, стр. 81



освободи душата от нещо, което я ограничава. Ето защо „ако едно същество със средна интелигентност и недостатъчна литературна подготовка отвори случайно книга и поиска да и се наслади, това е недоразумение и нещата трябва да се върнат на местата им.“ (Жул Оре в Толстой, 1994с: 83). От друга страна съществува и очевиден риск, за който Толстой предупреждава. След като изкуството може и трябва да е неразбираемо и загадъчно, тогава е възможно „извратени хора да съчиняват произведения, неразбираеми за друг, освен за тях самите, като тези произведения се наричат изкуство.“ (Толстой, 1994d: 99). Още един момент, криещ риск е когато авторът в стремежа си да провокира чувства е склонен да разчита само на спомените от предходни творби. Така всеки творец, заимствайки идеи от предходни творци, комбинирайки ги по свой начин, си въобразява, че създава нещо ново, което да предизвиква умиление, възторг или погнуса у публиката. Това Толстой нарича „поезия от поезията“ (Толстой, 1994е: 101) и не касае само поетическото изкуство, а всички форми на изкуство. Такова състояние на изкуството е копие на копието, заимстване, а последното по никакъв начин не може да се нарича изкуство, по-скоро е фалшификация, защото подражанието на подражанието не е нещо по-висше от оригинала, за който говори и Платон.

Процесът, който е обяснен от Толстой не е подминат и от Кандински, който оправдава действията на твореца с това, че „на мястото на природата, застава художникът“<sup>18</sup>. (Кандински, 1995а: 66). Но и той трябва да не забравя, че „в изкуството не съществува съвършена материална форма“, защото *формата* „остава абстракция“ (Кандински, 1995b: 62), и именно защото е такава позволява на твореца да подчинява своята творба на своите сетива, но да не „остава“ при тях, а да идеализира, стилизира, или хиперболизира т.е. така да импровизира, че да пресъздаде своето чувство по възможно най-достовверен начин. Авторът разбира, че отражението на нещо в огледалото не е същото *нещо*. Така отражението на света в ума му, променя света, а не го създава отначало. И когато към тази способност на ума се добави и фактът, че всеки творец е дете на своето време и епохата оставя отпечатък в душата на твореца, може лесно да се намерят отговори на въпроса, защо творчеството и изкуството са така податливи на конюнктурни цели или обществени интереси. Защо изискват от творците достъпност и разбираемост и защо липсата на тези качества бива заклеямена като негатив? Трябва да е очевидно ясно, че тези въпроси са излишни по същество, защото „външният принцип на изкуството може да бъде валиден само за миналото, но никога за бъдещето... не може

---

<sup>18</sup> Кандински, Василий (1995) *За духовното в изкуството*. София: Лик, стр. 66

да има теория, обосноваваща този принцип за по-нататъшен път, който води през царството на нематериалното. Не може материално да кристализира нещо, което още не съществува материално.“<sup>19</sup> (Кандински, 1995с: 34). Затова образът не може да кристализира такъв, какъвто се явява на размисъла, без да се отчитат грешките в този процес.<sup>20</sup> (Сартр, 1995с: 96). Твърдението на Пол Валери, цитиран от Сартр „който бърза, разбира“<sup>21</sup> (Сартр, 1995d: 56), колкото и нелицеприятно да звучи що се отнася до интелигентността, в крайна сметка означава, че именно движението по повърхността „бързането“ е гарант за разбирането, защото всяко противоположно „забавяне“ в дълбините на смисъла или на думата, вече предполага неразбиране. Прави впечатление, че така би могла да се обясни масовостта и стремежът към „разбираемост“ на иначе трудни или невъзможни за разбиране артефакти – стремеж, несъществуващ в периода на митотворчеството, но ярко демонстриран в периода на модерността. Трябва да е ясно също, че светът, който човекът се старее да разбира (ако изобщо се старее), онзи външният за личността свят, с който човек се сблъсква, не е „голата, автентична и първична реалност, а човешко тълкуване на тази реалност и следователно е идея... т.е. въображаем, вътрешен свят“<sup>22</sup>. (Ортега-и-Гасет, 2014: 104). Така лидерската роля в човешкото същество принадлежи на въображението, което трябва да оформи безопасен начин на съществуване на реалността. Цялото човешко същество е насочено към тази цел, с тази цел той – човекът, насочва съпреживяванията си към изкуството, където се „потопя“ в нови светове, среща нови хора, изживява нови чувства, но най-вече е в безопасност. Но такива потенцици са заложиени в неговото познание. Той е такъв. От една страна е „осъден да бъде свободен“ (Сартр), а от друга – е „осъден да бъде писател“ (Ортега-и-Гасет).

## Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Башлар, Гастон (2007) *Въздухът и сънищата*. София: Рива, стр. 344
2. Башлар, Гастон (1994) *Поетика на мечтанието*. София: Аргес, стр. 208
3. Кандински, Василий (1995) *За духовното в изкуството*. София: Лик, стр. 278
4. Касирер, Ернст. (1996). *Есе за човека*. София: Христо Ботев, стр. 399
5. Лесинг, Готхолд (1978) *Лаокоон, или за границите на живописата и поезията*. София: Наука и изкуство, стр. 304

---

<sup>19</sup> Ibidem. p. 34

<sup>20</sup> Сартр, Жан-Пол (1995) *Въображението*. София: Аргес, стр. 96

<sup>21</sup> Ibidem, p. 56

<sup>22</sup> Ортега-и-Гасет, Хосе (2014) *Фантазиращото животни*. София: Изток-Запад, стр. 104

6. Лосев, Алексей (1989) *Проблемът за символа и реалистичното изкуство*. София: Наука и изкуство, стр. 440
7. Ницше, Фридрих (1994) *Веселата наука*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, стр. 264
8. Ницше, Фридрих (1990) *Раждането на трагедията*. София: Наука и изкуство, стр. 376
9. Ортега-и-Гасет, Хосе (2014) *Фантазиращото животно*. София: Изток-Запад, стр. 168
10. Сартр, Жан-Пол (1995) *Въображението*. София: Аргес, стр. 116
11. Сенека, Луций Аней (2022) *Нравствени писма до Луцилий*. София: Рива, стр. 704
12. Толстой, Лев (1994) *Що е изкуство?* София: УИ „Св. Кл. Охридски“, стр. 272
13. Юнг, Карл Густав *Човекът и неговите символи*. Стр. 5 [онлайн] [https://cominfblog.files.wordpress.com/2016/11/yung\\_uch.pdf](https://cominfblog.files.wordpress.com/2016/11/yung_uch.pdf) [преглед 08.2019]