

**НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА**

Катедра „ПИХООД“ – Психология на изкуството, художествено образование и общообразователни дисциплини

Десислава Иванова Денева

**АРТТЕРАПЕВТЪТ КАТО ХУДОЖНИК
съвременни концепции и практики**

АВТОРЕФЕРАТ

Дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен „ДОКТОР“

Научен ръководител: проф., д.изк. Петер Цанев

НАУЧНО ЖУРИ

Председател: проф., д.изк. Петер Цанев

Рецензент: проф., д.ф.н. Правда Спасова

Рецензент: проф., д-р Бисера Вълева

Становище: доц., д-р Милена Блажиева

Становище: доц. Драган Немцов

София, 2019

Защитата на дисертационния труд ще се състои на.....2019 г. от.....часа в залана Националната художествена академия, София. Рецензиите, становищата на членовете на научното жури и авторефератът са публикувани на интернет страницата на НХА на

Обща характеристика

Дисертационният труд е с размер 220 страници и съдържа увод, седем части, епилог, библиография, състояща се от 28 източника, от които 24 на български език, 4 на чужди езици и 19 интернет адреса. Анализите от изследването са придружени от снимков материал, състоящ се от илюстрации и схеми в размер на 40 страници.

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод

| | |
|---|-----------|
| Постмодерно общество и липсата на ценности | 4 |
| Част I. Предмет и актуалност на проучването..... | 5 |
| 1.1. Цели, задачи и методи..... | 5 |
| 1.2. Арттерапия: исторически преглед и философска платформа..... | 7 |
| 1.3. Основна цел и роля на арттерапевта..... | 7 |
| 1.4. Процесът арттерапия в проявлението културен феномен, съвременни хуманитарни концепции и практики в образованието..... | 7 |
| Част II. Карл Густав Юнг (1875 – 1961) в своя автоарттерапевтичен опит – динамичност и смелост..... | 9 |
| 2.1. Първоначално натрупване, кратък исторически преглед и основни тезиси..... | 9 |
| 2.2. Политически и социокултурни аспекти на едно смутно време..... | 11 |
| 2.3. Антропологически поврат във философията на XX век и очарованието на екзистенциализма..... | 12 |
| 2.4. Пресичане с гностицизма и алхимията – древни и модерни..... | 15 |
| Част III. Трансцендентната функция и първи нейни проявления в детството, описание „Спомени, сънища, размисли“ – път към „Червената книга“..... | 16 |
| 3.1. Трансцендентната функция и пряката реализация на несъзнаваните явления..... | 17 |
| 3.2. Архетипите и тяхното персонифициране в символни идеи в светлината на алхимията и гностицизма..... | 18 |
| 3.3. Предела на опитността..... | 20 |
| 3.4. Асоциативен опит чрез „активен символизъм“..... | 21 |
| 3.5. Асоциативният път на метода „активно въображение“..... | 22 |
| Част IV. Търсенето на центъра – анализ на системата ‘Mundi totius’..... | 24 |
| 4.1. Лични интерпретации и оценки..... | 36 |
| 4.2. „Опитомяване“ на несъзнаваното..... | 36 |
| 4.3. Юнгиански влияния и съвременни възприятия..... | 36 |
| 4.4. В заключение: новаторска ли е ‘Liber Novus’..... | 38 |
| Част V. Що е феномен..... | 38 |
| 5.1. Луиз Буржоа (1911–2010) – неконвенционално..... | 39 |
| 5.2. „Импулсивното писмо“ – в личния опит на Луиз..... | 40 |
| 5.3. Продължение – явлението Арнулф Райнер (1926)..... | 40 |
| 5.4. Значението на жеста..... | 41 |
| 5.5. Фарсовите му лица стават емблематични..... | 43 |
| 5.6. Смисъл „свободен“..... | 43 |
| Част VI. Епилог..... | 44 |
| Част VII. Оригинален принос на изследването..... | 47 |
| 7.1. Литература и снимков материал | 48 |
| 7.2. Научни публикации, свързани с темата, и други дейности | 48 |

Увод

По образование съм художник, който активно съвместява професията на учител и артист, работещ в областта на изобразителното изкуство. В моята ежедневна среща с подрастващи бъдещи творци ми се налага ясно и аргументирано да защитавам позициите си като човек и художник. Работата ми по темата „**Арттерапевтът като художник – съвременни концепции и практики**“ зададе нови параметри на дейността ми и обогати разбиранията ми за творчеството изобщо.

В увода „Постмодерно общество и липсата на ценности“ изследването започва с авторско мнение за съвременната социокултурна среда. Във всички времена и епохи човекът винаги си е задавал въпроси за мястото си в света и значението на живота му за обществото. Всеки исторически период прави опит да осветли тези въпроси. Един такъв отговор създава единство, чувство за предназначение, за значение на хората, живеещи по това време. Но днес липсва надеждният отговор. Универсалните истини и принципи са подложени на преразглеждане. Размиват се единните критерии, които да осигуряват универсален и надисторически ред. В големите градове човекът е потопен в отчужденост, заобиколен от различни социокултурни традиции, от философски парадигми, от нови утопични перспективи, той се чувства все по-ди-социиран психически.

Възниква въпросът – може ли знанието или изкуството да осигурят ценности за обществото днес? Днес обещаният вече дискурс на изкуството твърде отдавна е зачеркнат. Краят на ХХ и началото на ХХІ век са време на „свр̀хнарцисизъм“ (формулировка на Кр. Лаш) и на тотална комерсиализация на начина на живот. Налице е супермодерният „консуматорски манифест“ на Н. Болц. Консумацията става не само парадигма – жизнена форма, но придобива характер и на световна религия. Липсата на висшите идеали е съпътствана от всеобхватен скептицизъм. Налице е криза на човешките ценности и разпад на субекта.

Духовните пространства са населени от техниката и телекомуникацията. Възпроизводимостта, мултипликацията, серийността, дигиталните концепции на фотографията изличават авторството и разговора за изключителността на твореца. Сега културата е навсякъде сред нас, далеч от изложбените зали и концертите, обитаваща сферата на рекламата. Днес технологиите провеждат прелом в културата. Тя вече е снижена до медия, която е обвързана с движение на информацията по хоризонтала. Ролята на медиатора/автора, осигуряваща връзката между нас и духовността, е подменена. Съвременното разбиране за реалността се корени не в писаното слово, а в новите образи, формирани от масмедиите. Виждането дешифрира обекта на наблюдение и за консумиращия образи то е равносилно на овладяване. И така наблюдаваното е обект на манипулация. Посоката е обективно отразена и в твърдението на С. Лаш, че медийното общество взривява бинарните опозиции, т.е. „взривява разликата“ между инструменталиите и крайната цел. Така в „свр̀хмодерните“ времена „логосът“ се оказва същностно изтласкван от образа. Идейните проекции са все повече обмен на образи, отколкото обмен на думи. В размислите си за „унизеното слово“ френският философ Ж. Елюл обяснява, че „образът е от една съвсем друга област, от областта на онова, което не е Бог и не може никога да стане, при никакви обстоятелства“. Модерното мислене окончателно десакрализира образа. Той вече не е знак за нещо недостижимо, не е символ, не представя митичен или духовен свят. Развиващите

се техники на изобразяване пренасищат пространството с образи. Всичко вече е визуализирано и „инструменталният разум“ комуникира чрез тях. Реципиентът на образи се изживява чрез тях в тази измислена природа и заживява в нея. Различава се виртуализация на психологическото възприятие. Бих завършила с мислите на М. Хайдегер, който вижда съвременния индивид несвободен и прикован към технологиите. Човечеството се овластява чрез тях независимо дали страстно ги подкрепя или отрича.

I. Предмет и актуалност на проучването

Предметът на дисертацията е изяснен в светлината на приложимостта на дисциплината Арттерапия по принцип. Той се заключава главно в проучване на творци от областта на пластичните изкуства, съчетаващи ролята на автори, арттерапевти и преподаватели. Изследваните тук са: психоаналитикът Карл Густав Юнг (1875 – 1961), художниците Луиз Буржоа (1911 – 2010) и Арнулф Райнер (1929). Изследването има за цел не толкова да систематизира, а да акцентира върху опита им на активно практикуващи арттерапия/автоарттерапия. Обект на проучването са техните творчески постижения в нейния контекст.

Предметът и методите в това интердисциплинарно изследване са формирани чрез проучване на историческите предпоставки, философско-естетически и психотерапевтични, и педагогически корени на арттерапията. С цялата ѝ всеобхватност, тя може да се тълкува и като техника за *сугестия* и *автосугестия*. От една страна, безспорно е влиянието върху реципиента, а от друга, рефлексите са върху практикуващия артист терапевт, потвърждавайки на практика принципа на *каузалността*. Къде е границата в комуникационния модел, като се има предвид, че работата му като ментор се отразява на неговото лично творчество. Този акт на „свързване“ на двете личности изразява противоречивата природа на системата. Дали тя е само терапевтична работа и емоционална емпатия за ментора, или е нещо повече, извор на вдъхновение и понякога коректив.

Тук основната идея е утвърждаването на арттерапията като културен и социален феномен, но същевременно се повдигат редица въпроси и дебат за безконтролната употреба и приложение на дисциплината. Считам, че в качеството си на синкретичен модел тя не само подпомага психичното здраве, но и промотира самото изкуство. Интерпретациите по темата я поставят в нов мащаб на теоретическа и историческа значимост.

1.1. Цели, задачи и методи

През последните години се достигат нови нива на арттерапевтична реализация. П. Цанев разглежда психическия дисбаланс, който може да бъде коментиран и като заболяване, и като оздравяващ процес, като необходим за здравето, защото, ако забраним на хората да преживяват депресия, убиваме тяхното емоционално и интелектуално развитие. Според него изобразителната дейност също има подобен характер, ако творим изцяло позитивно изкуство, създавано само за релаксация, което художниците наричат „кич“, ние приспиваме или убиваме емоционалния потенциал на човека. И така в условията на все по-нарастващ обществен интерес с оглед на травматичната социална среда, в която живеем, нейното приложение и разнородни сфери на влияние обуславят всеобхватността и общочовешката ѝ значимост. В този смисъл се тълкува актуалността на темата – „Арттерапевтът като художник – съвременни концепции и практики“. Дисертационният труд няма претенциите да изчерпи темата за многопластовите

влияния, рефлексии и авторефлексии в пределите на арттерапията.

Основна цел на представянето на темата по такъв начин е да се обзоре арттерапията, респективно автоарттерапията, като процес за постигане на личностно израстване. Визират се активно практикуващи ги визуални артисти, психолози/психотерапевти. Най-общо казано, целите на изследването са: да се дадат подходящи примери за влияние на системата върху личното творчество на артисти и психотерапевти и да се отличат психологическите причини, подтикнали ги към арттерапия; да се детерминират социалните рефлексии на метода в образователните модели, новите зони за неговото социално и културно утвърждаване. Изследването има за цел и нещо друго – да обърне внимание на ролята на артиста терапевт. От една страна, задачите, които си поставя дисертацията са свързани главно с творческия потенциал в метода – взаимовръзките и рефлексите по пътя на творчеството, но от друга страна, да се акцентира на ролята му за формиране на градивни социокултурни парадигми. Разисква се по-конкретно контракултурният протест, заложен в някои от разглежданите произведения, който рефлектира не само върху изкуството, но и върху целия обществен живот. Изказва се мнението, че арттерапия, практикувана от психотерапевти, които нямат художнически познания, води до противоречиви изобразителни резултати и това инициира същностно неразбиране на процеса и поражда недоверие в потенциала му. Обект на отделно изследване би бил въпросът, отнасящ се до тяхното класифициране.

Интердисциплинарните рамки на проучването изискваха една широка методологична платформа. Взаимовръзките арттерапевт – художник, от една страна, практикуването на терапия и автотерапия през самото им творчество, а от друга страна, същността на създадените от тях произведения са разгледани с помощта на *позитивистичния метод* (формулировка на И. Тен). Законът за казуалността е заимстван от модерните науки, но се разпростира във всички сфери на социалния живот. Не можем да не забележим влиянието на арттерапията в съвременния живот, което е осветлено чрез *културно-исторически подход*. По-конкретно са детерминирани социалните рефлексии на метода в образователните модели и новите зони за неговото социално и културно утвърждаване с цел формиране на градивни парадигми за обществото. *Интерпретативният подход*, заложен в проучването, налага широк семантичен език в анализите и тълкуванията, базиращ се на теории от психологията на изкуството. Приложеният *феноменологичен подход* е пряко свързан с анализа на някои произведения, разглеждани тук. Разискването на автотерапевтични и арттерапевтични авторови проявления задава по-широко разбиране на прилаганите артистични методи и концепции. От една страна, критиката на дадено културно явление се обвързва със социокултурната обстановка, но от друга страна, разглеждането му желае да обзоре рамките на творческото преживяване и в същото време да го лимитира в полето на изначалния архетипен опит. *Трансперсоналният метод* бе счетен за особено уместен в настоящата работа като определено холистичен. В подкрепа на това ще се позова на мнението на Дж. Уалш, че смисълът на самоидентичността се простира отвъд (транс, trans) индивидуалното или личното, за да обхване по-широки аспекти на човешкия род, живот, психика и космос. *Идеографският метод* (термин на В. Винделбанд) е следван с оглед на историко-културния анализ, направен през призмата на индивида в неговата уникалност. Описват се историческите факти, формиращи „отношение към ценностите“. В този труд разбирането за

разглежданите автори в контекста на подхода довежда до обрисуването на отделния артист в същностно определящи ги качества.

1.2. Арттерапия: исторически преглед и философска платформа

Тук в дисертацията е разгледано възникването на дисциплината арттерапия, осветлен е предметът на дейността ѝ и нейните цели, с акцент – ролята на арттерапевта. Защиства се мнението, че арттерапията не бива да се разглежда само като придружаващ инструмент на психотерапията. Самият факт, че дисциплината е не само вербален метод за терапия, а използва цялото богатство на инструментариума изкуства, я прави в истински смисъл многофункционална. Тази сложна амалгама трудно бива назовавана *подход, метод* или *инструмент*. Съвременните нейни изследователи я определят и като *точка на растеж* (определение на А. Сучилин и Л. Тихонович) за психиатричната наука. Тази ѝ функция дарява с нови концепции не само психотерапията, но и естетиката, философията, респективно и съвременната култура като цяло. И така тя е коректен способ за психично наблюдение, при който може да се обогатят впечатленията относно интересите на личността и да се осъзнаят проблемите, подлежащи на корекция. С. Дарли споделя мнението, че чрез изкуствата се преодолява „пропастта между съзнаваното и несъзнаваното“. Творчеството тласка реципиента към разбирането на собствените си мотиви и същност по пътя на самоидентификацията. После се засяга въпросът за социалната значимост на артпедагогиката, която претърпява силно развитие. В този смисъл е очертано приложението на арттерапевтичните методи в социалната и в педагогическата област.

1.3. Основна цел и роля на арттерапевта

Проучвайки историческите: философско-естетически, психотерапевтични корени на арттерапията при изясняването на процеса – с цялата му всеобхватност, – се формулира идеята за метода като техники за *сугестия* и *автосугестия*. От едната страна безспорно са влиянията върху реципиента, а от другата са рефлексите върху практикуващия артист терапевт, отражението на работата му като ментор в неговото лично творчество. Всъщност къде е границата в комуникационния модел? Този акт на „свързване“ на две личности изразява противоречивата природа на системата. Дали тя е само терапевтична работа и емпатия за ментора, или е нещо повече, извор на вдъхновение и понякога коректив, в смисъла – две личности в процес на *терапия* и *автотерапия*. Задачите, които си поставя този междуличностен диалог, са свързани главно с проявите на артистична креативност в метода и търсения положителен психологически ефект. Арттерапията е демократично пространство, достъпно за всички независимо от техния физически или интелектуален статус.

Дебатите по темата за разграничаване на работата на арттерапевта от други клинични дейности, като например на психотерапевта, са от години. Много често при ръководството на групи в заведенията за лишаване от свобода той се нарича „художествен ръководител“ или „групов работник“. В този смисъл се омаловажава силата на творческия процес, ръководен именно от арттерапевта.

1.4. Процесът арттерапия в проявлението културен феномен, съвременни хуманитарни концепции и практики в образованието

Арттерапията в качеството си на проводник на култура извървява дълъг път. В унисон с обществените нагласи сама по себе си сътворява културни феномени и търси нови парадигми.

В миналото в САЩ (Калифорния) например *New Age* е движение („Нова епоха“ – модерно за времето си движение от края на 60-те и началото на 70-те години на ХХ в.), използвало креативността на пострадали от насилие в детството хора. За тях се организират „барабанни кръжоци“, а за ветераните от Виетнам – „банджо уроци“, с цел преодоляване на посттравматичния шок. В мултикултурните градове, например в Сан Франциско, се сформират групи за междуетническа толерантност в университетите, а *high technology* групи използват съвременните технологии за приобщаване на „различните“. Там без претенции за демонстриране на постижения, под формата на практикуването на т.нар. „любителско изкуство“, хората намират психическото си равновесие. Фестивалът ‘Burning man’ в САЩ (Невада) вече години събира хора от цял свят, за които създаването на огромни горящи чучела е акт на пречистване. Ж. Вание подчертава социалната помощ чрез работата си в центъра за арттерапия в община Гителзон през 90-те години на миналия век. „Лично преживяното“, „влизането в самото събитие“, „усвояването на ситуацията“ са само част от работните прийоми, които непрекъснато се осъвременяват. По неговия пример се създават и други подобни средища в Европа, Централна и Северна Америка, в Индия и Африка. „Християни“ са обществени места, разположени в центъра на Копенхаген. Това са младежки формирания, където се твори изкуство. В качеството си на синкретична дисциплина арттерапията не само подпомага психичното здраве, но и промотира самото изкуство.

С индустриализацията и бурното развитие на новите компютърни технологии в „постмодерното общество“ изкуството губи донякъде своята силна социална функция и се капсулира. Именно тук е мястото на арттерапията – мост между хората и изкуствата. Независимо от безспорния авторитет, който дисциплината вече е извоювала, независимо от формулировките, а може би тъкмо поради тях, липсват значими изследвания в полето на арттерапията през призмата на личностните интерпретации на практикуващи я художници или психотерапевти, изкушени от изкуството. Тези аргументи поставят разглежданата тема в нов дискурс за същностното разбиране на арттерапията като културен феномен и ролята на арттерапевта като медиатор на концепции за култура. Навлизането на арттерапията в образованието и социално-педагогическата работа започва от преустройството на методиката на обучение по изкуствата. Появява се и като елемент, макар и в скрит вид, в педагогическото реформаторство и движението за образование и възпитание чрез изкуството, чието начало се поставя още в последните десетилетия на ХІХ в., но се разгръща с пълна сила в началото и първите десетилетия на ХХ в. По-късно, през 1970 г. в САЩ Р. Силвър създава три графични теста, които са тясно свързани с процеса на консултиране в контекста на арттерапията: „тест рисунка“, „нарисувай история“, „техника за стимулиращо рисуване“. Чрез тях в училищата се изследват възможностите за разработване на диагностични и терапевтични методи на изкуството. Експресивната и проективната функция на изкуството намират отражение в педагогическата практика на опитните училища в Германия, във Франция, в прогресивните, антиавторитарните и алтернативни училища на Англия и Новия свят. Изучаването на детските рисунки и техните символни функции в генезиса на детското развитие става неотменима част от научните изследвания, които се осъществяват на границата на психологията, педагогиката и теорията на изкуството. Новаторите в художествената педагогика спомагат и за навлизането на изкуството не само като възпитателно, но и като

терапевтично и психопрофилактично средство в образованието. Независимо че движението бележи упадък към средата на XX в., създадените предпоставки, методи, техники и опит са основата, върху която през втората половина на столетието се развива практиката на арттерапията не само в образованието и психотерапията, но и в социално-педагогическата работа. В процеса на своето развитие арттерапията е доказала своята възможност за решаване на редица педагогически задачи: *възпитателна, корекционна, психотерапевтична, диагностична и развиваща*.

II. Карл Густав Юнг (Karl Gustav Jung; 1875 – 1961) в своя автоарттерапевтичен опит – динамичност и смелост

В тази част изследването се занимава със сложната динамика от психически нагласи, подтикнали Юнг да търси непрестанно своето индивидуално израстване дори под заплахата да заплати за това със собственото си душевно здраве. В този процес на хармонизиране и взаимно балансиране на всички основни личностни структури той открива собствен инструментариум и механизми, които въплъщава в новаторски идеи. Поемайки по пътя на индивидуализацията чрез собствените си преживявания в конфронтация с *несъзнаваното* (както го нарича самият Юнг), доказва, че човек не би срещнал външни ограничения или граници, доколкото то е неизчерпаема плодородна сфера в психиката ни. Изследователят без страх се потапя в тази необятност, обогатила идеите му със забележителни мисловни образи.

2.1. Първоначално натрупване, кратък исторически преглед и основни негови тезиси

Ученият е психоаналитик и практикуващ психиатър – основател е на *аналитичната психология*. Много са езотеричните идеи, които са в основата ѝ. От една страна, тази дисциплина според негови изследователи е погледът му върху окултното, но чрез нея той разработва теория на личността, в която се разглежда стремежът към постигане на цялостна хармонична личност и се очертават етапи в нейното психическо и интелектуално развитие – в т.нар. *индивидуация* и *трансценденция*. Детерминира *психологическите функции* в изказванията си, познати като „Гавистокски лекции“, и това са: *мислене, усещане, чувство и интуиция*, като добавя *екстраверсия* и *интроверсия*. Юнг разработва и типология на личността, състояща се от осем основни типа. Систематизира вътрешните механизми, играещи роля в интелектуалното развитие на индивида. В теориите си ученият формулира и описва типа житейски нагласи в човека. Спира се на две основни: *екстравертна* и *интровертна*, които доказва с множество емпирични експерименти, и акцентира на индивидуалния стремеж към *себеопознаване, самоусъвършенстване, разширяване на Аза* в процеса на *индивидуацията*. Изследователят извежда духовните противоречия като противоборство на архетипни противоположности. Това въплъщава юнгианската идея за имплицитното психическо влечение към психическа цялост. Самият той е пример за непрекъснато самоусъвършенстващ се човек.

Трябва да се спомене, че Юнг съчетава в трудовете си обширно познание, почерпано от различни философски и религиозни парадигми. Всъщност търсенията му го довеждат до реинтерпретация на християнски истини, архетипни религиозни образци и тяхното съчетаване. Изучавайки народни предания и ритуали, той формира еkleктичен сбор, характерен за магическото съзнание; неговото кредо е, че трябва да разполагаш с колкото се може повече „духовни оръжия“, за да си психически здрав. В този смисъл отношението му към религията на практика

е *преживяване на нуминозното*, т.е. преживяване на религиозния опит, а архетипът, бих го нарекла *духовен наратив*, в естеството си почива на разбирането за божествената сила и воля. Изхожда се от латинското понятие *numen* (божество или воля на боговете), т.е. човекът изживява символа, който е инициран от тайнството на божественото присъствие. В едно потенциално пространство, населявано от образа на Бога – *Imago Dei*, архетипът изразява търсенията на душата му. Граничещите понякога с мистицизма негови анализи оценностяват Божествения образ в нов общокултурен контекст. Ученият е привлечен именно от тази неизследвана територия.

Неговите възгледи и концепции оказват огромна роля за развитието на изкуствата и културата изобщо. Изучава философската и религиозната символика и намира сходни концепции. Той открива очевидни аналогии между съдържанието на *съзнаваното* на съвременния европеец и определени проявления на примитивната психика в мистичния свят. Те му дават основание да разшири и задълбочи етнографските и религиозно-психологическите си проучвания. Несъмнено такива са идеите му за: *колективното несъзнавано, т.е. архетипи, архетипа на цялостната личност и теорията му за личностното развитие – себе си*. Ще добавя, че концепциите на учения включват и различни подкомпоненти: *лично несъзнавано и съзнателно, равносилно на нашето Его*. Личното несъзнавано се родее с индивидуалната ни история. И още, архетипите привнасят съдържание от индивидуалния ни психичен живот, доразвиват съдържанието му и произвеждат образи. Асоциациите „от“ и „със“ тези архетипи М.-Л. фон Франц нарича „първични възможности“. Тя счита, че те са само „тенденции“ в определените ни психологически граници и веднъж осъзнати, те се представят като идеи, белези, хипотези, т.е. подобно на всичко, което става съдържание на *осъзнатото*. *Архетипите* са дълбинни психологически феномени – пластове на *несъзнаваното*, които добиват образи чрез епоса, преданията, различни религиозни и митологични символи, заложили са във всеки от нас – субстрат от свръхличностно естество, и по-скоро са склонност към определена идея. Тези архетипни образи обаче зависят от множество конкретни обстоятелства и съпътстващи явления: обществено развитие, културен статус, социален живот. Същностно архетипът съдържа, от една страна, материалното, а от друга страна, духовното начало в човешката психика в един пространствено-времеви континуум.

За Юнг работата му като психоаналитик има за цел не само психическо лечение, но и чрез нея да анализира културните феномени на епохата, респективно душата на отделния индивид. Идеите му за рефлексията на архетипите върху индивидуалното съзнание чрез колективното несъзнавано обогатяват постмодернизма. Неговите схващания поставят културните феномени в предизвикателната роля на митологизирани авторови интуиции. Ученият задава нов прочит на символизма, който запълва идейни празнини във философската наука след Просвещението. Възгледите му оказват огромна роля за развитието на изкуствата и културата изобщо. Чрез идеите си Юнг се стреми да обхване случващото се до неговите същностни дълбини и по този начин да зададе нови поведенчески модели за отделния човек, но и за обществото като цяло.

С техниките си на *активно въображение* и *анализ на съновиденията* учения постига блестящи резултати не само със своите пациенти, но и със себе си. Счита, че фантазията и творчеството са движещите сили на човешкото съществуване. Той оценностява ролята на въ-

ображението в креативните процеси като най-съществен компонент, характерен не само за художника, но и за който и да е творчески човек. В унисон с античната платоновска традиция Юнг развива самата анализа на сънищата като диалектически процес. Диалогичната му форма въвлича и двамата участници в разволя чрез излагане на разсъждения, във вид на беседа между две противопоставящи се страни.

Засяга се въпросът за духовните експерименти на Юнг в полето на дълбоката психоанализа след охладняването на отношенията му със З. Фройд. Той припознава това пътуване в несъзнаваното като инструмент за неговото спасение от сполетелия го психически срив. Ученият счита този свой опит за реализация на индивидуация. Така ученият отключва духовния си потенциал – събуждат се фантазии, ярки образи, които описва и изобразява в „Червената книга“. По повод на Юнг пише, че годините, в които преследва тези вътрешни образи, са най-важният момент в живота му. След това изследователят ги интегрира през целия си професионален път. Биографи и критици разглеждат този период от живота му като „творческо заболяване“, време на интроспекция и психическа почивка. По повод съмненията за психотично поведение от негова страна по онова време С. Шамдазани, който е и основният преводач на ‘Liber Novus’ – „Червената книга“, твърди, че в светлината на наличната до момента документация това е абсолютно несъстоятелно твърдение.

2.2. Политически и социокултурни аспекти на едно смутно време

Тук дисертацията за кратко се спира на политическите и социокултурните аспекти на онова смутно време, в което е живял и творил Юнг. Ясно е, че за него Първата световна война е период на духовна криза, задълбочена интроспекция, болезнено самоизследване, което оказва силно влияние върху по-нататъшното му научно развитие. Новото време изисквало и нови парадигми и учените, бидейки в унисон със съвремението си, по един или друг начин предусещали промените. Според мен Юнг е един от тях. В дълбокия анализ на собствените си душевни терзания, съновидения и фантазни образи той извежда едни от най-интересните, смели и загадъчни теории за личността.

И така познатият свят се срива и променя, но и социокултурните идеи също. Новаторът Юнг разглежда конкретната историческа обстановка през призмата на *архетипните образи* и на съответстващата на проекцията им форма. Неслучайно тук отново ги споменавам, защото в „Тавистокски лекции“ авторът прави алюзия с поведението на хората по онова време и съдържанието на колективното несъзнавано. Паралелът е повече от очевиден, когато той с категоричност пояснява привързаността на част от интелегенцията към фашистката идея, със свързаността на личното несъзнавано с колективното несъзнавано. Активирани архетипи в голяма група индивиди изплуват на повърхността на колективното несъзнавано като „тънка кожа, леки вълнички на повърхността на океана на колективната психология“ (формулировка на Юнг). За него не човешкото съзнание и практическата интелигентност, а архетипът е решаващият фактор, пораждащ истинските събития. Триумфът на колективното несъзнавано в такива ситуации е очевиден. Архетипните образи завладяват цялата немска нация като общи за всички. Ученият обяснява тази параноя с архетипните проявления, обхванали симпатичната нервна система. Става дума не за лични портебности и желаниа, а за такива събития и явления, които винаги са се случвали и ще се случват. Всичко това измества рационалната оценка,

случващото се е просто исторически факт. Според него на хората им е нужен един архетип и всички те като един ще се хвърлят в атака, защото от психологическа гледна точка това е нещо непреодолимо. Той стига още по-далеч, сравнявайки фашизма с латинската форма на религията и акцентира на неговия религиозен характер, който според него обяснява предизвиканото всеобщо опиянение, успешно употребено от хитлеристите. С други думи посочвайки религиозния характер на архетипите – тези нелични фактори, Юнг намира паралел между нацизма в Германия и религиозното преклонение. В тази ситуация според него се отличава персонификацията на един оживял архетип на „Спасителя“, в лицето на диктатора.

2.3. Антропологически поврат във философията на XX век и очарованието на екзистенциализма

Идейните модели на философската антропология и екзистенциализма са своеобразен интелектуален бунт на Новото време срещу „мъртвата“ философия и са естествено отражение на сложната социална обстановка в началото на XX век. Човекът би трябвало да заеме мястото, което по-рано са заемали идеите, природата и Бог. В правото си да избира (в духа на екзистенциализма – „Човек е осъден да избира“) той вече е творецът и разрушителят на ценности. Труден и самотен избор между божественото и земното. Нашите решения са упражняване на правото ни на свобода – право, но и отговорност.

По онова време не само философските идеи претърпяват промени, тенденциите в изкуствата също се предефинират. Е. Хобсбаум отбелязва, че след 1910 г. авангардът се насочва в посоки, които „основната армия на публиката не желае или не може да следва“. Формира се отрицание на класическата концепция за красота. Реалистичната форма се раздробява и се опростява до геометрични фигури или фасетирани изображения, така че обектът може да бъде видян от различни ъгли. Несъгласието с класическите естетически образци от миналото е характерно за изкуството на XX век, а поантата – концентацията в тотален nihilism. Цветовете и формите са трансформирани по различен стилистичен начин, но общите теми обединяват различните течения. Такива са Апокалипсисът, войната, разпадането на моралните ценности и саморазрушението. Красивото отстъпва място на грозотата и налудността, а самоиронията и сарказмът са в основния арсенал на писатели, поети, артисти и художници. И така на сцената излиза дадаизмът – течението, което е една от най-радикалните прояви в културния живот тогава. Отхвърля традиционните ценности в изкуството, критикувайки творческия процес, и е протест срещу културния и интелектуалния конформизъм. Това е един общ климат на радикализация, чиито най-ярки флагмани са дадаистите. В техните ‘The random poems’ (случайни/произволни) импровизацията и случайността са решаващи в процеса на създаване. Чрез неконвенционална употреба на думите те искат да се освободят от езика, който журналистиката вече е направила непригоден, а големите идеи са опорочени от войната. Създават нов звуков образ, разкриващ естествените за човека страх и объркване, пресъздаващ френетичния шум на бомбите и оглушителния рев на войната.

Възниква следният въпрос: Може ли да бъде приобщен Юнг към интелектуалците, които са инакомислещи и с провокативните си идеи и реализации се противопоставят на конвенционалните социокултурни концепции? В този смисъл „Червената книга“ би ли могла да се разглежда като модерна за тогава интерпретация на философски възгледи и опровержение

на догматични идеи и религиозни разбирания? (Но с голяма доза мистицизъм, бих добавила, според някои негови изследователи.) Сякаш Юнг със своя труд иска да насочи вниманието на философията към безкрая на несъзнаваното, преодолявайки собствената си психотична нагласа, сам съзнаващ опасността за психическото си здраве. Неговата работа по книгата е едно от първите описания на процедура по самоанализа, създаване на визуален обект. Процесът оставя белег не само върху неговата творческа дейност, а и върху много други творци през следващите десетилетия. Илюстрациите, които невинаги са директна визуализация на текста, показват ясното желание на автора да скъса с предишните форми на социални рефлексии. Този набор от символи, препратки към старинни гностически текстове, привнесени даоистки влияния, обогатени със съждения на средновековните алхимици, формират сложен, труднообясним и понякога неясен за осмисляне творчески акт, който поражда противоречиви мнения и днес. Можем да се питаме дали този синкретичен артефакт по вид и неподражаем във философски аспект труд не е едно чисто проявление на антиконформизъм. Паралелно с това как „Сонатата в звукови елементи“ на К. Швитерс в какофония от шумове, тонове и ритми изгражда звукова картина – едновременно буфонада и реквием. Към „реквием за изгубените души“ приляга да причислим и самия Юнг. Можем да си зададем въпроса дали тези ирационални, артистични, сякаш безсмислени понякога негови действия и интерпретации, не трасират пътя към nihilism, противоречащ на утвърдените християнски вярвания, стигащ до пълния абсурд от гледна точка на общоприети понятия за устройството на Универсума. В този смисъл ще се солидаризирам с думите на А. Бретон, който, осъзнавайки парадоксалността на своето време, вижда в отрицанието не само цел, а средство за разчистване на терен, на който се гради новото. Всъщност това е естественият процес при всяка промяна.

Да, от гледна точка на психоанализата тезите на Юнг са не само новаторски и радикални за времето си, но и плодоносни. Нека не ни изненадва мнението му, че *религиите са психотерапевтични системи*, а самият Бог е лечител; той лекува болните и се занимава с болките на душата, а точно това той нарича „психотерапия“. С други думи, психоанализата е опит да се излекуват страданията на човешкия дух, на човешката душа или психика. Тук ще се позова и на коментарите на С. Дъглас, цитиращ Оуенс от 2013 г., където се извежда тезата, че определено целта в работата на Юнг не е да бъде ангажиран с лечение на неврози, а по-скоро е подход към Божественото. Това е преживяване на гносис (според вдъхновяващия го гностицизъм), но по-важна е необходимостта от *преживяване на мъдростта, т.е помирение на антиподите в човешката психика*. Мисля, че за онова време звучи скандално. Естествено, от гледна точка на концепциите му изглежда разумно, но в догматичните научни среди реакциите, които предизвикват думите му, са полюсни. В интеграцията на противоположностите – мъжко-женската поляризираност, ученият вижда задачата на съвременieto ни.

Независимо от патината на времето разбирането му за равенството между поляритетите съзнавано/несъзнавано също буди полемика. Да, от една страна, бидейки природно явление, несъзнаваното е неутрално и както самата природа, съдържа в себе си всички аспекти на човешката същност, т.е всички антоними. Това включва цялата ценностна система на човека. В несъзнаваното Юнг вижда извора, от който човечеството черпи за символните изяви на съзнанието и го различава като автономна част от психиката. (В дисертацията се изказва несъгласие

с думите му относно самоуправляващо се несъзнавано. Самият той слага в скоби „автономна част“, фокусирайки се върху явленията на несъзнавана душевна активност, сякаш самият Юнг се опровергава с понятието, въведено от него за наличното *относително несъзнавано*.) Идеята за автономната природа на несъзнаваното у човека е, както вече бе казано е революционна за онова време. Предположението, че има душевна дейност извън съзнанието, при емпирика Юнг е потвърдено от тестове с думи и с предизвиканите от тях асоциации. Променят се реакциите на тялото – пулс, дишане и електрическото съпротивление на кожата. Тук ще се позова на думите на Е. Бенет, който определя учения като първия клиницист, осъзнал значението на психологическите явления, придружаващи емоциите, познати днес на всички като „психоматични явления“. С други думи, неговата констатация, че тялото и душата реагират като едно цяло, го прави истински откривател в психиатричната наука.

Остава въпросът – къде и как бихме могли да поставим границата между съзнаваното и неговия антипод? „Просто трябва да бъдат попитани хората“, казва в този случай Юнг. Тези идеи предизвикват очаквания, може би търсен социален отзвук в обществото. Деструктивните концепции, заложили по отношение на някои от общоприетите религиозни разбирания и философските измерения на психоанализата, го поставят в началото на новите тенденции в психологията на XX век. От друга страна, по това време в относително спокойното развитие на науката във философията нахлуват нови идеи. Тя не само заявява своите права върху изучаването на човека, но и подлага на рязка критика естественонаучния подход към неговата природа. Претенциите на философията, че разкрива уникалността на човека, получават отпор от страна на науката, която твърди, че разликата между човека и животното не е по-голяма, отколкото между другите живи същества. Повратът в самата философия и чрез нея е предизвикан от необходимостта от промени в рационалистическия подход на класическата философия, която абсолютизира рационалността и съзнанието. В крайна сметка този спор е полезен с това, че помага за осъзнаването на ограничеността и на двете позиции. Със сигурност концепциите на изследователя са повлияни от този развой.

Ученият търси принципите на градацията на целите в живота си. *Пориви* (термин на М. Шелер) карат Юнг да се самоусъвършенства и самоорганизира, борещ се с обзелия го душевен смут. Дълбоката му екзистенциална криза е паралелна с кризата, обхванала обществото по онова време. Но противно на това, което религиите предлагат, той търси нови пътища, интерпретирайки собствения си катарзис. Знанията, до които достига по този начин, са извън границите на човешкия сетивен опит. За Юнг човекът е същество, което трансформира жизнените си пориви до духа и ценностите, които духът полага в него. Краят на процеса е разгръщането на Аза и постигането на индивидуализацията на човека в живота.

За много от психотерапевтите тогава подобно поведение е проява на психоза. Например А. Адлер в своите теории разглежда невротата преди всичко като едно състояние, което пречи на индивида да бъде пълноценна част от обществото, тъй като стремежът за превъзходство (произтичащ първоначално от чувство за малоценност) е в постоянен конфликт с чувството за общност. Тук може да се подчертае, че с това си мнение той се разграничава от своя учител Фройд, за когото тя е източник на душевен конфликт и раздорът тук почти винаги е между Аза и сексуалността. Макар съвременник на Адлер, Юнг изказва съвсем различно мнение. Спо-

ред него невротата е нещо положително, своеобразен опит за самолечение, едно състояние на осъзнаване на личностния потенциал, появяващо се тогава, когато човек не функционира оптимално, и от това следва натрупване на енергия, която рано или късно избухва под формата на заболяване. Ученият залага на процесите, инициирани от собствената му неудовлетвореност, превръщайки ги в гръбнака на работата си по „Червената книга“. Можем да я наречем автоар-терапевтичен процес под формата на готически изписани текстове със сложна калиграфска орнаментика, синкретични образи и фрагменти от разнопосочни митове и религиозни вярвания.

2.4. Пресичане с гностицизма и алхимията – древни и модерни

Още един аспект, фундаментален за новаторските идеи на изследователя, е опитът му в своята работа да придаде ново звучене на гностическите идеи. Най-общото, което можем да кажем за гностиците, е, че те споделят идеята, че всеки може да постигне *гносиса* (познанието) или разбирането за природата и духа си извън рамките на дадена религия. Аналитичната психология на Юнг извън това, че по същество е форма на психотерапия, предлага съюз на духовна насока с една модерна за деня практика, осветлена от древните традиции. *Гносисът* се равнява на психологическа концепция за индивидуализацията. Тук се изисква повторна връзка на душата и преживяването на мъдростта. Изживяването ѝ в светлината на юнгианската психология се отнася до връщането към архетипното женско начало, което е изразено от католическата догматика в идеята за непорочното зачатие на Дева Мария. За гностиците Възкресението е вътрешно пътуване и преоткриване на Съюза (при Юнг обединение на опозитите в *свещен съюз* – *hieros gamos*, осъществяващ се на границата на съзнаваното и несъзнаваното). Бог не би могъл да бъде само от мъжки пол – той е самата двойственост, т.е. диада.

„Седемте проповеди към мъртвите“ – ‘Septem Sermones ad Mortuos’ (1916 – 1917)

Още от 1912 г. ученият има интерес към гностицизма. В проповедите, написани с автоматично писмо на езика на ранния гностицизъм, той създава амалгама от космогонни визии. В текста той разглежда идеи, които по-късно ще станат основни за аналитичната психология. Например говори за душата като „плерома“ („нищо и всичко“ – сходна според него с „несъзнаваното“ и съзнаваното), която е в основата на битието; обрисова „Абракасас“ като „Бог“, чиято същност е движещата сила в индивидуацията и духовете на „мъртвите“, които сякаш населяват неговото несъзнавано. Текстът най-малкото внушава, че ученият мисли като гностик, идентифицирайки се с Василид (главна фигура в ранния гностицизъм от II в.). Съюзът на архетипни фигури в прераждащите се мистерии от древността и в светлината на алхимията води до бъдещото раждане на божественото дете. В своите „Събрани съчинения“ Юнг определя този метафизичен процес като процес на *индивидуация в психологията на несъзнаваното*. Всички юнгиански архетипи тук се срещат в гностическите текстове. В психологията и алхимията той се опитва да проведе аналогия между образа на Христос и централното понятие в алхимията – философския камък. Но впоследствие самият учен счита проповедите като един несполучлив опит по пътя на духовното си развитие.

Изследването се позова на мнението на А. Пих, че цел и „средоточие на всеки гностически мит е не Бог, а човекът“. Юнг се солидаризира с тези думи в своите „Събрани съчинения“. И ще перифразирам: човекът търси своята божественост през *езотерична индивидуация* (т.е.

активиране архетипа на цялостната личност) и това е естествен процес на растеж в мътилката на плеромата (пълнотата) чрез алхимически *opus magnum* (велико дело), която изкрystalизира в *lapis philosophorum* („философски камък“). Така в личните си усилия индивидът добива мъдрост, реализира своята божественост и постига самореализация, а благодатта и Божията милост само го подпомагат. В този смисъл за него психичните проблеми са явления на саморегулиращата се наша психика.

С. Хьолер в книгата си ‘The gnostic Jung and the Seven Sermons to the Dead’ разкрива общите идеи между гностицизма и идеите на Юнг. Според него в човешката душа има духовна или пневматична част, т.е. плерома, която последователите на Юнг биха нарекли „себе си“. То води активен диалог с друг персонален елемент, който юнгианците биха нарекли Его (Азът). Непрекъснатият диалог между тези две части резултира и се осъществява в символни изяви. И накрая необходимо е проповедите да се разглеждат в контекста на битувания по онова време интерес към окултното.

III. Трансцендентната функция и първи нейни проявления в детството, описани в „Спомени, сънища, размисли“ – път към „Червената книга“

Дори и в ранните си години Юнг е наясно с изключителното значение на своя духовен Аз и не би било пресилено да се предположи, че целта на неговия цялостен професионален живот и последващата цел към аналитична психология е да се примирят тези две противоположни фигури. Но къде бил проблемът? Накратко: в детските години на Юнг (описани в „Спомени, сънища, размисли“, 1962 г.) психическият раздор бил в разграничението между неговите две персоналности – първата (собственото му Его; неуверен ученик, борещ се с математиката и емоциите си, интересуващ се от наука) и втората – личността (възрастен мъж, вечен и извън времето, „нетленен камък“ и каквото може да се има предвид под „лицето“ на суровото и необработено неидентифицирано психическо „тресавище“, най-автентичното съкровено „себе си“). Тези персоналности не представляват психологическо разцепване или случайна дисоциация, а са естественото взаимодействие между осъзнатите и неосъзнатите аспекти на психиката, представляващи динамиката в живота на всеки индивид. Разбирането на учения за вътрешната фигура на възрастния мъж се развива. Той определя и интерпретира нейните съставни психически фактори: възрастният мъж се трансформира в негов *вътрешен жрец*, който се проявява във фигурата на Филемон във фантазиите му, документиран в „Червената книга“.

И така избраната от Юнг професия съвместява контрастиращите склонности на неговите коренно различни персоналности и това е един отделен случай, който трябва да бъде определен с термина *трансцендентна функция*. Тя е труден процес, иницииран от съзнанието, при който се осъществява срещата с архетипите на колективното несъзнавано. Тази функция, която се смята за ключово психологическо действие, стои в сърцето на индивидуализацията и самоусъвършенстването. Постигането на цялостност е феномен в хода на *индивидуацията*, чийто символ психиатърът резултира в образа на Христос. От една страна, Юнг предлага синтезата като цел след разгръщане на омонимите, а от друга страна, като изход след помириенето им. Разумът или отрича различните гледни точки, или ги разисква и ги обединява в ново твърдение. „Истината е нещо трето“, казва Хегел, т.е. на практика в диалектически спор с несъзнаваните фрагменти (‘The Seven Sermons to the Dead’) авторът „изковава“ символите на

психическата си промяна. Ученият опитва да достигне онези субективни и трансубективни реалности и да осъществи взаимодействие с тях. В трансцендентната функция Юнг провижда най-важния от редица отделни психологически процеси. Тя е потребна на индивидуализацията и изследователят я обмисля като най-важния фактор в психологичния процес. Въз основа на формулировка на Дж. Милър С. Дъглас в 'White bird, Serpent, Red book' (2017) твърди, че трансцендентната функция може да бъде разглеждана като фундаментална за истинско *основание да бъде* в дълбоката психология. И тя съставлява интеграцията на несъзнаваното, което води до разбиране на дълбините на душата.

Със своя труд Юнг не само начертава нови социокултурни хоризонти пред хората, а и белязва завинаги философската мисъл. Тук би било уместно да се цитират думите на Х. Руумет (2006), които интерпретират мислите на Юнг за нуждата от помирение и интеграция на противоположностите с цел съхраняване на психическата цялост у човека. Ученият счита, че феноменът – *conjunction* (съюзът на мъжко-женската диаметрална противоположност), който включва нищо по-малко от пълно почитане на нашето въплътено преживяване в материалния свят, докато никога не губим поглед върху нашата духовна същност, е най-важната задача, пред която човечеството е изправено в този век. Мислите на С. Дъглас относно юнгианското разбиране за символа на дървото, са като отглас на предишните думи. Аналогията с концепцията на Юнг за дървото като израз на хоризонталната интеграция на антиподите (мъжко/женско) с вертикалната интеграция на противоположностите (духовно/материално) е съвсем ясна. Тук в човешкия живот Божествената искра в рамките на индивида расте като клони на дърво, за да прегърне само себе си като живия дух, докато едновременно расте и надолу като корени на дървото, за да въплъти духа в света. И накрая: същността в неговата работа, от една страна, е научно изследване на душата, която е обект, а от друга страна, тя същевременно е и негов субект, т.е. средството, с което се правят тези наблюдения.

3.1. Трансцендентната функция и пряката реализация на несъзнаваните явления

За Юнг предпочитаният начин да извлече *трансцендентна функция* е методът на *активното въображение*. Чрез този вид медитация ученият превръща емоциите си в символни смисли, образи и текстове. Така той търси път към душевното си равновесие и самоусъвършенстване. Те са мостът, по който тръгва в това проникновено пътуване. Зоната на работата му е извън сферите на чисто човешкото осезание и от тази перспектива неговите усилия подлагат на сериозно изпитание личностните му психологически граници. Интерпретира и трансцендира материала през филтъра на индивидуалните си психични умения и опит. За естествения процес на обединяване на противоположностите той избира модел, който става основа на метода на Юнг, състоящ се главно в умишлено предизвикване на това, което по природа се случва необмислено и спонтанно и последващото му интегриране в съзнанието в неговото разбиране.

Съвсем бегло се споменава и *анализът на съновиденията* – централен елемент в терапевтичната работа на изследователя. Той разглежда съня като *кралския път към несъзнаваното* и символна картина на моментното състояние на несъзнаваното. В дисертационния труд са споделени личните ми резерви към тълкуването на продуктите на несъзнавания душевен живот в съновиденията. Според моето скромно мнение реална е възможността за спекулации, което би породило множество неправилни тълкувания на „тъмните представи“ (определение на Юнг

за сънищата), съставляващи половината свят. В случая възраженията ми, може би породени от изначален страх от истински непознатото, вземат превес. В подкрепа на гореказаното ще продължа с мнението на самия Юнг, че всичко, което се разбира за несъзнаваното, бива формулирано от съзнанието. Но ученият призовава към внимателно отчитане на винаги наличните несъзнавани сили. Несъзнаваната психика, която винаги има напълно непозната същност, се изявява на базата на съзнателните дадености и ние не би трябвало да ги пренебрегваме, на свой риск. Тези отношения легитимират съзнателните предели и човекът по-нататък не може да отиде. Това би трябвало да се има предвид като окончателен критерий за преценка, счита той. В този смисъл метафизичният символен език на съня не би могъл да бъде тълкуван еднозначно. В психотерапията интерпретацията се прави в контекст. Позволявам си да приема този метод в аналитичната психология като опит на създателя му да избегне емпиричната едностранчивост в дисциплината.

3.2. Архетипите и тяхното персонифициране в символни идеи в светлината на алхимията и гностицизма

Символното изражение на архетипното съдържание е един от въпросите, вълнували Юнг през целия му живот. В свои произведения ученият обстойно се занимава със символите в процеса на индивидуализация. Той разглежда понятието символ въз основа на различни възгледи – семиотичен, алегоричен и символен. В този контекст те са алегии и трансформации на нещо познато, но последният възглед, базиращ се на умишлено косвено описание или преобразуване на нещо сравнително непознато, Юнг приема за най-приложим в работата си, твърди Е. Бенет.

И така, светът според алхимиците би трябвало да е единен: желаното злато е не само съвършен метал, а съвършенството изобщо в светлината на Божественото слънце, т.е. познанието. Актът на облагородяването на материята от майстора води и до неговото самоопознаване в протичане на индивидуацията. Чрез тази алегория ученият иска да предупреди за опасностите при проникването в дълбините на душата. В книгата си „Психология и алхимия“ той пише за необходимостта от стабилен Аз, който може да издържи на сблъсък с колективното несъзнавано, като се използват възникналите от него и амплифицирани от съзнанието символи. От перспективата на Юнг това означава да ги приемеш, интегрираш и да се поучиш от тях и така да достигнеш до центъра на личността си – ‘Das Selbst’, както го нарича той. Това е същинският Аз, цялостната личност, или с други думи, *реалният Аз без украса и релативирание* (формулировка на Юнг). Следващият етап на самоусъвършенстването разкрива архетипа на образа на душата, който се персонифицира в личното несъзнавано чрез появата на наново синтезирани символни образи, съпътствани вече от импулса на освободените по този начин творчески сили. Процесът на индивидуализация следва своеобразни пътища на развитие и символните елементи са необозримо разнолики. Знакови интелектуални идеи се родят с тази съкровищница от символи, създавана през вековете. Иновативните идеи на Юнг в много отношения са надграждане на гностически, алхимически възгледи, съпътствани от смелия му автоарттерапевтичен процес в неговата работа с несъзнаваното.

Следват мисли относно архетипното реинтегриране в „Червената книга“ и се акцентира на отделни примери. Може да се каже, че макар понятието *архетип* да е противоречиво обяснявано в неговите трудове, ученият го смята за ключово. Той го разбира като *предобраза* на изна-

чална душевна същност. И така чрез своята символна образност тези елементи са същностни анализи на митовете, легендите и религиозните предания. Систематизацията, която им прави Юнг дава яснота за психическото устройство на човека. Те са основните компоненти на нашето изразяване и разкриват духовните ни нужди. В отношението ни към тяхното същностно богатство се таят два типа нагласи у човека – съзнателна и несъзнателна.

В заключение ще кажа, че в дисертацията са изложени схващанията му за значението на архетипите в колективното съзнание и пряката им връзка с изграждането на индивидуални символни образи. Ясно е – натрупаното множество от вродени, разнородни, унаследени единици от архетипна информация се складират в несъзнаваното. Юнг предупреждава относно опасностите за психическото здраве, ако се потиска тази множественост у човека, която е израз на инстинкта му да е „такъв, какъвто е“. В крайна сметка процесът на тяхната интеграция ще отвори врати за тържеството на осъзнатата психическа цялост, но нашето несъзнавано е сферата, която винаги замъглява ясения поглед на съзнанието и ни държи в мъчителна неудовлетвореност по пътя в търсене на съвършенството. Знае се, че концепциите на учения са наситени с алхимически препратки. Например философското злато, патинирано от ръждата – „болестта на метала“, е „истинската първоматерия“ (*‘vera prima materia’*) на алхимиците. „Зелената проказа“ (ръждата) е съвършеното в бронза и алхимическото действие (*‘magisterium’*) я превръща в най-истинското злато. Тук парафразата, че ръждата придава истинската стойност на благородния метал, всъщност е изражение на двуполюсната природа на човека. Тук откриваме една от най-ярките юнгиански идеи. Няма светлина без сянка и душевна цялост без несъвършенство. Светлина/сянка – добро/зло са двойките противоположности, борещи се за надмощие в душата ни. Тяхната равнопоставеност, разбирай съзнавано/несъзнавано, крепи психическото ни здраве. Животът се осъществява не само в търсене на съвършенството, но се резултира в неговата пълнотата. Тя е съпътствана от болезнено преживяване за несъвършенство, но без него не е възможен нито напредък, нито възход, обобщава Юнг в „Психология и алхимия“. Дуалистичното начало в разбиранията му за личността е подходящо поле за развитието на психоаналитични изследвания със силно практическо приложение. Широко известни са тестовете, повлияни от теориите му, за различните видове личности и тяхното функциониране – Личностен въпросник Майерс-Бригс.

Ученият предвижда пораждащата се липса на ценностно хипостазиране в съвремието. Психолози, артисти, художници, теолози и духовници черпят от архетипите в търсене на духовно универсалните истини. Това ги мотивира и подтиква към интроверсия (определение на Юнг). Християнските практики губят своята тежест за индивида, който се нуждае да открие своя метод, чрез който наличните образи да бъдат обективирани. Според Юнг дадени образи на несъзнаваното изразяват психологическата ситуация в момента и те могат да се използват за диагностична цел. Той смята, че комплексът придобива такива архаични форми, защото слиза в най-старата, дълбинната несъзнавана част на психиката. И така картини, скулптури, словесни образи, лични дневници и др. са този арсенал на саморегулиращата се психична система, за да се възстанови душевното равновесие.

Важно е да се спомене накрая, че Юнг започва писането на „Седем проповеди към мъртвите“ (*‘Semo’ VII*) на 12.11.1913 г. Действието се развива в Александрия, където Изтокът до-

косва Запада. „Проповедите“ трябва да бъдат поставени в контекста на духовния климат от началото на XX век. Това било време на голям разцвет на магията (орден „Златна зора“, Р. Щайнер и антропософията), а пороят от автоматични текстове, които се пишат от „някой друг“, довежда закономерно до „Книгата на закона“ на Ал. Кроули и други подобни.

3.3. Предела на опитността

С увеличаване на познанията на човечеството в областта на науката се увеличава разколът в човешката психика, твърди Юнг в „Психология и алхимия“. Изразът му „светлогледната проекция на дуализма“ очертава „цепнатина“ между съзнанието и по-малко осъзнатите душевни елементи. Тук авторът прави алузии с тази психична ситуация, при която се поражда дисоциация. Той отчита, че в значителна степен се е променило отношението на хората към вярата, където човекът векове наред е търсил идентификация на душата си. В светлината на юнгиаските разбирания „светлината на разума“ се противопоставя на „мрака на несъзнаваното“. При тези обстоятелства се възстановява връзката на разума (духа) с тялото, за да израсне индивидуализацията на човешката психика. Асимилацията на несъзнаваните фрагменти довеждат до помирение на антиподите и възникването на символи на обединението. На практика индивидът се самопознава и се освобождава достъпът на съзнанието до дълбоките слоеве на психиката.

Идентификацията чрез автоарттерапия е свързана с опита в символното създаване. Така се събуждат нови процеси в несъзнаваното. (Този акт е щателно описан от Юнг в „Червената книга“.) Образите, филтрирани през личното несъзнавано, пораждат асоциации – сложен психологически процес. Символното изражение е първоначалната цел – един трансперсонален отпечатък, в основата си базиран на колективните архетипни образи. Последващите ги субективни психични промени са по-висшият етап към индивидуализацията. Тя е търсене на личностната трансформация и е дълъг и труден процес. Емпириците биха разпределили действията тук на: разделяне и анализ, после синтез (т.е. от гледна точка на Юнг – съединение на противоположностите, а според алхимиците получаването на „философския камък, златото или еликсира на живота“). Както и да се определя полученото („Червената книга“), според мен то може да се нарече „истинно изкуство“, способно да вълнува и увлича хората. От тази перспектива дейността му ни интересува и до днес. Тя задава идейни хоризонти и способства за зараждането на нова общокултурна среда по онова време.

Тук можем да си зададем въпроса за символното съвършенство и възможно ли е то изобщо? В това изследване понятието *символ* е изяснявано в светлината на юнгианските теории. И така, що е символ от гледна точка на неговата иманентна, синтезирана информация. Най-просто казано, той е това, което служи за условен знак при обозначаването или възприемането на обект и идея. Изследователи на юнгианските концепции, например А. Саюелз, Б. Шортър и Фр. Плаут, разглеждат символа като формулировка на относително непознат факт, за който се знае, че съществува или постулира. В този смисъл даден символ винаги предполага, че избраният израз е най-доброто възможно описание. При този процес е необходимо да бъде впрегнат целият психологически потенциал и Юнг го прави. Разколът в душата му инициира креативно мислене в него. В „Тавистокски лекции“ от 1935 г. той разглежда творческото вдъхновение, сравнявайки го с „психологическо нахлуване“. Избягва думата „патологично“ и продължава

със съждението си, че лудостта е „социална представа“. Пак там Юнг споменава и въпросите по отношение на взаимовръзките между душа и тяло. В качеството си на психотерапевт емпирик той се разграничава от общоприетите по онова време философски разбирания, например на Дж. Ланге, че „артефактът е следствие на физиологични промени“, т.е. „вътрешните процеси са епифеномени на физикохимията“. За него проблемът дали водещ е духът, или напротив, тялото, е въпрос на човешки темперамент и характер, но е убеден, че „телесните и духовно-душевните процеси по някакавъ начин протичат заедно“.

В обобщение можем да кажем, че изграждането на символика е преживяване на образи чрез интегриране на архетипни образци – матрици, които в абстрактната си форма са религиозни идеи. Новата културна човешка активност се отдалечава от инстинктите, съобразени с природните закони. Символът е образ, генерализиращ в себе си необходимата информация, свеждайки я до абсолютен. В основата си творческите реализации се осъществяват под влиянието на символа върху съзнанието. Осъзнаването му в даден момент е като улица без изход. От личностната воля зависи постигането на психологическа цялост в този труден развой на оценки: одобрения и отрицания, загуби и победи и т.н. Психическите нагласи трябва да удържат своеволното нахлуване на несъзнаваното, предупреждава самият Юнг. Всъщност трансцендентната функция по-скоро се оказва посредник между човека и възможната личностна промяна. Тя не дава отговора, а предоставя психическия избор.

3.4. Асоциативен опит чрез „активен символизъм“

Тази част, от една страна, е пряко свързана с работата на Юнг по отношение реализацията на най-важния процес, осъществяващ се в психиката на човека, а именно *индивидуацията* (негова формулировка), а от друга страна, тя има за цел да осветли по-детайлно автоарттерапевтичния процес, осъществен от учения.

В лабораториите на Калифорнийския технологичен институт през шестдесетте години на миналия век Р. Спери осъществява прелом в схващанията на науката с проучванията си на човешкия мозък. За него няма съмнение, че съществуват два начина на мислене – вербален и невербален, представени съответно с лявото или дясното полукълбо. В културната история на човечеството има свидетелства, че много от епохалните открития са се осъществявали при условия тогава, когато се включат и двете начала. Невербалният интелект намира своята силна реализация при художници, скулптори и други работещи в полето на визуалното, арттерапевти например (като такава изява би могло да е под формата на манадали, пациентът и терапевтът също биха могли да общуват и чрез други изкуства – танц, пеене, перформанс и други синкретични форми). Изплуват емоционално обогатени архетипи и свободно асоциирани образи. Творецът, а и не само той, а всеки човек, изкушен от изкуството би могъл да намери адекватна реализация на несъзнаваните елементи от психиката си чрез изява на креативното си мислене. Този процес е инициран не само от възможната психическа криза, а от желание за личностната реализация на Аза. По този начин той би разширил полето на индивидуализацията си и би достигнал до цялостна себerealизация.

Повечето хора никога не достигат предела на потенциала си. Двете полукълба са способни взаимно да се заместват при необходимост, но изпълнението е рутинно. Експерименти доказват, че повечето малки деца имат висок процент креативност, което е пряко свързано с дясната

хемисфера. Образователната система, даваща приоритет на лявото полукълбо, т.е на логическото мислене, математиката и логоса, потиска тази нагласа и вече на седемгодишна възраст този процент намалява до десет. При възрастните хора този процент е още по-малък, само два. Във връзка с този въпрос Юнг споделя, че в естественото си състояние човекът не е цялостна личност. Неговата психика е близка до първичната колективна психика. Той е частица от тълпата, неиндетифициран и несигурен в собственото си Аз. На психическо ниво ученият вижда нуждата от индивидуация, т.нар. в светлината на алхимията *мистерии на прераждането*, за да се превърне човекът в цялостна личност и да се изтръгне от разнородното множество, сиреч тълпата.

Всъщност Юнг става най-важният инструмент, а същевременно и субект/обект на изследването си („Червената книга“). От чисто феноменологичен ъгъл фантазиите анимизират живота му. *Телеологическата позиция* (формулировка на Юнг) интерпретира ясно психологическата криза на самия учен по онова време. Той определя невротата като ситуация, при която страданието на душата не намира заключения в обстоятелствата смисъл. Това е функция на невротично състояние при индивида, породено от стари травми и потиснати болки в миналото, но и на настоящи негови стремежи. Ясно е, че телеологическият му метод е обърнат към отключване на този скрит смисъл посредством езика на митовете и религиозния символизъм. И така инструментариумът в работата му са висшите сфери на чисто човешкия му опит и от тази перспектива всички данни от проучванията му за извънличностните психологични граници.

3.5. Асоциативният път на метода „активно въображение“

Тази част е опит да се начертаят смисловите връзки между асоциирането на съдържания чрез активното въображение и възникващия нов символен образ. В светлината на интердисциплинарните подходи в когнитивната психология не се включват само директното възприятие, прякото сетивно усещане, а убедително се доказва неопосредствана душевна активност (до известна степен, разбира се) от съзнателната намеса на ума и опитността. Активността е свързана с насоченото внимание като регулатор, от една страна, а от друга страна, нашата памет е динамичен процес, съпътстващ индивидуалното легитимиране на дадена информация. За съвременния ход в разбирането на несъзнаваното при класифицирането му от Юнг с понятията „неутрално“ или като „автономна част“ ми се струва крайно. Да, от една страна, бидейки природно явление, то е неутрално и съдържа в себе си всички полюсни аспекти на човешката природа. Вече бе споменато, че ученият раглежда несъзнаваното като извор, откъдето черпим информация за символните изяви на съзнанието ни. Парадоксалното е, че по-нататък той описва несъзнаваното като *автономна част* от психиката, но в скоби. С оглед на гореказаното бих задала въпроса: къде остава категоризацията, осъществяваща се вследствие на съзнателната преценка и опита? Класирането, определянето и аперцепцията стават както на съзнателно, така и на безсъзнателно равнище, т.е. те биват сравнявани с данни от миналото. Ние имаме зададена изначално сравнителна система и на ниво архетипи, която опитът усъвършенства вече на ниво осъзнаване. Едно непрекъснато преливане на психофизични енергии, водещи ни през живота на съзнателни същества. Но така или иначе, удобно е да знаем, че имаме един непресъхващ извор на визуални образи при нашата липса на саморефлексия в забързаното ни ежедневие. В случая опитът на Юнг е план, който той ни е начертал за интегриране и овладяване на тревож-

ността, а може би една утопична идея за силата на творчеството.

И така, изследователят подтиква фантазните образи, добити чрез активното въображение или проявилите се в съновиденията му, да намерят своята символна определеност в творбата на живота му. Според мен асоциациите и методът на „активно въображение“ вървят ръка за ръка в един вид автосугестивно реене в съдържанията на несъзнаваното. В размислите си за трансцендентната функция той отстоява, че „активното въображение“ е „умишлено предизвикване на това, което по природа се случва несъзнавано и спонтанно и интегрирането му в съзнанието и в неговото разбиране“. Малко са хората, които изцяло са способни да изключат съзнателния ум от активизираната фантазия. Възниква въпросът дали тази ситуация би могла да постави под съмнение продукта на съзнателната творческа инвенция (т.е. символа) като цяло, приписвайки го изначално на несъзнаваното, или, отивайки в другата крайност, като плод само на съзнанието (в очакваното му венцеславене). Едностранчивостта на материалистичната оценка би била недостатък, защото несъзнаваното дава живот на импулса без оглед на пространствено-времевите обстоятелства, но през една върхова точка на интелекта, която именно е тази символна находка, открита чрез въображението, но филтрирана през ума. В „Човекът и неговите символи“ Юнг разсъждава за „логоса“, изразяващ смисъла на нещата. В същината си това е ярка символна изява, но човекът често използва знаци или образи, които не са описателни. При известни обстоятелства такива обекти като колелото и кръста, които са всеизвестни, добиват друго символно значение. Въпросът за тяхната трактовка е толкова спекулативен, колкото интерпретатори има.

В края на краищата интегрираните колективни и индивидуални негови стереотипи добиват „плът“ в новосъздадените психични продукти, населили „Червената книга“. Приложенията от него аналитични методи в работата му са: анализът на съновиденията, практиката на активното въображение и асоциативният експеримент. Но в този негов проект акцентът пада върху асоциативните експерименти, съпроводжани от метода на активното въображение. М.-Л. фон Франц счита, че методът е едно от най-ярките открития на Юнг, сравнявайки го с източните форми на медитация или със западните техники например на йезуитите екзорсисти. От една страна, това е свършено различна ситуация, защото в медитацията посредникът не би могъл да има съзнателна цел или програма, а от друга страна, това е свободен избор на индивида. Осъществява се при непредвидими обстоятелства на пълна свобода. В този смисъл ученият разглежда този опит като психическо предизвикателство. Динамичността му изисква едновременно психическата мобилност и стабилност. Изследователят е сигурен, че несъзнаваното трябва да се приема сериозно, като въпрос на лична смелост и интегритет. (В дисертацията се изказват известни задръжки относно практическото приложение на метода анализа на съня). И така архетипите, тези „първични образи“ (понятие на Юнг), имат силно проявяваща се емоционална страна, която обагря индивидуалното ни разбиране за тях.

В съзвучие с неговите разбирания в изследването се разглеждат алегорични образи, които отъждествяват ключови архетипи, употребени в „Червената книга“. Това са модели като: основен символ – мандала (свършена хармония); поделемента – кълбо/кръг/колело, квадрат, лабиринт, Световен часовник, чаша, кристал, образът на героя; други – единорог, змия, Синьото – синьо цвете, яйце и др. По-цялостният анализ на системата ‘Mundi totius’ включва символиката

и психическото влияние на цвета. В автореферата ще бъдат застъпени анализите на мандалата, Дървото и принципа на четирисъставността.

IV. Търсенето на центъра – анализ на системата ‘Mundi totius’

Психологичното функциониране на Юнг е филтрирано през рисунките и анализите, които той прави в условията на автотерапия. Коварните състояния на ума му го карат да задълбава все повече в своите обсесии. В тази част се акцентира само на някои от изброените символни образи, употребени от него в „Червената книга“. Мандала е най-същественят от тях. Тя е мотивът, създаващ впечатление за висша хармония, съчетаващ в себе си много елементи. В духа на източното понятие за *универсалното съзнание* (йогийска формулировка на несъзнаваното) ученият разглежда разширяването на съзнанието в диалог с несъзнаваното. Той счита, че на практика прилагането на методите на *Пали-канон* и *Йога-сутра* води след себе си забележително самопознание. Процесът на изграждането на системата изисква съсредоточаване и отдаване на цялата психическа енергия. Той не е само възходящ, а има и своите спадове. Така се редуват възходящи и низходящи енергийни пулсации.

Днес е пределно ясно, че върховната концентрация, постигната в медитиране, води до възможност за фокусиране върху проблемите и създаване на подходящи условия за креативно мислене. Ученият изказва мнението, че мандалата е психологически израз на съвкупността със себе си. Достигайки до по-голяма концентрация чрез медитация,

Юнг използвал двете основни стратегии за увеличаване дълбочините на съзнанието, а именно *mantras* и *yantras*. Би могло да се каже, че психологическият аспект на мандалата се развива от него, за да стане една от основните теории в аналитичната психология. Самият той разказва, че започнал да рисува спонтанно концентрични кръгове и според него това е път за обективизиране на мислите му. После преформатира тези действия и ги назовава с общото – *процес на активно въображение*. Счита се, че за изработването на мандала са необходими и двете полукълба на мозъка, т.е. тя е вид изкуство, но и математика, вид философия и познание. Разработването ѝ развива асоциативното мислене и интуицията, толкова съществени за Юнг в работата му. Асоциации го водят в дебрите на несъзнаваното. Тези *мостове на асоциацията* (формулировка на Юнг) са труднодостъпни в психологическо отношение. В подобен случай той не отхвърля хипотезата за автономната дейност на несъзнаваното. Разглежда мандалата като важен символ на „Себе си“, т.е. собствен център на Аза и проявление на цялостната психиката, която може да изрази себе си във фантазии и съновидения под тази форма. Нейният център изразява, организира и структурира натурата на целостта на вътрешния мир. В „Човекът и неговите символи“ изследователят разглежда тялото и психиката като „пространства“ с богата филогенетична история. Счита, че особената структура на психиката притежава нещо повече от индивидуалните си проявления. За него тя има богата архетипна история, различна от тази на азовото съзнание, чиято история е заключена в оковите на биологичния ритъм. Той се гмурва в несъзнаваните потоци, вярващ в правотата си.

Споменавани са вече символни образи, пряко свързани с изработването на мандали. Тук ще акцентирам на основния, а именно – колелото/кръга като кръговрата на живота. В „Човекът и неговите символи“ М.-Л. фон Франц обяснява кръга като „символно изражение на цялостната личност“. Може да се види пряката връзка между тибетските мандали, изображението

на слънцето в множество религиозни митове в Античността и култовете при примитивните народи, т.нар. „слънчеви колела“. Сферата е най-често използваният символ, среща се не само в храмовата среда, но и в творчеството на редица съвременни автори в пластичните изкуства, и не само. Може да се каже, че архетипният мотив се среща навсякъде в религиозното християнско изкуство и присъства от векове.

Юнг очевидно свързва мандалата с мисловния процес и с помагало в търсенето на централната точка, новия личностен център, който бива различен от Егото. Ученият ясно оприличава това търсене на процеса индивидуализация, който се репрезентира като реализация на този виртуален личностен център. Тази средна точка се намира между егото и подсъзнанието и той я описва с немския термин *Abrundung* (*завъртане, закръгляне*). Например сферични очертания, концентрични кръгове, водещи към средата на мандалите, са присъщи за този образ на единството, емоционалната стабилност в дълбочината на психическата реализация. Той е първият клиницист, който намира проявления на психическите процеси в телесните такива. Мандали изплуват от несъзнаваното с цел да се възстанови нарушеният биологичен баланс. Такива са и неговите рисунки от „Червената книга“. Личностната аутоарттерапия, продължила с години, в края на краищата се увенчала с успех.

Както вече бе посочено, архетипът се среща навсякъде в религиозното християнско изкуство и присъства от векове. В европейските архитектурни градски и храмови планировки също са закодирани *кръгове* и *сфери*, но ориенталските мандали също оказват влияние върху работата на Юнг. Шамдазани свързва спираловидните линии с нелинейния начин, по който авторът свързва преживяванията си и ги трансформира, измайсторявайки своите психологически концепти. В източната религиозна символика лотосовият цвят, т.е. кръгът (съчетан с четворния или десеторния поглед съответно на Брама и Буда), е израз на Сътворението. Авторът разглежда пространствената ориентация, направена от Брама и Буда като символ на човешката необходимост за психическа ориентация. В светлината на юнгианските разбирания интегрирането на четирите функции на съзнанието: мисъл, чувство, интуиция и усещане, е основната ни житейска задача. Те се преплитат и дават така необозримото човешко психологическо богатство. Източните „янтри“ са съчетанието на кръга с други геометрични фигури и символизъмът на мандалата е в сбора на мъжко-женските поляритети като едно единство с Бога. За източния мъдрец Сангай, в синхрон с разбиранията на сектата Дзен, кръгът е просветление. В този смисъл властва кръговият символизъм, който символизира човешкото съвършенство. Цялостната личност е психическа хармония на съзнаваното и несъзнаваното, възплаваща кръговрата на живота. Тук източното разбиране за универсалността на символиката в мандалите, физическите чакри, като едни синкретични визуални и виртуални символи на центровете на съзнанието, му помагат да разшири собственото си съзнание. Психологическият анализ навежда на мисълта, че те са опит на автора да включи източната символика и да я свърже със специфичното състояние на своето съзнание и така да я внедри в собствената си работа. Според изследователи на Юнг системата ‘Mundi totius’, която той рисува през 1916 г., се счита за символичен образ на истинския микрокосмос, като се доразвива идеята на Парацелз, че вътрешният микрокосмос на човека отговаря на устройството на макрокосмоса, заложено в същността на Универсума. В чакрите Юнг вижда центрове за канализиране на човешката психична енергия. Това е в про-

тивовес със съвременната западна *кортикална култура*, т.е. една култура на непрекъсната възбудимост, което води до честите прояви на психотизъм у съвременника, пише Ст. Дъглас в книгата си „Бялата птица, черната змия, Червената книга“ (2017). Изобщо потиснатата „невербална“ част на нашето съзнание рефлектира в психози и кризи.

Колелото (*колелото на живота, колелото на истината или колелото дхарма*), наречено и *дхарма-чакра*, сочи пътя към просветление още от първите дни на будизма. Друг символ – *свастиката*, е вид кръст с пречупени на 90 градуса краища. Този знак е открит и е съществувал още от времето на неолита. Относно колелото – средновековна илюстрация показва крилатия античен римски бог Меркурий (пратеника на боговете; гръцки еквивалент – Хермес, син на богинята Мая и бога Юпитер), въртящ колело с осем спици, което символизира прогреса, но с другата си ръка той държи копието на страданието, т.е. антипода. Тук виждаме архетипен образ на колелото, възплътен в алегорията на вселенското разположение на звездите и планетите. Интуитивните асоциации, свързани с този символизъм, са самата „среда“ (средоточие), с други думи, същността на сътворението.

Форми с мандали, наситени със сложен символизъм, изпъстрят „Червената книга“. Тук е видно влиянието на алхимията върху юнгианските разбирания. В произведението си „Психология и алхимия“ (1943) Юнг обмисля понятието „колело“ през трудовете на средновековния мистик Якоб Бьоме. В тази връзка за този архетипен образ се различава идеята за кръгов процес – *circulatio*, включващ изкачването (духовно възвисяване) и слизането (духовно низхождение) в различните сфери, персонифицирани понякога като летяща птица, от една страна, а от друга, като въртенето на Вселената. Алегорията тук е в самото духовно движение навътре към сакралното в човека и природния живот (самата Природа в акта на сътворението), който е насочен навън и напред. Звездите, заедно с планетите на небесния небосклон, са символизиранни чрез архетипа. Според Юнг психоаналитикът Бьоме разглежда формата на раждането като въртящо се колело, което върви във всички посоки, т.е. един вид мандала, и това е образът на психическата цялост.

Както вече бе споменато, ученият се е гмурнал в дебрите на несъзнаваното, въоръжен с обширните си познания в областта на религиите, европейската и източните култури и разбира се, не на последно място и психологията, изработвайки своята аналитична посока. Юнг наблюдавал в християнската религия и различните ѝ производни как по пътя на психическото си развитие хората са добавили към принципната триединна божествена формулировка и четвърти елемент като проявление на самата материя, т.е. дявола. Именно тези несъзнавани импулси искат да обединят опозитите – Божественото (светлината; доброто) с мрака (тъмнината; злото). Той недвусмислено подчертава женската природа на този четвърти елемент. Психологическият аспект, на който мандалата се основава като цяло, е идентификацията между нейния визуален образ като двойник на единената душа. Тя е свършен модел и мяра на вселенския порядък. Кръглостта на мандалата е проявлението на целостта и хармонията с природата, а вплетеният квадрат е пряката ѝ връзка и реализация в съзнателния ум. Смесовият и визуалният център са единни като един символен отпечатък на психическото състояние.

Спираловидните движения в несъзнаваните процеси около психологическата „средищна точка“, както Юнг я нарича, са повече от видни според него. Те често биват изобразявани като

паяжина или увита змия около творческата точка – *яйцето*. Центърът привлича разнородни елементи и ги подрежда в сложен кристален строеж. *Диамантът* със своята въглеродна същност е с *четиривалентна структура*. В идеята за кристализация се има предвид личностното психологическо израстване.

Новаторска е концепцията на Юнг в светлината на основното допускане, че личното несъзнавано е потенциална част от нормалната човешка психика. Тя може би е по-важната и по-активната част. В противоположност на обективния материален свят субективната сфера на архетипите не може да бъде напълно разбрана чрез количествени модели на изследване. Ще се солидаризирам с мнението на негови изследователи, които разглеждат архетипните изображения като позоваващи се само (в характерни картинни термини) на други визуални неща. По-широките им асоциации са зависими от контекста на създаването на изображението и го използват за тяхното разпознаване.

Дървото е важен символичен израз на трансцендентната функция като архетипен образ не само в творчеството на Юнг. То е боготворено като репрезентация на Божественото навсякъде по света още от Античността. Това е отличителен сродяващ ги белег за редица религиозни традиции. Символизмът тук може да бъде разчетен като градивното психично напрежение между противоположностите. Стволът му е именно това свързващо ги звено. Уместно е да се подчертае обаче разликата в характеристиката на този символ в „Седемте проповеди към мъртвите“ на Юнг. Там Филемон започва беседа в (IV проповед) за двама богове – бога Слънце, който е най-висшият, и съответно неговата противоположност, т.е. дявола. В това пространство между тях има безчет междинни божества – добри или лоши – според характеристиките им.

По повод символизма на дървото Юнг прави коментар с една често давана от него хипербола, отбелязваща, че човешкото същество е психофизиологично единство, което въпреки това съдържа в рамките си „титанични и страховити дуалистични сили, завинаги борещи се за върховенство“. Ученият се фокусира в тази, можем да я наречем „състезателна природа“ при опозитите (определение на С. Хойлер), но всички противоположности са съюзени в символа на дървото. Ст. Дъглас коментира юнгианските определения на боговете, символизиращи дървото – Пламтящия (Ерос) и Нарастващия (живот), че те най-вече приличат на таоисткия Ин и Ян – съдържат опозитите в самия себе си: доброто и злото. Изследователят на творчеството на Юнг С. Хойлер дава ясно да се разбере, че само в съвместното съществуване и споделеното присъствие на силите на горене и растеж, в процеса на живеенето, може да бъде открита тайната на крайната цел. Друг негов последовател, Ст. Дъглас, убеждава за едно чисто радикално приемане както на най-висшето, така и на най-нисшето в човешката природа. В духа на Юнг – няма дърво, казано е, което може да расте към небето, освен ако корените му не достигат до ада. Така растящият живот от малкото семенце нараства, раздиран от вътрешното противоречие на поляритетите.

Символизирайки трансцендентната функция чрез образа на дървото в „Червената книга“, ученият отговаря на собствените си потребности за трансцендиране на ефектите от разкола в собствената си психика. За него интеграцията нагоре и надолу е ключова за „спасението“ – „индивидуацията“, при човека. В допълнение можем да кажем, че той третира дървото като разгръщане на формата в духовния и физическия смисъл, развитие, растеж и живот. Потен-

циалът, който е скрит в неговото семе, е единствен по рода си, забележителен, и всяко дърво е уникално. Зрънцето пуска корени, но какво дърво ще израсте зависи от обстоятелствата. Без действителната цялост на живото дърво целта на индивидуализацията остава една абстрактна възможност, пише Ст. Дъглас. Пак той, цитирайки Юнг в „Червената книга“, тълкува символизма на дървото, включващ птица. Това представлява „опуса и неговото унищожение“ и продължава в обобщението – змията изразява мита за генезиса. В духа на алхимиците тя е *по-точно живак* (живачна змия), която се издига от корените към клоните на дървото. Тази както я нарича Юнг, „мистериозна субстанция“ трансформира себе си вътре в дървото и така определя неговия живот. Тя описва кръг, който защитава душата. Змията е онова прастаро магическо средство, с което си служат хората от векове. За всеки, който има особен и таен замисъл, тя предпазва душата му от заплашващите я отвън *perils of the soul* (*опасности на душата*). Влечугото/кръгът е около всеки, който се изолира чрез своята тайна.

Според Юнг човешката психика е израз на *четирисъставност*, а личността е *четирисъставна* и това се проявява във вид на *четири определени начала*. През целия си живот ученият посочва кватернитета (четворността) в човешкото несъзнавано и твърди, че в християнския светоглед на тези начала съответстват Бог Отец, Бог Син, Бог Дух Свети и Света Богородица. Неговите символи изграждат сложни и преплетени образи, събрали в себе си езически поверия, митология и гностицизъм, алхимична космогония и различни религиозни доктрини.

Конфигурацията ‘Mundi totius’ в основата си е с централизиран строеж и е считана за символичен образ на истинския, вътрешния духовен свят на човека, аналогичен с устройството на Универсума. Това е *Weltanschauung* (от нем. – *светоглед*) на учения – „неговият модел на реалност или световна концепция“. Системата е предшественик на поредицата, която ще илюстрира вътрешното пътешествие на К. Юнг, а именно: „Това е първата мандала, конструирана през 1916 г. изцяло безсъзнателно, каквото и да означава това“. Тя изобразява *антиномиите* на микрокосмоса в макрокосмическия свят и неговите *антиномии*. Мандалата е математически симетрична, има четириизмерна структура и е сложна амалгама от експресивни фигури, взети от гностическата и класическата митология. Така според самия автор символизмът ѝ ясно показва парадоксите на микрокосмоса в рамките на макрокосмическия свят и неговите душевни противоречия. Юнгианският символизъм като цяло се родее с източната религиозна образност и трябва да се подчертае, че ученият е силно привлечен от нея. Една от причините за това е психическата криза, в която е изпаднала западната цивилизация. Той счита, че в католическия начин на живот колективното несъзнавано се филтрира чрез догматични архетипни идеи. Символизмът на кредото и ритуала резултират колективното несъзнавано в затвореността на католическата психика, изразяваща се в духовна бедност и липса на символи.

Освен чрез посвещението в източни ритуали, техники и идентификацията с архаични гностически фигури, Юнг си помага с различни други „духовни упражнения“ от Запада – ‘*Exercitia spiritualia*’, както той ги нарича. Те намират приложение и в неговата терапевтична дейност, насочена към самия него и пациентите му. Преработени, първоначалните естествени процеси на промяна сътворяват една обновена личност. Ще допълня, че ученият определя неврозите повече като социални явления, а не като лична съдба. В този смисъл бихме могли да разглеждаме обесивното му поведение като предопределено, от една страна, от лични психологически

пориви, а от друга, провокирано от „ужасно реалния живот“ (определение на Юнг).

Считам, че визуалното пространство на *Systema mundi totius* съдържа характеристиките на едно богато артистично изразяване. Разчита се на символите, цветовете, текстурите и локалните смислови зони. Относно геометричните характеристики на изображението се различават разнообразни пространствени разположения, конструкции и форми. От една страна, семантичното пространство на илюстрацията задава сложни смислови тълкувания на употребените символи, а от друга страна, техните контексти изграждат абстрактно пространство, наситено със специфични аспекти, отразяващи многовековни културни влияния и търсения. Може да се каже, че в тази система, базирана на опита от „Проповедите“, се различават две идейни концепции на източниците, спомагащи нейното формообразуване. Първо, те естествено са обвързани с художествената значимост на използваните символи и второ, важен аспект се явява терапевтичната оценка, която е пряко свързана с информативната функция на елементите. Така каузалната обусловеност на формите от обективните и субективните фактори се усилва в психическите условия, при които той работи.

След това изследването се връща на смисловите начала, заложен в *Systema mundi totius*. Първата идея в мандалата е класическият гностицизъм от началото на века, тъй като авторът добавя акценти, породени от различни прояви на гностичния импулс в рамките на пансофската традиция. Вторият елемент не е нищо друго освен гностическия гнозис, обогатен от съвременните асоциации на учения. Това взаимодействие събужда полемики във философските среди, които не зачитат плодоносните идеи, възплътени тук. Тук ще се позова на мнението на Ст. Хойлер, който разширява разбирането за дълбинната психология на учения. Според него тя е повече от терапевтична дисциплина, точно както гностицизмът е нещо повече от древна религия. Те са специфични нива на екзистенциална реалност на *гносис*. Целта – трансформация на психиката води до познание за сърцето, насочено към най-вътрешното ядро на човешката същност.

Конструкцията на мандалата, от една страна, е в унисон с гностическите разбирания, но от друга страна, е позована на ахлимическата традиция. Според Юнг тази мандала е илюстрация на психическия живот на човека по онова време и предупреждава – психическата дисоциация е опасността за човека. Впрочем авторът дава исторически пример с мандалата на Якоб Бьоме, намираща се в неговия трактат *Четиридесет въпроса на душата*. Това същевременно е изображение на Бога, показва известно разделение на светла и тъмна половина, които са символно определени. Изследователят прави алюзии с индийската философия, която е създала основната част от идеята за цялостната личност. В образите на *атман* или *пуруша* по принцип не се различава човешката същност от божествената. В унисон с източните традиции западните мандали *scinitilla* – *душевната искра*, заимстват иконични символи. Те са персонификация на най-интимната, божествената същност на човека, на света и природата като цяло.

От гледна точка на желаното авторово внушение информативната функция на формите се реализира чрез акцентирание на духовните търсения. Те са залегнали в процесите на проектиране и реализация на мандалата от началото до края и в този смисъл естетическата стойност на изображението има второстепенна роля. Смисловото декодиране на образите означава да бъдат разчетени всички заложен принципни концепции и значения. Това би било задача с много

неизвестни. Видно е, че за разлика от мандалата на Бьома, която има ясно изразен графичен контраст, при Юнг символите се различават на смислово ниво. Противно на системата на Бьома, където полукръговете, които са нарисувани около двете светоносни части: „...вместо да се съединяват под формата на кръг, са обърнати с „гръб“ един към друг“, при *Systema mundi totius* центърът – условната структурна схема на микрокосмоса и макрокосмоса, е конструктивно и смислово подчертан, но рисунката е полихромна и няма силно изразен цветови фокус. Моделът е наситен с колоритни контрасти, ангажирани със символното си значение, т.е. наблюдава се пряка връзка със същината на формите и знаците, имайки предвид възможностите им за емоционално въздействие върху човешката психика. Например образите от нисшата сфера са в тъмни багри, и обратно – символите във висшата сфера искрят.

Дотук вече бе казано – възприятието ни за цветовете е свързано главно с нашите емоции. Юнг изгражда едно противоречиво изображение с оглед на разбирането ни, основаващо се на естествената връзка между основни и допълнителни цветове. Внушаващи хармонии и цветови комбинации се примесват с такива, които са дисхармонични. Естествено, колоритното им наше осъзнаване е силно повлияно от авторовите духовни послания. От една страна, конструкцията поражда чувството за равновесие у нас, но от друга, ни провокира. Нейните образи потискат и активират нашите схващания едновременно. В тази връзка подсъзнателните усещания, породени при наблюдението ѝ, са доказателство за гореизброената обусловеност на чувствата ни от цветовете съотношения. Съобразно с това системата внушава същевременно изконно душевно спокойствие. Впечатлението е за хармоничност и светлина, но тя сякаш непрекъснато пулсира, насочвайки погледа ни към центъра. Тези вибрации изострят нашите сетива и ни увличат в ритъм, който е в унисон с биологичните ритми.

Стана ясно, че мандали със симетричен и изразен център изплуват от несъзнаваното с цел да се възстанови нарушеният биологичен баланс. Всъщност Юнг намира телесния баланс не само за себе си, но на комуникационно ниво ни подбужда към същото. Последователното редуване на топли със студени тонове изгражда символа на многолъчева звезда и това не е случайно. Основният принцип изхожда от обусловените физически закони за цветовете и тяхното взаимодействие с определени форми. Множеството триъгълници създават усещането за многопластовост на изображението. Ако хармония е равно на порядък (според Освалд), то тук порядъкът е подчертан. Необходими са му определени хармонични съчетания, за да пресъздаде порядъка на душата си. Триъгълниците с върхове, сочещи нагоре, са израз на аспирациите и енергиите, насочени нагоре, по посока на духовната сфера. Обратното, с върхове, сочещи надолу: аспирации към земното и материалната сфера. Октагонът (осмоъгълник) в средата изразява хармонията на човешкото съществуване.

Ученият насища пространството, търсейки всички варианти на целостта в ритмичното повторение на сини и златисти (охровати) триъгълници, които се „разлистват“ около композиционния център. Колкото повече нараства сферата, толкова по-слабо става усещането за пулсация. Тя очевидно се активира в центъра на мандалата. Сакралното, от само себе си се разбира, ще е в хармонията от цветове и форми. В случая се отчитат два композиционни компонента, способстващи порядъка: цветни концентрични кръгове, съединяващи различни цветове с равни степени на наситеност и триъгълници, със същите тонални качества. За смислово подчер-

таните елементи Юнг избира цветове, представляващи смеси на този или онзи цвят или бяло и черно. Ако направим алюзия с музиката, считам, че триъгълниците пресъздават духовната хармония чрез цветовете си, а техният ритъм задава същностното отношение на Юнг към психическите процеси. Последователното, смислено редуване на колоритните стойности в изображението е като ритмиката в музиката. Именно както ритъмът въздейства върху сетивата ни, така тази „островата“ флорална форма ни внушава разнообразни чувства. Приемаме, че цветните кръгове позволяват да се отделят съчетанията от триъгълниците от останалите символи. Те играят ролята на смислова и композиционна пауза и разреждат нагнетяващото усещане, породено от ръбестите форми. Навярно балансът в душата му е крехък, ето защо Юнг избира контрастни цветове. Така той въплъщава модела за единоборство и хармония между поляритетите в човешката душа, а именно: мъжкото и женското начало; доброто и злото; „светлината и мрака“ и т.н. Пулсацията в мандалата е израз на този диалектически принцип.

Навярно многолъчевата звезда тук символизира не само човешкото тяло и душа, но въплъщава и Божията искра, обитаваща човека. Като символ на съвършенството звездата е Всемирът, но и сакралното, което е оградено от най-вътрешните пръстени. Голямата сфера, характеризираща се със зигзагообразни линии или лъчи, представлява това вътрешно слънце. С тази сфера макрокосмосът се повтаря, но горните и долните области са обърнати както в огледалото. Специфичните авторски трактовки надграждат схващанията за този архетипен символ, придаващи му съвременен израз. Това изображение същевременно е храм и молитва, сякаш приканващи и нас.

В статия, публикувана през 2013 г., Д. Хармс пише, че геометрията на мандалата съществува дълбоко в психиката, както се появява в мандалата – *Systema Mundi totius* (система на всички светове) на Юнг. Според него геометрията в пропорциите тук се родее със Златното сечение. Мисленият кръст, който можем да прекараме през центъра на рисунката, е символът на признаването, образът на психическата цялост, но и изразът на трудностите по пътя към духовното израстване. С други думи, това е алюзия с Христовото разпятие. В „Човекът и неговите символи“ ученият дава разяснение за ореола на Христос. В много случаи той е разделен на четири. От една страна, в това Юнг вижда алюзия за неговите страдания като Син Божи и за смъртта му на кръста, а от друга страна - символ на неговата диференцирана цялостност.

И така, в центъра на мандалата е представена човешката психическа цялост. Заобикалящите го архетипни образи са фрагменти от авторовото несъзнавано, съизмерено с колективното съзнание. Всъщност ученият възприема човешката душа като порта, през която нахлуват идеи, концепции и образи от древното минало. Тя е филтърът, през който потокът от външния свят (алегоричните образи на мъртвите) се влива в сакралната част на съществуването ни. В унисон с това Юнг обобщава, че съзнанието твърде лесно се поддава на несъзнаваните влияния и е сигурен, че много от осъзнатите решения зависят от нарушаваното действие на паметта, която често страда от смущаващи появявания на несъзнаваното.

Неизмеримо далеч една звезда свети в своя зенит. Това е единственият Бог и пътят до него е едно дълго странстване, но това е целта на човешкия живот според юнгианските концепции. Именно този образ се различава на върха на изображението. Символът е изправено момче, наречено от Юнг Ерикапайос или Фадес, т.е. *Божествената светлина*. Бихме го оприличили

на орфически бог. Фигурата е разположена в яйцевидна форма. Ръцете му са разперени и повеляващи. В Древна Елада е изобразяван като красив бог със златни крила, обвит в пръстени от змии. Поетите го описват като безтелесно същество, невидимо дори за очите на боговете. Името му означава *доведи до светлината* или *накарай да се покаже*. Около него различаваме *Дървото на живота*, обозначено с *vita* (живот). Тук, в горната си част, дървото е светло, под формата на свещник със седем разклонения, обозначен с логоси *ignis* (огън) и *Eros* (любов). Светлината му акцентира символите на духовния свят на *Божественото дете*, изкуството и науката, които също принадлежат към тази висша сфера. Първата, представена като крилата змия, а втората като крилата мишка, т.е. аналогията е с дълбаенето в сферата на нематериалното. Ополитният образ на всичко това е Абракас, нарисуван в най-ниската част на кръга – *Дяволската тъмнина*. Той представлява *dominus mundi*, владетел на физическия свят и създател на света с амбивалентен характер. Съпътстван е от петлъчева звезда, израз на физическите измерения на човека. Чудовището и ларвата недвусмислено навеждат на размисли относно *representations collectives* (колективни архетипи; формулировка на Юнг), трасиращи пътя на психичните процеси в тарансформацията в човешката душа, иницирани от колективното несъзнавано. Метафорично животните са израз на отцепените и неинтегрираните от съзнанието инстинкти в душата, които преследват автора. Впрочем Юнг е сигурен, че потиснатите инстинкти са опасностите, които застрашават цивилизования човек. В непотиснатите влечения той съзира опасностите, които застрашават примитивния човек. Така животнската природа е потисната и хората са отчуждени от истинската си същност. Нейното неприемане и в двата случая би довело до дисоциация на психиката. Съвременният индивид трябва да се сприятели с животното в себе си, а примитивният човек трябва да опитоми животното в себе си и да заживее пълноценно с него, пише авторът в „Човекът и неговите символи“.

По-нататъшното разделяне на мандалата е хоризонтално. Отдясно е символът на *Слънцето*, а отляво – символът на *Луната*. Тези символи изразяват източната даоистка философия, която е близка до юнгианската концепция за противоположностите, но в разрез с християнските чувства освобождаването от противоположностите предполага тяхната функционална равностойност. С това си становище Юнг отново е скандален, обиждайки вярващите. Вляво виждаме кръг, указващ материалното – физическото тяло (кръвта), и от него се извива змия, навиваща се около фалос. *Офитските* системи (гностическите), наречени така от старогръцката дума *офис* – „змия“, почитат змията, която внушила на Ева и Адам да опитат забранения плод на познанието. Тук изследването се позовава на св. Епифаний, описващ офитските култови ритуали. Част от техните мистерии е змията, която жреците държат в сандък – *cista mystica*. В часа на обряда нарязват хляб върху масата и приканват змията. Тя излиза и запълзва между парчетата хляб; това, казват те, е съвършеното жертвоприношение. След това хлябът се начупва и се раздава на присъстващите. Всеки от тях целува змията по устата, защото тя е била опитомена от заклинание и умилостивена. Вярващите се прекланят пред нея и наричат това *евхаристия*. Бих допълнила – змията при гностиците се изобразява със седем гласни звука над главата. Тя е емблемата на седемте Йерархии (Създатели на планетата). Вселената, също като планетата и човека, подобно на змия периодично хвърля старата си кожа, за да се облече в нова. Този символ подчертава изначалния генеративен принцип. Той е кръговратът на живота

– смърт и прераждане. В тази мандала змията е с черни и бели шарки, което се асоциира с тъмното земно царство и царството на Луната. Тези образи са обвързани с чувството на празнота (затова Юнг я нарича „Сатана“). Бих допълнила, че в Изтока змията олицетворява материята, породена от съюза на мъжкото начало – водата, и майката (Илус, Хиле). Тя персонифицира образа на познанието и словото.

На съдържателно ниво светлината – пълнотата „изпълва“ семантичното пространствено надясно, т.е. тя е светлосиният кръг, символизиращ студа или любовта на Бога. На илюстрацията – гълъбът на Светия Дух лети, а мъдростта (София) се излива от двойна стъклена чаша наляво и надясно. Този смисъл се разчита още във вътрешните централни сфери, разположени около най-голямата сфера, характеризираща се със зигзагообразни или лъчеви линии, представляваща „сакралното слънце“ – средоточието на човешката психика. В композицията макрокосмосът се възпроизвежда отново – нагоре и надолу, и е обърнат огледално. Този макрокосмос се повтаря безкрайно, образът му става все по-малък, докато не се достигне до най-интимния център на самия микрокосмос, пишат изследователи.

В следващите редове се спирам на противоречивата употреба на формите в изображението. Съпоставката между натуралистични и абстрактните образи е характерна за всички илюстрации в книгата. Тук изследването се опира на теорията на В. Ворингер за антитетичното отношение между *вчувстването* и *абстракцията* във всяко произведение на изкуството. Според съвременната естетика при наблюдението на факти, близки до природата, в човешката психика се поражда процес, който тя тълкува не според вида и формата на естетическия обект, а от психическите реакции в съзречаващия субект. Изследването се позовава на В. Ворингер – „Абстракция и вчувстване“. Най-общо казано, авторът приема, че „естетическата наслада е обективирано самонаслаждение“. Творецът едновременно интерпретира естетически природата на нещата, възбуждайки наслада, но и се наслаждава на самия себе си и поражда вчувстване. Цитирайки Т. Липс, В. Ворингер изяснява какво влага в понятието „вчувстване“. Съвсем общо казано, живот. Волята на човека изгражда живота като израз на неговата сила, вътрешно действие и стремеж за осъществяване. Тази дейност е процес в движение. Там, където се реализира естетичното или неестетичното, овластени от удоволствието или неудоволствието, прозира поривът за изява на волята. Можем да го открием и в *тежнението към вчувстване*, породено в нас при наблюдението на юнгианските интерпретации. Ворингер цитира Ал. Ригъл, според който вътрешните потребности на създателя се извяват независимо от обектите и от стилистичните творчески особености във волята за изграждане на определена форма, т.е. тя е онзи първичен момент, който в своята най-съкровена същност е просто обективизация на тази априорно съществуваща *абсолютно художествена воля*. Спирам се на това, за да насоча вниманието Ви и към волята за *себезадействане* (определение на Ворингер) – също априорно базирана в човешкото съзнание. Тя се извява в разволя на психическите реакции, във волята за конкретна форма и събужда волята за вчувстване. Този процес е съпътстван от чувството за щастие в откривателството на красивото. В подкрепа на тезата ще се солидаризирам с мнението на Ворингер. Потребността от вчувстване е породена от формите на произведението на изкуството. Художествената воля се извява в уклон към органично-жизнеподобното, т.е. към натурализма. Авторът има предвид висшия смисъл на понятието. И накрая слага поантата –

естетическото наслаждение е обективирано себенаслаждение. В този смисъл тези думи важат с пълна сила за мандалата на Юнг.

Но нека за кратко се спрем на позицията на наблюдаващия. Открива се паралел между нарцистичните позиции на автора, в случая Юнг и съзержаващия. Можем да кажем, че ние също „играем играта“. От една страна, неговата мандала е израз на себенаслаждение, но от друга страна, и ние сме въввлечени в нашето себенаслаждение, чувствайки се ощастливени от естетическата наслада, наблюдавайки я. Импулсът на вчувстване, иницииран от жизнеутвърждаващата енергия, излъчваща се от изображението, ни увлича. Формите са израз на живота, така както го разбираме. Наблюдателят вплита жизнено чувство, което несъзнаваното е възплътило в образите.

Според казаното дотук логично възниква въпросът за стилистичните особености на произведението. Тежнението към вчувстване, предвид формите близки до натурализма, е съпроводено от противоположното усещане към абстракцията, което инициира импулс на отделяне от индивидуалното битие. Реалистични и абстрактни мотиви изграждат сложната и противоречива конфигурация на мандалата. Доколко стилът на работата е ясно разпознаваем или същностно се отлага арттерапевтичното предназначение на изображението, е труден въпрос. Във връзка с това отново ще се позова на В. Ворингер. Спирам се на употребата на абстрактни образи в изкуството. И така, чувството към геометричната проста форма е заложено в дълбоката физико-химическа конституция на човека. Тук ощастливяването намира своето обяснение не в интелекта на съзержаващия, а в разбирането му за абсолютното/символа. Той е омиротворен, щастлив и поразен от съвършената простота. Следователно несъзнаваното намира репрезентация в абстракцията, даваща нужния психически отдих на човека.

Тук изследването отличава дуалистичната авторова позиция, от една страна, на *общение с Аза*, а от друга, на *себеотчуждаването* (формулировка на Ворингер). Това отношение се изяснява и в антагонистичната същност на човешката психика, която бива разглеждана именно така от аналитичната психология. Наблюдателят изживява същите душевни потребности. Откривайки духа на Юнг, той се обръща и към себе си. Тънка емоционална нишка го води в това пътуване към средищната точка на съществуването му и паралелно с това го отдалечава от нея. Така сакралната същност на вчувстващия се изяснява, но и се развива. Пресътворява се неговата най-дълбока душевна сфера. Настъпващите психични инициации са дело на този двустаранен диалог. Диалогът, от една страна, е подбуден от Юнг, а от друга страна, е съотнесен с психическите нагласи на наблюдаващия. В психическото ѝ качество се възцарява преоткриване на авторската личност. Всичко това касае и мен в качеството ми на наблюдател и анализатор на изображението.

Възниква въпросът – противопоставя ли Юнг обожествяването на човешкия дух на величаенето на природата? И по-точно дали на материалистичната парадигма той срещуполага духа. В този процес на отдалечаване от изначалната сетивна обвързаност с природата и нейните закони, които са израз на физическата природа на съществуването, ученият предлага трансцендиране на човешкото съзнание. Разбиранията на Юнг гравитират в спиритуализма, отърсили се от материалистичните обвързаности на възприятието. Бих искала да доуточня, че това не изключва ярките мистични окраски в творчеството му. С други думи, авторът вплита мис-

тицизма и спиритуализма в духовните си практики. Те биха могли да се открият във всички нива на философските му трудове. Макар и да съзира парадоксалността на въпросите относно мистиката, ученият дефинира какво разбира под това понятие. В този смисъл мистичният опит е познаване на архетипите, един вид „особено жизнеспособно познание на процесите в колективното несъзнавано“ (формулировка на Юнг). Самият той ги изживява, а за нас е въпрос за лична смелост дали ще го последваме.

Но да се върнем на „Червената книга“. Стана ясно, че за неговите разбирания материалните явления се свеждат към духовните феномени. Различават се две реалности – материална и духовна, а душата или духът са израз на Божественото начало. Изследователят недвусмислено защитава превъзходството им над осезаемото. Духовните му усилия са насочени в тържество на надсетивното, надреалното и възвишеното над материалното. Във висините на художническия му експеримент се прокрадва свободата на неговия дух, извоювана с цената на неговата дълбока психологическа трансформация. С рисунките си Юнг ни предлага арттерапевтични алтернативи.

И така, парадоксалните на пръв поглед юнгиански алюзии изграждат нови, модерни ценностни синкретични образи. Това са иконични модели по силата на *топологичното* си сходство. (Заимствам термина „топология“, който на гръцки означава място – *τόπος*, и учение, наука – *λόγος*. Тя е раздел от математиката, по-точно геометрията. Занимава се с явленията на непрекъснатост, особено тези, които остават непроменени при деформации. Изследват се начините, по които фигурите се деформират, без да променят основните си елементи.) Чрез мандалата Юнг ни представя *процеса на индивидуация* с цялата негова хармоничност. Тя е неговият отговор/отпор на дисоциативните промени, обхванали душата, и по-точно „символният процес е *преживяване в образи и от образи*“, синтезира В. Ворингер. В психологически смисъл индивидуацията се отъждествява с ритъма в смяната на противоположностите. Изграждането на символите е релевантно с епохата и времето, така както с мерилото в системите за стойност на творчеството, моделите и естетическите категории от миналото. Тази им „модерност“ е и пряко свързана с умелото претворяване на новаторски идеи, едно откривателство, макар и спорно понякога. От една страна, за самия Юнг от автотерапевтичен ъгъл – мирогледът му се разширява, а от друга страна, това го кара да се чувства психически по-стабилен. За нас, ако неговото творчество ни развълнува, значи изначалната целебна сила на мандалата е стигнала до нас и двояката цел на автора е постигната.

Погрешно би било, ако съдържанието на мандалата се разглежда независимо от изначалната ѝ обвързаност на съдържателно ниво с аналитичната психология на Юнг. За него психолозите би трябвало да вземат предвид не само присъщото за докторите соматопсихологическо мислене, а да осъзнаят истинската същност на психологическите процеси. Те могат да се изразяват в интелектуални, биологически или психологически термини. Наистина, психологията не е нито биология, нито физиология, нито друга някоя наука, а само познание за душата, такива са размислите на Юнг.

4.1. Лични интерпретации и оценки

В тази част отново се връщам на архетипите, които са изходните елементи, или по друг начин казано – „първичните възможности“ (по В. Паули) задават „тенденциите“ в работата на

Юнг. Имайки предвид спецификата на опитността на Юнг, добита чрез методите на активното въображение и асоциациите чрез анализ на сънища, в „Червената книга“ те еволюират в нови символни визуални продукти. Образите са създадени в необичайни работнотворчески условия, а именно в пряка конфронтация на автора с несъзнаваното. В този смисъл според мен проектът на Юнг е подходящо поле за търсене на духовна хармония. Символните препратки към архетипните колективни елементи в съвременните им контексти и интерпретации изискват едно по-широкообхватно и задълбочено проучване, но представената дисертация няма тази цел. В основата си намерението тук е манифестиране на идеята за творческия потенциал на несъзнаваното, оглеждане на духовния фон чрез индивидуалната ми сетивност. Това е просто провокация в полето на арттерапията въз основа на опита ми като художник.

4.2. „Опитомяване“ на несъзнаваното – изводи

Все още световите на разума и несъзнаваното се разглеждат не в своето юнгианско *единство на реалността – unus mundus*. Това според мен е от насадената предубеденост, граничеща със страх от динамичните процеси, протичащи в несъзнаваното. Материали-зирането на неговото съдържание е абстрактна задача с много неизвестни като единен пространственоремени духовен континуум. Според Франц за Юнг схващанията му били само вероятности, които могат да подпомогнат човека в изследването на необятната сфера на несъзнаваното. Реалност или една нова област, чието анализиране отваря нови хоризонти за психологията. Това е „откритие, което не само разшири целия ни поглед за света, но го удвои“, казва тя и потвърждава юнгианското мнение за архетипите като израз на мощните сили на несъзнаваното, проявяващи се не само в клиничния материал, но и в митологични, религиозни, художествени и други културни практики. Във всички тези дейности откриваме символите, чрез които се изразява човекът. Хората имат общи унаследени форми на поведение на емоционално и душевно поведение (които Юнг нарича *архетипи*), може да се очаква, че ще намерим техните продукти (символни фантазии, мисли и действия) във всяка област на човешката активност. Всяко ново съдържание, идващо от несъзнаваното, променя основната си природа, разсъждава по въпроса Франц в книгата на учителя си „Човекът и неговите символи“. То се интегрира в съзнанието на наблюдателя и така се инициира изначалният порив към вчувстване в психиката му. Това е процес, който не спира.

4.3. Юнгиански влияния и съвременни възприятия

Тук в дисертационния труд се подчертава, че работата на Юнг оказва огромно влияние върху творчеството на редица други изследвания в сферата на науките физика и биология (Паули – връзката между несъзнаваната психика и биологичните процеси; архетипите като вътрешни източници на човешките идеи), антропологията (П. Радин) и автори в полето на изкуствата като например изследването на Е. Нюман за творчеството на скулптора Х. Мур и артисти като Л. Буржоа, А. Райнер и др. Естествено, идеите му са най-непосредствено приложими в сферата на културните дейности на човека, но архетипите в качеството си на психични явления оказват влияние върху всички проявления на човешката дейност. Тук изследването се позовава на юнгианската идея за едно ратувано единство между науката и психологията в психофизично единство. Единство на всички феномени на живота в полето на човешката душа.

Бихме ли могли да кажем, че концепциите, въплътени в „Червената книга“ вълнуват на-

шето съвремие? През 1958 г. Хаузер анализира културните явления с оглед социалните рефлексии върху изкуството. Защишава тезата, че при интерпретирането на едно произведение ние черпим от собствените си цели и усилия. „Натоварваме“ го със смисъл, който е обусловен от нашия собствен начин на живот и мислене и това го прави модерно, защото наистина ни засяга. От тази перспектива работата по книгата може да се разглежда като една модерна за онова време интерпретация. Тя не е само еkleктичен сбор от идеи, а и опровержение на философски възгледи, догматични идеи и религиозни разбирания. От днешна социокултурна гледна точка мисля, че може да бъде категоризирана като модерна културна икона. Не на последно място, считам, че в този акт на индивидуализация самият Юнг дава нови хоризонти на „философията на съществуването“ и проправя път за много от новите модели в психотерапевтичната работа, прилагани вече в съвремие. И още нещо, по същество ученият счита изкуството като средство за лечение, като проводник на добри идеи, чрез които личността израства. В този смисъл го приемам като радетел на арттерапията. Парадоксалните на пръв поглед изобразителни алюзии в „Червената книга“ изграждат нови, модерни ценностни синкретични образи и иконични модели. Изграждането им е релевантно с мерилото в системите за стойност на творчеството – моделите и естетическите категории от миналото, но тази им „модерност“ е и пряко свързана с умелото претворяване на епохата и времето и авторово откривателство, макар и спорно понякога. Бих казала, ако, от една страна, то ни вълнува, значи целта е постигната и мирогледът ни се е разширил, а от друг ъгъл, разбираме по-добре действията на учения.

В обобщение би могло да се каже, че в своите книги Юнг изяснява някои от основните явления и принципи, по които функционира човешката психика. Според него обаче тези, които отричат прякото влияние на „несъзнаваното“ в съновиденията и не осъзнават тяхното неоспоримо психологическо влияние върху „съзнаваното“, се обричат на едностранчив живот. Изследователят не пренебрегва преплитането съзнавано/осъзнавано. За него това определено е една преимуществена ситуация по пътя на автотерапията му. Диалектиката на подхода обаче крие опасни капани и известна измамност, за които самият той предупреждава. Огромното царство на несъзнаваното постоянно изпраща „неотработени“ елементи, а сферата на съзнанието е „ограничена територия с постоянно сменящи се актове на познание, осъществяващи се на моменти чрез собствените ни сетива“, пише Юнг в „Тавистокските си лекции“. Според него човекът става цялостен, интегриран, щастлив, креативен и реализирал духовния си потенциал, когато „съзнаваното“ и „несъзнаваното“ са се научили да живеят в мир и взаимно се допълват. Но ученият съзнава, че човечеството е все още далече от висшата степен на абсолютната осъзнатост. Несъзнаваните процеси, които постоянно ни предоставят материал, който, ако бъде осъзнат, би разширил обхвата на съзнанието – подчертава философът. Днес тези идеи са доразвити, считани са за новаторски и упражняват значително влияние, но и в съвремие ни дискусиите за правилността на пътя му продължават.

4.4. В заключение: новаторска ли е ‘Liber Novus’

Юнг ни е завещал изобилие от концепции, към които в миналото от недоглеждане и незнание се е поглеждало с недоверие. Днес идеите му търпят преразглеждане и надграждане. Те упражняват значително социокултурно влияние, но и в съвремие ни дискусиите за правилността на пътя му продължават. Някои изкуствоведи причисляват „Червената книга“ към

антиизкуството – понятие, появило се с авангарда, синоним на тотален антитрадиционализъм, на пълно и безусловно скъсване с всички ценности и методи на конвенционалното изкуство. Естеството на неконвенционалното творчество – то е антипод и полюсно противопоставено на конвенцията, на художествената традиция. В този смисъл би ли могла да се разглежда книгата като проявление на едно неконвенционално изкуство с цялата си естетическа неопределеност в светлината на общоприетите представи за философски трактат или книга с илюстрации. Обект на авторското желание за една синтезирана презентация на арттерапевтичен процес, от една страна, и на неконвенционални философски концепции, от друга, са полемични и днес. Юнг намира смелостта да експериментира без ясна представа за крайния резултат. Да разгледаме юнгианската логика на осъзнаването в думите: „... едното започва там, където свършва другото“, и още: „Не ставаме просветлени, когато си представяме фигури от светлина, а когато правим тъмнината съзнателна“. Целият съзнателен живот на учения е потвърждение на това.

V. Що е феномен

Тук в дисертацията се дават примери за творци, възплътили на дело идеите на Юнг през погледа на съвременната феноменология – Луиз Буржоа и Арнулф Райнер.

В началото съвсем накратко ще се разясни ,що е феномен и основните тези във феноменологичната философия. Основоположникът Едмунд Хусерл я определя като вид описателен метод, който е нещо различно в сферата на психологията. Заедно с паралелно развиващия се метод, базисна основа и съдържание авторът формира реформаторския потенциал на феноменологията, който строгата емпирично ориентирана философия, с цялата условност на формулировката, може да приеме и постулира. Самият термин *феномен* произхожда от старогръцка дума, означаваща „явление“. Използвайки това понятие, Хусерл детерминира философията си именно като учение за явленията. Той започва разглеждането на понятието, като подчертава необходимата корелация между обект, истина и съзнание. На всеки обект съответства определена идеално затворена система от истини за него и една идеална система от възможни познавателни процеси, въз основа на които обектът и истините за него са дадени на познаващия субект. Какво представляват тези процеси? На най-ниското познавателно ниво това са процеси на опитните преживявания, или казано по-общо, на интуитивните преживявания, които схващат обекта в оригинал (например куба, на който виждаме три страни). Следователно тук „феномен“ означава определено съдържание, което вътрешно населява интуитивното съзнание и което е субстрат за оценяване на действителността. М. Хайдегер твърди, че преживяването винаги е свързано с познанието, като се има предвид разбирането. То винаги е в наличност, определено от самото ни съществуване, от самото начало в по-малка или по-голяма степен. Той включва детайлното разбиране, което се позовава на разбирането на явлението като цяло. Тук е пряката зависимост на фрагмента от цялото и обратно. Разглежда интерпретацията на ниво осмисляне като фундаментално кръгова. Според Хайдегер неговата дефиниция е „херменевтичен кръг“. Оттук следва заключението, до което учените феноменолози стигат, а именно, че феноменологичната редукция вече е въпрос на пренасочване на вниманието. В крайна сметка се счита, че мнението е префокусиране на намерението върху вече ефективната активност на тарансцендентната конституция под формата на нова образна или друга концепция, схващане и т.н.

И така феноменологията е наука от наистина нов тип, с безкраен обхват, която изцяло се отъждествява със съвременните проявления на философията. Всички философски дисциплини имат своя корен в чистата феноменология, счита Хусерл. В тези широки рамки чрез собственото си развитие те придобиват своите параметри. Философията е възможна като строга наука единствено в чистата феноменология, обобщава той. За мислителя съзнанието е поток от интенции и то е винаги в „съзнание за нещо“. Тези възприятия не са фиксирани, а се влияят от различни обстоятелства. Съзнанието и предметът са взаимно обвързани, образуват смисловата цялост, наречена феномен.

5.1. Луиз Буржоа – неконвенционално

Кариерата ѝ обхваща 70 години. За този период тя прави множество скулптури, картини, инсталации, рисунки, обекти и шампи, които са възплъщение на разнопосочните ѝ художнически търсения. Работи в диалог с повечето авангардни течения в изкуството на XX век: сюрреализма, абстракционизма, минимализма, ‘*ready made*’ и др. Според мен креативният ѝ и необикновен поглед я издига до един от най-значимите творци на нашето съвремие.

В дисертацията творчеството ѝ се разглежда през призмата на феноменологията.

Осъзнаването на идеите при Буржоа протича разнопосочно. Смели формирания и композиции, сменящи се смислови перспективи и многочислени трансформации насищат авторовото пространство. В различни обекти тя смело и интуитивно пресъздава болката си. Усещанията са възплътени в модел за един и същ „обект“, но поставени в различни контексти. На съдържателно ниво те се трансформират и еволюират. С други думи, в чистата иманентност на нейното съзнание се допуска това репрезентиране на явлението и Луиз го пресъздава в цялото му разнообразие в едно „феноменално“ представяне. Психологическият им смисъл се постулира от разгръщането на формалния художнически арсенал, придружен от работа с множество материали: мрамор, бронз, а също така и меки материи като латекс, каучук. Така скулпторката изгражда противоречиви идейни алюзии.

Възниква въпросът дали тези специфични характеристики и състояния на осъзнаване на нещата при Буржоа правят възможно разгръщането на понятието феномен. Намирам, че самото устойчиво единство на авторовата интуиция, представлявано, както вече беше посочено, чрез разнообразно сменящи се форми, реализации и идейни решения, постулира понятието „феномен“ в смисъла на чувствена сетивна авторова реакция. Претворяването ѝ в иконици образи чрез разнородни творчески актове в случая се родее с най-ярките проявления на символизма. Можем ли в случая да си зададем въпроса дали творчеството ѝ изцяло се отъждествява с модерно културно явление. Тук, не на последно място, намирам, че самото устойчиво единство на авторовата интуиция се разгръща във феномена „символен абсолют“. Считаю, че всички тези качества, присъщи на творбите ѝ, я издигат до място в пантеона на съвременното изкуство.

След това дисертацията се спира на ключовите теми в творчеството ѝ, базиращи се на личностни психологически рефлексии и интерпретиране на болката. Тя работи с подсъзнателните подтици на желанието и тялото. Тези идеи са интерпретирани през призмата на травмиращи събития по време на детството ѝ. Темите за психическата нагласа и физиологичните функции на жената изразяват опитите на Буржоа да намери целостта си като автор и жена. Цялост, артикулираща с родовия акт и търсеща спасението в пречистващата болка. Моделира и видоизменя

човешкото тяло в тяло/кукла. Една от най-известните скулптури на авторката е 'Arch Hysteria' от 1993 г. Феноменологичният ѝ анализ не би могъл да се разглежда извън полето на тежката психологическа криза на Буржоа, която тя преживява под различна форма през целия си живот. Творбата е синтезирана метафора на дълбоки негативни психологически преживявания. В повечето случаи самата авторка определя скулптурните си работи като проява на „водовъртежа на хистерията“ и опит да възстанови равновесието в душата си.

5.2. „Импулсивното писмо“ в личния опит на Луиз

Родената през 1911, година, след „ерата на Фройд“, Буржоа, безрезервно се потапя в „изговарянето на несъзнаваното“. Наранена психически в детството си, авторката изпада в обсеивна депресия. Не можем да пренебрегнем факта, че тя се подлага на психоанализа в продължение на 30 години. В периода на активното си психоаналитично лечение Буржоа прави голям брой записки, писма и други артефакти, изпъстрени с импулсивни символни изображения, знаци, строфи и дълги текстове, където тя споделя и изказва болката си. Цялостният ѝ път преминава в търсене на „същностния дух“ на човека. В този смисъл разглеждам творчеството на Буржоа като дълъг път към осъзнаване на личностното битие и сърцевината на собствената душа, придружено от своите падове и победи. В тази част от дисертацията е отделено специално внимание на явлението *автоматично писмо*. Бихме могли да го определим и като *импулсивно писмо*.

5.3. Продължение – явлението Арнулф Райнер (1926)

С пълна сила за Арнулф Райнер важи съвременната сентенция, че човекът вече не е творец на изкуството, а сам се е превърнал в творение на изкуството. В ранните си години авторът е повлиян от сюрреализма. През 1950 г. основава 'Hundsgroupe' („Кучешка група“) заедно с Е. Фуч, А. Брауер и Й. Милк. След това търси нови измерения във визуалното, неговите прийоми и подходи се преформатират до „неестетически стратегии“, обосновани в обширна литературна платформа. Стилът му се развива в посока деструкция на формата. Той постепенно се превръща в един от най-влиятелните артисти в наши дни. В по-късната си работа маскира, затъмнява и преосветява образите в илюстрации и снимки, доминиращ е силен и експресивен език. Тук той е близо до виенския акционизъм, включващ бодиарт и живопис под въздействието на психотропни вещества.

След това дисертацията обозначава най-значимите постижения в кариерата на артиста. Разглеждат се ранните му години във Виена – сюрреалистичните му опити, участието му в групата 'Hundsgroupe' и т.нар. „сляпа живопис“ (формулировка на Райнер). Следват близо десет години съвместна работа с Фр. Хундертвасер, основавайки студиото „Пинтуариум“ – „строителят Райнер“ (негова формулировка) променя видимото, разчупва шаблоните. Близък до арт брут и ташизма, артистът комбинира различни изразни средства и оформя свой стил „арт информел“. Работи трескаво, много често под влияние на наркотици и алкохол. В обкръжение му има и хора с психични заболявания. Халюциногенните изображения променят същината на живописния му подход. Става експресивен, дори агресивен, сякаш преживява духовен срив. Създава серия от кръстовидни картини. В „Архетиповете и колективното несъзнавано“ Юнг пише, че символът на кръста за нас винаги има и „конотацията на мъка“, навява „образа на мъчително висене (крилата) над тъмната бездна на вътрешната самота“.

Райнер се потапя в депресиите си, за да ги преживее изцяло. В този смисъл в преживяването на депресиите си той реинтегрира собствените си архетипи. Стойността на неговите интервенции като че ли за него имат силата на нуминозно преживяване или на мимолетни фантазни образи, придобиващи патологични форми. Би могло да се открие налудност в поведението му. Във връзка с това Юнг определя налудностите за напълно „естествени“, колкото сънищата или други психологически феномени. Те изразяват психичната реалност и показват разнообразието на вътрешния свят на човека. Разкриват начина, по който една налудна идея взема връх над съзнаваните норми и нагласи в една личност. Като цяло идеята, че налудностите могат да се интерпретират, принадлежи на Юнг.

В автопортретите си артистът често е оплетен във въжета, които символично разкриват неговата психическа ранимост. Те се увиват около тялото и лицето му, впивайки се в плътта му. Райнер говори посредством тези образи, разкрива се. Езикът му не е утилитарен и обективиран, а символите не олицетворяват изцяло реалността. Ясно е – те са синтезирани, разкриват нещата в различните им аспекти и нива и изразяват неговото същностно разпознаване на явленията. Нерядко в източните писания образът на въжето символизира връзката между „духа (нус) и душата (психе)“, пише М. Елиаде в книгата си „Мефистофел и Андрогина“. Според Плутарх психето потъва в тялото, а нусът е непроменлив и се извива над човешката глава, а после продължава – човекът трябва да се придържа към това въображаемо въже през целия си живот. Така той ще опази най-вътрешната част на разума си от желанията на плътта. Сякаш усилията на Райнер са аналогични. Ще се позова пак на Елиаде, който търси сходство с текст на Платон за „хората марионетки на Бога и за златната верига на разума“. Той пояснява, че е възможно този образ да е „израз и на определени парapsихологически опити“. В този смисъл, успоредно с психологическите си изживявания, артистът ни внушава отношението си към реалното. Целта му е да разтълкува трансформациите в душата си. С други думи, необяснимите психологически феномени изискват нови модалности към действителността. „Благодарение на символа индивидуалният опит бива разбуден и преобразен в духовен опит“, акцентира М. Елиаде. Такива символи например са образите на кръста, водата, въжето, нишката, луната и др. Мисля, че Райнер изживява тоталността на тези символи и така достига до разбиране за универсалното.

5.4. Значението на жеста

За кратко дисертацията се спира на значението на жеста в различните изразни средства в една авторска проява. По въпроса пространно пише и философът П. Кроутър (P. Crowther; ‘Phenomenology of the visual art’ 2009). Картината за него е формираща активност и източник на визуална информация едновременно. Тя включва не само авторския маниер, визиите, но и символното им значение, превъзхождащо на съдържателно ниво. Предвид съединяването между изображение и наблюдател на ниво зрение, Кроутър включва разпознаването *per se* (само по себе си; по същество), но тук подчертава единството в разглеждането на картинното съдържание, включващо онтологичното отличаване и съотнесената дълбочина на явленията и артистичен потенциал. В този смисъл в работата си визуалният артист е физически ограничен – картината се ражда извън тялото (т.е. е опосредствана) и в определен смисъл е „независима“ от него. Това свързва отличителните основни начала на авторската инвенция и възможностите на

визуалното изкуство само по себе си. В „оразмеряването“ (обхвата) на творбата си художникът е ограничен от физичните закони, но те не биха могли да регулират картинното съдържание, тук ясно се изявява феноменологичната взаимозависимост между автора и крайния продукт.

В творчеството на Райнер откривам алюзии с илюстрациите на Юнг в „Червената книга“. Често картинните пространства се разкъсват, озарени от светкавици. Мисля, че Райнер приема освобождаващата им сила както поривите на духа към свобода. Те сякаш възплъщават кондензирана психична енергия и се превръщат в израз на изконните човешки стремежи към психическа цялост. Така художникът преодолява собствените си психологически бариери, а и тези, наложени му от обществената среда. В този смисъл желанието на автора да намери средоточието на душата си е в сърцевината на неговия творчески устрем.

После анализирам символизма на змиевидните форми в творбите на Райнер. Трансформираният образ на змията ни носи просветление и духовна светлина, но тя може да се сравни и с „огнената змия на Луцифер у Бьоме“ (определение на Юнг). Както своя първообраз, тя обновява и запалва огъня на психологическата промяна, и по-точно: „Където змията пробива обвивката на ядрото, възниква огън, т.е. емоция“, изяснява Юнг в „Архетиповете и колективното несъзнавано“. В този смисъл рисунките на автора са изпъстрени с навиващи се форми, които бихме асоциирали и със спираловидни структури. Наблюдават се движения надясно и наляво в техните ротации. Ще продължа, като вметна, че много често мълнията е представена алегорично като змия. На емоционално ниво те ни разказват за психическото състояние на артиста. По този повод, пак ще се позова Юнг, който изказва вероятната теза – ориентираността на движението наляво изразява най-общо несъзнаваното, а ориентираността му надясно (по посока на часовниковата стрелка) – към съзнанието. Тук той нарича лявата ориентация *sinister*, т.е. неправилна и неблагоприятна, а тази надясно - правилна и справедлива. Разглежда въртеливите движения наляво като вливащи се в несъзнаваното, а тези с движение надясно сякаш се освобождават от хаоса на несъзнаваното. Бих добавила – древните египтяни в храмови ритуални обиколки или обходи (*circuitions*) търкаляли колела в кръг, т.е. „дух в кръг от огън“ (определение на Демокрит). В този смисъл считам, че като цяло въртеливите движения в рисунките на Райнер символизируют „колелото на психическата промяна“, което се върти непрестанно. Дясно ориентираните въртеливи движения показват промените, настъпили в личността на автора, а лявата им ориентация е израз на задълбочаване в дълбините на душата му.

Поривът е пряко свързан с възможностите на символизма, който преобладава почти през целия живот на художника. Райнер разширява образа до символ, като вплита различни контексти. Така той извежда смисъла до основна форма, т.е. до един синтез на психичната енергия. По повод ще цитирам думите на Юнг, а именно: „Образът е кондензиран израз на психичната ситуация като цяло, а не само или дори главно на прости и ясни съдържания на несъзнаваното“, и още: „...тълкуването на неговото значение не може да започне нито само от съзнаваното, нито само от несъзнаваното, а естествено, от тяхната реципрочна връзка“.

Картинното пространство при Райнер поражда нови метафизични „невъзможности“, които символично надхвърлят това, което физическото пространство позволява. При употребата на логоса той ясно си дава сметка за имагинерността му, но така си осигурява комплексно сензорно ниво на представяне на идеите си. Лимитира нови пространствени връзки, които

в действителност са невъзможни. С други думи, работите му са не само вид съзидателно освобождаване от ограниченията с оглед на принципа *per se*, а наистина нещо, което позволява изграждане на алтернативна реалност, формирана от индивидуалната му воля.

5.5. Фарсовите му лица стават емблематични

В автопортретите лицето на художника често е надрисувано – той става „обект“ за манипулация. Авторът се слива изцяло с творчеството си. Разкривените лица разкриват многоликия Янус/Райнер. Той е с белези, фалшиви бради, бръчки и цветни акценти. Това е фарс. Появява се нов мъж, който може би самият Райнер харесва повече. Повлиян от рисунките на душевноболни, Райнер трансформира иконични образи в серия от опустошени и разкривени лица. Синтезирайки графика, живопис, видео и филми, той разгръща таланта си. Те стават основа за фотографските му експерименти ‘Overwork-ings/Overpaintings’. Игрите със собствения му образ довеждат до трансцендентна личностна реализация.

Неговата реалност не е красива и изящна, но е в духовното. Тези разкривени лица показват различни емоционални реакции, граничещи с лудостта. Те са споделен вик. Синтезът между нагона на емоцията и акта на създаване при Райнер е изведен до съзидателен процес. Преминал през различни фази в своето развитие („строител“, фарсови лица и други), той проправя нови пътища за развитието на съвременното изкуство. Драматизмът на тези разкривени лица разкрива болезнеността на съвременния човек. Те надскачат известната скованост на виенския акционизъм на Гюнтер Брус, Рудолф Шварцкоглер и Херман Нич.

5.6. Смисъл „свободен“

В тази част дисертацията свързва културноисторическия анализ на някои от творбите на автора с постмодерната естетика. В случая би било уместно отново да се споменат думите на Ж. Лиотар: „Творбата се стреми да представи непредставимото“. „Нерепрезентативната естетика“ не подражава на природата и не се изчерпва с еднозначно пресъздаване в образи. Зрителят очаква амбивалентна наслада, а не чисто естетическа. Произведението е артефакт – постиндустриалният „симулакрум“ (термин на Ж. Бодрияр).

Художниците, интегрирали в голяма степен асоциативните образи на съзнанието си, самите те се превръщат във феномени на сливането на сетивността с изначалните духовни потребности на твореца. За такива автори като Райнер можем да обобщим: начинът да се прехвърли мост между сетивните възприятия и духовната сфера се състои в преодоляването на съществуващите граници. Авторът прищпорва сетивата си до предела, за да постигне така желаната свобода. В този смисъл това е опит за по-дълбоко разбиране на света. Чрез пълна свобода за сетивата си Райнер опознава света и по този начин иска да се слее с духовното. Самото съществуване се проектира в духовните авторови изживявания, които заключават моралното измерение на свободата.

Неговите художнически стратегии и подходи бележат бурното развитие не само в изобразителното изкуство, но и в пърформанса, театъра и литературата. „Навигатор“ и безкраен експериментатор, притежаващ експресията на артист, прекрачил границите на нормалната сензитивност, самият той казва за себе си: „Аз съм извън контрол и това е моето кредо“. Но Райнер съзнава, че никога не би бил в истинския смисъл свободен, ако действията му не произтичат от онези идеи, които се коренят в интуицията на неговата човешка индивидуалност. Еволюира-

нето по духовния път за художника преминава чрез освобождаването на духа от принудата на общоприетите социално-нравствени и етични норми. Той се движи по ръба на пълното освобождение на съзнанието, артикулирайки със собственото си тяло. Неговата работа е процес на индивидуализация и в този смисъл той той терапевтира себе си.

VI. Епилог

Личен диалог с несъзнаваните процеси – стратегия на мисленето и действията

В тази част от дисертационния труд се излага личното ми мнение за дейността на учителя и арттерапевта. Бих започнала с думите на А. Тофлър: „Неграмотният човек на XXI век няма да бъде този, който не може да чете и пише, а този, който не се обучава непрестанно“. Тази цел облагородява нашите усилия, но само пътят ги изпълва със смисъл, който неизбежно минава през желанието да разберем по-добре себе си. Когато се опитваме да осъзнаем вътрешните и междуличностните си борби, е почти немислимо да се сблъскаме не само с осъзнатата, но и да се натъкнем на несъзнаваната мотивация в конфликтите и моделите на взаимоотношенията си със света.

От тази перспектива приех проучването си като житейско и творческо предизвикателство, изискващо участието на всички мои личностни аспекти. За по-голяма яснота ще бъдат посочени параметрите, в които се разглеждат взетите от мен решения. Първият полюс на наблюдение тук е полюсът на персоналното, който включва в себе си отношенията *съзнавано - несъзнавано*. Позицията „лице в лице“ е приложимата за мен и бих допълнила, цитирайки Юнг: „Едно съдържание може да се интегрира само когато се осъзнае неговият двойствен аспект (има се предвид съзнавано/несъзнавано) и то се схване не само интелектуално, а се разбере и емоционалната му стойност. Интелектът и чувството обаче трудно се впрягат заедно, защото си противоречат по дефиниция“. Ще напомня, че той приписва на несъзнаваното творческа функция, защото представя съдържания, изключително необходими за психичното ни здраве като цяло. Именно в динамиката на тези процеси, в благотворното поле на несъзнаваното можем да се натъкнем на нови интересни концепции, приложими в творчеството. Цитираният от психиатъра А. Маринов А. Бретон през 1972 г. заявява дори следното: „За художествената изява не е необходимо човек да притежава особена дарба. Всеки е художник, когато се отдаде на несъзнаваното“. Тези думи от книгата на Маринов „Лудост и рисуване“ (2000) ме смущават. Позволете да не се съглася с тях и да приема това изказване като алегория на креативността. Макар и да е песимистично, тук ми се струва уместно да се позова на Юнг: „Колкото по-обемно и по-важно съдържание на несъзнаваното се асимилира от Аза, толкова повече той се доближава до цялостната личност, макар че никога не може да я достигне“. В този смисъл този процес е процес в движение.

В полето на аналитичната психология вечната борба между съзнавано и несъзнавано оформя отношенията *автор – творба*, но днес се наблюдава възникване на нови връзки между изкуството и психотерапията. Бихме могли да направим връзката на феномена арттерапия с психологизацията в разбирането на изкуствата. По този повод П. Цанев в „Образ и съзнание в арттерпията“ (2018) пише следното: „В контекста на критическата психология този термин (психологизация) обозначава влияние на психологията в тези области, които не принадлежат на психологията“, т.е. съвременният човек уголемява и подсилва психологизацията в житей-

ския си мироглед като цяло. Явленията вече не са тези „дистанцирани абсолюти“, към които се стреми авторската амбиция. Те биват разглеждани не само от интелекта, а са и „вчувствани“ (което е дословното значение на гръцката дума „емпатия“, т.е. могат да бъдат съпреживени). В този смисъл ученият обобщава, че оценъчната функция е важна интегративна част от ориентацията на съзнанието. Тази функция заедно с естествената тенденция към консолидиране оформят чувството за реална стойност. Тук се появява остойностният психически модел, който има *емоционален тон* (формулировка на Юнг).

Артистите днес *опсихологизират модерността*. Така изкуството е въввлечено във всеобщия процес на психологизация и става нова психологическа ценност. Плуралистичната среда дава избори. Всеки избира пътя към личното си самоусъвършенстване – дали ще е психоанализа, или съвкупност с арттерапевтична практика. Изкуството винаги е било един вечен изход. Маринов е на мнение, че при рисуването се използват очертания и знаци, с които се онагледяват определени възприятия, представи, мисли и идеи. Счита, че това е пространство, позволяващо връзка между възприятие и общуване. „Така *рисуването се явява един вид шрифт*, който от праисторически времена и до днес не е загубил своето значение“, пише той. В този смисъл всеки би могъл да намери своя път за хармонизиране на личността си чрез упражняване на вид изкуство.

Ясно е, че арттерапията – психотерапията чрез изкуство, е логичен отговор на тези социални нужди. Бих я нарекла *интеркомплексен модус за комуникация*, гравитиращ на вододела на познанието за психиката на човека и широката гама от артистични човешки дейности. Чрез изкуството изцяло се пренастройват психическите и физиологическите функции на човешкия организъм. Още Аристотел констатира, че: „Изкуството е създадено, за да представя скрития смисъл на нещата“. Маринов цитира думите на М. Наумбург от 1966 г.: „...основните мисли и чувства на човека понякога се изразяват по-добре с помощта на образи, отколкото с думи...“. Психиатърът подчертава компенсаторните психологични функции на творческия процес, споменавайки концепциите на А. Адлер за детските *преживявания за малоценност*, които могат да бъдат *свърхкомпенсирани* чрез последващ осъзнат избор на творческа професия. Л. Навратил подчертава, че „художествената творба спасява своя създател от разрушаващата сила на емоциите и подтиците върху Аза“.

И така, със своята многофункционалност арттерапевтичният процес естествено намира място в пределите на образованието в качеството си на проводник на познание, но не само. Това е мост или интензивна връзка за приложението на нови психологически модели във взаимоотношенията учител – ученик. Чрез употребата му учителят (бих могла да го нарека арттерапевтът) и подрастващият установяват пълноценни отношения помежду си. От една страна, подходът задава нови хоризонти за артистична изява и на двете страни – ментор и ученик, а от друга страна, влияе върху психическото им развитие. В качеството ми на педагог това е една от причините, които ме накараха да вникна по-дълбоко в социокултурната и терапевтичната същност на процесите, залегнали в арттерапията, защото считам, че тази дисциплина е модератор на нови стратегии в областта на културата изобщо.

Субективните ни преценки са нашият духовен фокус и в този смисъл имам известни задръжки относно бихейвиористичното разбиране („бихейвиористична глина“ – цитат по Р.

Панкова), че човек се изгражда само чрез обучение. Реакциите ни са продиктувани не само от нашето битие и отношенията с действителността, но и от персоналните ни психически качества. Ясно е, че всеки от нас има способността, а и правото да разглежда света през тези потребности, през „собствените си очи“. От гледна точка на феноменологичното тълкуване за психичните явления следва, че като цяло определени модели на поведение биха могли да ни отведат до *индивидуация* (формулировка на Юнг). Й. Якоби определя същността на индивидуационния процес като „спонтанен, естествен и автономен, потенциално даден в психиката на всеки човек, най-често несъзнаван. Ако не е възпрепятстван, задържан или изкривяван от специфични смущения, той образува психически паралел на растежа и остаряването на тялото“. И така, това е естествен процес на развитие, заложен от самата природа, но се осъществява с помощта на собствената ни воля. Целта му е постигане на психична цялост. В този смисъл за себе си тълкувам работата си по темата като насока за *индивидуация* (индивидуализация) и *трансценденция* (определения на Юнг). Тук трябва да се направи доуточняване, че той разграничава индивидуализма от индивидуацията. По въпроса ученият казва: „Индивидуацията означава именно по-доброто и по-пълното осъществяване на колективните качества на човешкото същество и следователно толерантно отношение към особеностите на индивида, което подпомага добрите социални постижения повече, отколкото ако тези особености биват пренебрегвани или потискани“. И още: целостта на личността се извява в трансценденцията чрез личностната универсализация.

В този смисъл другият фактор, диктуващ нашето психично развитие, е този на социокултурната обстановка. Тя задава ритъма на живота и реализацията на индивидите в обществото, и именно тук, където функционират наложени и принудителни действия отвън, се отличава *синергизмът*. Следвайки своите цели (професионални и лични), учителят постига и целите за обществото, и обратно, когато работи за реализиране на целите на обществото, постига и своите цели. От съществено значение са както социокултурната среда, така и личностната ценностна система.

Тук ще допълня. Ясно е, че всяка дейност на учителя изисква – от нейните разнообразни функции, до цялостната ѝ изява, много всеотдайност и професионална компетентност. Трудно бихме могли да опишем и основополагащите качества, и същностните послания в личността на учителя. Не би било изчерпателно, ако изброим такива като социална активност, усъвършенстване, емпатия, толерантност, отговорност, мисия, творчество. Наблюдава се припокриване на работата на учителя (по-специално в сферата на изкуствата) с тази на арттерапевта в преследване на основната цел, от една страна, осъществяването на качествено образование и от друга страна, личностно хармонизиране и израстване на личността. Така този комплексен подход добива същина, когато се прилага с емпатия и етично отношение към другия. В този творчески диалог учител – ученик се изразява единството на двете форми на дейността – мисловна и практическа. В тази връзка е важно образованието в сферата на изобразителните изкуства да отговаря на съвременните стандарти за обучение, но в корена си да съдържа качествено зрънце на изначалната истинност в изкуството. Поради психологическата близост с творческия процес се изисква автокритично мислене и чувство за етика спрямо другия.

В днешното, както го нарича П. Цанев *психологическо общество*, личността на автора/

учителя е разкъсвана от завишените очаквания в много области към нея. От една страна като творец, задаващ нови параметри за изява на душата (според разбирането на западноевропейското изкуство), а от друга страна – като създател на нови форми на презентация. И все пак мисля, че изкуството е с нова роля – не само да опосредства света на индивида и да запазва възприятията му, но да ги променя и моделира чрез отразените от него символни превъплъщения и техните реинтерпретации. Считаю, че тук е уместно да цитирам думите на Т. Адорно и М. Хоркхаймер: „Автономията, която то (изкуството) постига, след като отхвърли култовата си функция и нейните отражения, се подхранва от идеята на хуманността. Но колкото по-нехуманно става обществото, толкова повече се разклаща тя. Благодарение на собствения му принцип за движение в изкуството избледняват конституентите, израснали от идеята на хуманността“. Задавам си въпроса за автономията на изкуството днес в контекста на хуманността. Естествена е критичната рефлексия у човека той да търси опора в *опсихологизирането* на явленията. Корелацията между обогатената среда на вътрешни и външни явления го прави по-сензитивен. От една страна, той психически израства, но от друга страна, е все по-дисоцииран. Все още е актуален въпросът на В. Кандински от „За духовното в изкуството“: „Какви могат да бъдат новите представяния на душата в изкуството на модерната епоха?“. Отново ще се позова на философа Т. Адорно: „Дефиницията на това, което е изкуство, е винаги предопределена от онова, което то някога е било, но се легитимира с това, в което то се е превърнало, отворено към онова, което иска и вероятно може да стане“. Мисля, че за изкуството остава безграничността на авторската трансцендирана инвенция в света на ограничената видима действителност и все пак като свидетелство на времето, в което се случва, но с поглед напред/отвъд.

В заключение твърдя, че днес концепцията за учене през целия живот е изключително актуална. Приемам работата си по темата „Арттерапевтът като художник – съвременни концепции и практики“ като път на личната си стратегия за саморегулация и самоусъвършенстване. Дефиниция тук трудно би могло да има, но това ме накара да погледна по-задълбочено не само на собственото си творчество, но и на българската социокултурна сцена като цяло. Ще добавя – всеки от нас, дръзнал да анализира собствените си мисли и чувства и влиянието им върху себе си, се оказва в двойка ситуация. От една страна, така ние откриваме не само грешките на другите, но от друга страна, „по-интересно става, когато открием собствените грешки, защото тогава можем да направим нещо“, постулира Юнг в книгата си „Изследвания върху символиката на цялостната личност“. В този смисъл аз се вглеждам в грешките си с жаланието да трансцендирам собствения си духовен свят.

VII. Оригиналеност и приноси на изследването

1. За първи път в българското изкуствознание арттерапевтичната дейност и иновации на Карл Густав Юнг, Луиз Буржоа и Арнулф Райнер се разглеждат и интерпретират като художествен феномен.

2. Анализирани са неизследвани измерения на автотерапевтичния процес на Юнг в работата му по „Червената книга“, а именно личностните подбуди, символните реализации, моделите на психическа работа и постигнатите резултати, които излизат от традиционните модели на психотерапевтичния анализ.

3. Предложен е нов и оригинален критически поглед върху безконтролната употреба на

художествени и естетически категории в дисциплинарното поле на арттерапията.

4. Защитени са авторски тези за нов вид контекстуално взаимодействие на съвременната арттерапия със сферата на висшите духовни опитности.

5. За първи път на български език са социализирани и коментирани теории и идеи на значими автори, които разглеждат арттерапията като противоречив и комплексен социален и културен феномен.

7.1. Литература и снимков материал

Използваните източници на литература са различни интердисциплинарни трудове в областта на психологията и историята на изкуството, теории на възприятието, психоаналитични теории, социална психология, социокултурни анализи и електронни адреси. За снимковия материал бяха използвани множество интернет източници.

7.2. Други дейности

Бяха публикувани две научни статии през 2017 – 2018 г.

- www.diuu.bg/emag/7174/ „Процесът Арттерапия в проявлението културен феномен, съвременни хуманитарни концепции и практики в образованието“.

- „Интерпретации на градски пейзаж“ – Пресъздаване на реалистичен градски пейзаж от надарени деца на дванадесет и тринадесетгодишна възраст.

- За целите на изследването бяха преведени от английски език непреведени досега у нас книги и текстове: **St. Douglas**, ‘White Bird, Black Serpent, Red Book’; **Al. de Botton & J. Armstrong**, ‘Art as Therapy’; **W. Boechat**, ‘The Red Book of C. G. Jung’; **U. Kusler**, Loise Bourgeois; отделни глави от: **D. Elger & U. Grosenick**, ‘Dadaism’; бяха преведени от руски език отделни части от: **Вл. Никитин & П. Цанев**, „Образ и съзнание в арттерапии“.

- За целите на дисертационния труд се заснеха копия от издание на „Червената книга“ в Берлин (2016).

Участие в две научни конференции през 2018

- Първа международна научна конференция в гр. Бургас – ‘Art therapy: Creating new ideas and new values’; изложение на тема: „Карл Густав Юнг в своя автоарттерапевтичен опит – динамичност и смелост“^{[P]_{SEP}}; Научна конференция в НХА – София; изложение на тема: „Личен диалог с несъзнаваните процеси – стратегия на мисленето и действията. *Какви могат да бъдат новите представяния на душата в изкуството на модерната епоха?*”.