

Красимир Делчев

ТИБЕРИЙ И ФИЛОСОФИЯТА
ФИЛОСОФСКИ ОПИТИ

София, 2020

На предна и задна корица:
рисулки на българския скулптор и художник Георги Донов

© Издателство „Изток-Запад“, 2020

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на автора и на издателство „Изток-Запад“.

© Красимир Делчев, автор, 2020

© Деница Трифонова, оформление на корицата, 2020

ISBN 978-619-01-0720-0

КРАСИМИР ДЕЛЧЕВ

ТИБЕРИЙ И ФИЛОСОФИЯТА

ФИЛОСОФСКИ ОПИТИ



Съдържание

1	Анакреонт и музикално-святото (фолклорно и хорално-свято)	7
2	Две сведения на Климент Александрийски за музиката на траките	15
3	Методологически прийоми и термини на Шелер, проследими в херменевтиката на Dasein на Хайдегер.....	24
4	Езотерични символи в скици, корици, проекти, емблеми и акварели на Николай Райнов	38
5	Персоналистката феноменология на състраданието на Макс Шелер.....	59
6	Климент Александрийски за истинския и свършен гностик	69
7	Немиметичното начало в хибридна художествена онтология на френските „нови реалисти“	83
8	Политическата реторика и популизъм на Тиберий в законите срещу астролозите, хистрионите и развалата на нравите	97
9	Двата облика на Аза при Бергсон и „фенерче-философията“ на съзнанието при Пирандело в „Покойният Матиа Паскал“	107
10	Херменевтика на геометричните и цветовете повторения в живописата на Пикасо от периодите на кубизма	120
11	За върховното битие. Осем отговора, освен този на Хайдегер	129

- 12 Искри на мъдрост от стихосбирката
на Тагор „Плодобер“ 133
- 13 Балканското трако-гръцко съизначало
на западноевропейското философско мислене 139
- 14 Хайдегеровото разяснение на думата Da-sein 156
- 15 Проверка на устойчивостта на философските градива,
върху които се основава критиката на д-р Кръстев 163
- 16 Леопарди за двама отстъпници
от добродетелта: Брут и Теофраст..... 171
- 17 Корпоративният капитализъм, новото понятие
за утопия и отлагането на неформалната демокрация 186
- 18 Появата на философско общество
от кориците на книга (Волф и алетофилите)..... 194

Анакреонт и музикално-святото (фолклорно и хорално-свято)

Музикално-святото се проявява по различен начин в трите вида музика, обособени от Боеций: *musica mundana, musica humana, musica instrumentalis*. **Първата** е музиката на небесните сфери, породена от движението на небесните тела, в движението на стихии и разнообразието на годишните времена; **втората** е човешката, резултат от съгласуването на разума с тялото и консонантното съединение на частите на душата, разумни и неразумни; **третата** – инструменталната се създава с помощта на инструменти, с дъх, тяло, ръце. Към тях сетне ще добавят **четвърта**: вокалната, въз основа на гласа като „естествен инструмент“.

Музикалното при Анакреонт, VI в. пр. Хр., касае човешкото, поетично-музикално и вокално. Той е бил известен като „мелиопис“ – поет-музикант и певец. Свирел е със своята лидийска двадесетструнна лира. Както се казва в една от неговите поеми:

*Заради думите ми всички ме обичат,
че знам да пея хубаво и сладко да говоря.*

Бил е считан в древността за „софос“ (мъдрец).

Участвал е в изискани пирове, на които „полуизлегнати край масите, отрупани с най-фини ястия, прислужвани от млади красиви виночерпци, заслушани в мелодиите, свирени от флейтистки и наслаждавайки се на танците на обучени танцьорки, участниците“ се обръщали към него с молба да изпълни някоя от своите поеми.

В енциклопедията си Суидас пише за него: „Животът му беше изпълнен с любов към момчета и жени и с песни.“ Както и с вино, с което той никога не прекалявал, а го е пиел силно раз-

редено (1:2 с вода) и „го е използвал главно, за да добие известно настроение и вдъхновение, за да изпее някоя своя песен“, а те създавали „неповторима атмосфера на радостно безгрижие и свобода на емоциите в достоен все пак стил“ (вж. Гечев, Стефан. Палатинска антология. Подбор. Съставителство, превод, предговор, бележки. Изд. Прозорец, с. 49–50). Създател е на специфичен жанр, т.нар. „анакреонтическа поезия“. Имало ли е нещо „свято“ в нея? Да.

Кое по-точно? За да разберем това трябва да разясним видовете и проявите на „святото“ в развитието му от древността до наши дни, както и спецификите на „музикално-святото“ спрямо другите феномени на святост.

Анакреонт въвел в йонийската лирика „темите за радостта от живота, любовта и виното“ (подобно по-късно на Омар Хаям в суфи-поезията). В песните му присъстват идеи на „хедонизма и чувствената еротика“, съпровождат го „радостните божества – Дионис, Ерос, Афродита“, той дава „сакралното основание за написването на един сборник подражания“ (срв. Табакова, Доротея. Анакреонтически песни. Естетика на неоригиналността, предговор. Изд. Прозорец, с. 5).

Безспорно е, че доколкото в песните му присъстват езически божества, а е писал и химни, става дума за езически-святото в отликата му от неезически-святото и християнски-святото.

Изследователите на Анакреонт, напр. Мъорике, разграничават четири вида лирика на Анакреонт: а) химническа – от нея са достигнали до нас само два образца; б) мелийска – тя върви в съпровод с музика: лира, китара и никога не се чете, а се пее. Бива два вида: хорова поезия, пята от обучени хорове и свързана с мимически танци, за публични цели при празнични случаи, и песни, изпълнявани на една или много лири чрез било стих след стих или в една постоянна сричкова мяра, или на къси, изкусно изградени строфи, които изказват чувствата на поета – този втори вид се нарича „мелос“ и се разграничава в един момент от професионалните песни за държавата и религията, обхващайки **индивидуалния живот** с радости и мъки, любов и омраза, възвишено и дребно, шега и хумор, свята сериозност и всякакви отношения на градския живот, включая политически интереси,

даващи повод за душевно забавление; в съвременността обхваща т.нар. ода, в древността разцъфтява на Лесбоска почва с Алкей и Сафо, тук спада и геният на Архилох. Силно сетивната природа на тази народност се изразява особено в еротическото с грация и пластика, сила и задушевност. Близко сродна с нея е меликата на Анакреонт, който представя йонийския дух на фина наслада от живота и любовта, виното; подвид в нея са „схоиите“ – малки песнички с много импровизация и виртуозност в разнообразни вариации, нерядко с етична тенденция, пети в компании; в) ямбична лирика и г) елегийна поезия.

За индивидуалността на Анакреонт са характерни стиховете му в ямб, стихотворна форма, подходяща за изразяване на различни настроения, в това число за сатира и жива полемика. Анакреонт е разполагал със здраво чувство за хумор, което не се притеснявал да насочва както срещу приятелите си, така и срещу самият себе си.

От елегиите му е запазена само една:

*Не ме услажда този, който с пълна чаша вино
ми разказва за сражения и мъчителна война.
Харесвам този, който съединява
в радостно общително чувство даровете
на Афродита и на музите.*

Писал е и епиграми, от които са се запазили повече негови, редом с чужди подражателни (вж. Mörike, Eduard. *Anakreon und die sogenannten Anakreontischen Lieder*. Stuttgart, 1864, S. 15–17).

Прави впечатление, че радостните и ликуващи настроения от песните му за вино чрез подражателите му, със съответни видоизменения, от които най-древни са тези на александрийските поети, са преминали и към християнските поети: Григорий Назиански, Базилиус и Синезий са използвали напълно сходни песни, отчасти с християнско съдържание. Сетне Йоанес от Газа, Прокопий, Тимотей, Юлиан Египтянина, съвременници на епиграматика Павел Силинциарий и Агатиас. После все повече византийски и християнски поети си служат с поетичните форми на Анакреонт, „за да направят новото учение по-лесно дос-

тъпно за народа“. Например Синезий, станал християнин около 403 г., пише: „След песенната игра на тирсосите (увитите с бръшлянови листа пръчки, носени на Дионисовите тържества); след Лесбоските песни; сега в святите химни.“

Не могло да се мине без мислите и изразите на Анакреонт, също при Григорий Назиански, Максим Маргиниос, Софрониос – много често се използват наличните при Анакреонт танци „фигуративно за означаване на вътрешната радост на християнина“, като се стига дотам, че слабо ехо на бакхическото удоволствие на този поет минава и в песните „в манастирите и църквите за възхвала на Бога, Христос и Мария“, заключава Мьорике (вж. цит. съч., с. 24).

През 1917 г. излиза труда на Рудолф Ото „Святото. За ирационалното в идеята за Божественото и неговото отношение към рационалното“, оборващ господстващите дотогава възгледи за простонародното и древно фолклорно начало в хоралите като „профанно“, вместо като друга по-ранна степен на святост. Ото доказва съществуването на пред-етически форми на святост, допускащи разюзданост или сурови и груби, в примитивните предхристиянски или паралелни на християнството религии, свързани с магичност, демоничност, дионисиевост, дори диaboличност при Дурга-култовете в Индия, тоест свято все още нецивилизовано, не-етизирано, нехармонизирано, възвишено-грозно, даже понякога ужасяващо.

В „Сакралното и профанното“ Мирча Елиаде (1957) го развива, а сетне и в други свои книги доказва не изчезването, а запазването на святото в отслабена форма в съвременните общества с „масова култура“ и нова „митология“. Тъй като култовете и ритуалите се съпровождат от религиозни напявания и музика, направените от тях изводи касаят също музикално святото и т.нар. музика сакра.

Относно ирационалната „нуминозна“ съставка в святото, изначално налице и в музиката и в словесното общуване, се признава запазването ѝ чрез „внушението“ в музиката, и словесността. В самата интонация на гласа словото съхранява емоционалната си и ирационална страна, изначално опазвана във фолклора, а сетне също в църковната музика и пеене (вж. Ботушаров, Л.

„Възможни интонационни връзки между източноправославната музика и фолклора“ (1999). Това касае и интонирането на църковно-коригирани фолклорни песни „в мелодията на“ самите народни песни, превърнати в хорали в творчеството на Филип Николай по време на Реформацията в Германия XVI век, с което разликата между „профанно“ и „сакрално“ изчезва с навлизането в храма на народни мелодии, пяти с „нов текст“. Митологичните „герои“ се заместват с образите на светци, Богородица и Христос. С това святото се пресемантизира в **християнски** „музикално свято“.

Но каква е отликата на музикално-святото от немусикално-святото?

Отговор ще ни даде вида на „тайнственото“, мистично, мистериално и мистериозно начало в музиката, различаващо се от другите типове на мистика.

В XII глава „Изразни средства на нуминозното“ в книгата си „Святото“ Рудолф Ото взема отношение към святото в музиката на Бах, Менделсон, Бетховен, посочвайки нуминозните моменти в музикални форми. Добре е в тази връзка да се прочетат внимателно и осмислят също главите XIII, XIV и XV в този негов труд, касаещи нуминозното в Стария завет, в Новия завет и при Лутер. А също да се помисли дали когато хармонизаторите на народни мелодии се подписват като автори, те персонифицират анонимно-душевно-афективно сугестиращо начало, мистериално носено в тях, или само дават „достъп“ до него за личното „преживяване“ на слушателите и изпълнителите на хорали? Казано с езика на Юнг: касае ли се тук за колективизиращи „архетипи“ или за процес на „индивидуация“? Или са в ход и двете противоположни душевни насоки в драматична „совалка“?

Поради навлизането в органната музика на „матезис“ – формално-логически и математически взаимоотношения в полифонията, хармониите и композирането; безкрайни, огледални и кръгови канони, ехо-ефекти и други силно-рационализиращи, хармонизиращи, смиряващи „суровото“ и нуминозно ирационално начало на святото, въздигайки го в *maiestas* – величие, великолепие, възвишена святост, авторитет – отношението, касаещо „музика сакра“ между мелос и логос се разширява до:

Мит – Мелос – Логос – Матезис! Рационалното съдържание на святото започва да взема превес над ирационално-нуминозното.

Това е съпроводено с етизиране, въвеждане на „нежност“, надмогване на „суровото“ и облагородяване на примитивната и/ или простонародна чувственост, идеща от епоса и фолклора, за което пледира също Гьоте в кореспонденцията си с Вук Караджич.

Очевидно музикалният език е достатъчно гъвкав, поради което може да даде израз както на обезличаваща, така и на персонална мистика. Той е в състояние да мобилизира и „елитарна“, и „масова публика“.

В тази връзка, относно една „метафизика на музиката“, отгласкваща се от Шопенхауер, Музил резонно отбелязва, че е възможно да съществува и „глупава музика“, понеже „трайните повторения, своенравното и упорито настояване върху един мотив, [...] движение в кръг, ограничена промяна на веднъж доловеното, патос и бурност, избухливост вместо духовно просветление“ са присъщи и на Глупостта, въпреки „всеобщия език на музиката“ (Musil, Robert. *Allerhand Fragliches. Aphorismen.* Rowohlt Verlag. Hamburg, 1996, S. 30)!

Теософът Джинарадждадаса в брошурата си „Естеството на мистицизма“ (прев. Софрони Ников, София, 1929), разграничава „шест главни типове мистицизъм“: на милостта, на любовта, пантеистичен, естествен (природен), мистицизъм на тайнствата и теософски (вж. там, с. 3), пропускайки един седми вид – персоналистичния мистицизъм на Макс Шелер.

Неговата класификация не е в състояние да ни помогне да разграничим музикално-святото от немусикално-святото, защото музиката невъзпрепятствано вътрешно-образно и чувствено-възлунвайки „винагимоево“ и „немоево“ има „първичността и абсолютността на индивидуалното (ми музикално) битие“, при което „музикалното е отвъд мислимото отношение крайно – безкрайно“ (Йончев, Иля. *Идеята за музикалната философия.* Сб. „Музикалната философия“, изд. Рива, с. 171).

На помощ ни идва отново Рудолф Ото, този път с книгата си „Мистицизмът на Изтока и Запада“. В нея той разграничава два пътя на мистицизма: на самонаблюдението и визията за целост-

та. И двата пътя – единият насочен „навътре“, другият – „навън“, целят постигане на „единството“. В тази връзка Ото съпоставя Майстер Екхарт и Шанкара. И при единия, и при другия „многожествеността се възприема като единство, като Едно. Това Едно е същност, Битие: то е това, което е абсолютно чисто“, то е началото на всичко „не в темпорален, а в метафизичен смисъл“. Но според Екхарт божествеността на това „чисто битие“ е „без как“, без начин на съществуване, без качества, абсолютно Едно, над всички понятия и понятийни разграничения, както и извън всяко разбиране. Тя става неразбираема и неизразима, всеки предикат може само да заблуди, да я направи „идол“. По такъв начин Божественото „става не-Бог, не-Дух, чиста тишина“, не-Син, Нищо. При двамата мистици са налице „опити Абсолютът да се опише чрез отрицания“ (срв. Бачев, Мирослав. Рудолф Ото и мистицизмът. В: Сб. Святото във философия на религията. Рудолф Ото. УИ „Св. Климент Охридски“, София 2016, с. 148–149).

Очевидно е, че при този тип мистицизъм – на чистата Тишина, Нищо и липса на всеки вид израз (неизразимост), музикално святото става тройно невъзможно. **Първо**, защото музикалното битие има сетивен израз чрез сетивото на **слуха**, няма „музика за глухите“, макар Бетховен да е композирал дори полуглух. **Второ**, защото „музикалното битие“, макар да включва в себе си моменти на тишина във времето като „паузи“ в ритмиката и мелодията, не е възможно като „чиста тишина“, това е абсурд, себе-отрицание на музиката въпреки пърформънсите на Кейдж. **Трето**, Битието на музикално-святото е изживявано единствено „времево“, то не съществува отвъд пространството и времето, трансцендентно, няма метафизическо битие. Музика във вечността или „в рая“, „музика мундана“ са понятия по аналогия, те визират нещо друго: хармония, числови взаимоотношения, красота, вибрации, трептения, електромагнитни вълни, неща недоловими за човешкия слух, ехо-вълни, доловими за прилепите и пр.

Също „визуалната мистика“ на изобразителните изкуства не е „музикална мистика“, въпреки аналозиите между архитектура и музика, въз основа на математически взаимоотношения, пропорции, сечения, ритъм, повторения, мотиви, орфико-питагорейска мистика на безсмъртието и числото.