

НАГЛЕДНОСТТА В ОБУЧЕНИЕТО ПО ФИЛОСОФИЯ

Илинида Маркова

Резюме. Изложението дава възможност на учителите по философия да открият начин за по-качествено, интересно и усвоимо преподаване – как да преподаваме по-понятно абстракциите, съдържащи се във философското познание? Може ли учителят в средното училище да превърне „сухото“ слово в интересен символен език? Как енциклопедичността подпомага достъпното преподаване на така „неразбираемото“ философско знание? Какви са корените на графичните рисунки и какви смисли крият те? Овлабяването на подражателния маниер на изкуството може да провокира изграждане на метазнание. Възможностите на нагледно-образното мислене трябва да се комбинират с тези на философските абстракции – това е начин знанието да добие завършен характер. Степента на комбинираност обаче е субективна, времевата и пространствено ограничена.

Keywords: abstraction, symbol, sign, drawing, word, space, time, eternity, sense, visuals

Общуването във всичките му разновидности не е възможно без използването на знаци – обекти или явления, които са носители на някаква информация за нещо различно от самите тях. Всички информационни процеси – от животинските звуци до словесните езици или символите, в науката и изкуствата имат знакови функции. Никаква мисъл, идея или чувство не могат да бъдат предадени на другите, без да бъдат материализирани, обективизирани или символизирани чрез знак или съвкупност от знаци. Ето защо проблемът за символиката на знаците заема голямо място във философията и в частност в обучението по философия в средното училище.

Откъде идва този интерес към темата? Разбира се, освен чисто теоретичния интерес наличен е и такъв, който е провокиран от преподавателската практика. Водещо тук е наблюдението, че абстракциите се овладяват по-лесно и пълноценно, ако бъдат илюстрирани. Разбира се, отчита се фактът, че абстрахирането, като логически метод, изисква по-високо мисловно ниво и интелектуално развитие, надхвърлящо тривиалността на елементарните емпирични наблюдения и резултати. В онтологически ас-

пект знакът никога не може да бъде изцяло безразличен към означаваното от него, но абстракцията може да се материализира в знаци, които не е задължително да наподобяват в някаква степен означаваното от тях. „Чрез мисъл, отзвучаваща във виждането“, според Витгенщайн един предмет се вижда като различен от него самия. Една геометрична фигура може да придобие различно значение, може да бъде видяна по различен начин – като тяло, като отвор в пространството, като същество, изпъкналост, вдлъбнатина, мисълта може да ѝ придаде стабилност или лекота, пространственост или двумерност, различна материалност; в един момент тя е едно, в друг – съвършено ново. За да се види фигурата не само като това, което тя изобразява, е необходимо въображение, способно да улавя различните аспекти на „обекта“ – дума. Липсата на способност да се вижда нещо като нещо Витгенщайн нарича „аспектна слепота“. Най-обикновени схематични рисунки добиват нов живот според контекста, в който са зададени, разкъсват се схемите на опита и се създават нови, неочаквани комбинации. Въз основа на съответствието условното изображение замества обекта, замества абстракцията, превръщайки я в конкретика. Така, попадайки от конкретния свят на индивидуалния си опит в абстрактния понятиен свят, човек се връща в конкретиката, която е така лесна за овладяване отново чрез графичния знак или рисунък. Този процес става бързо, без ясната отчетливост, характерна за волевите актове.

Всяко условно изображение може да се разбира като това, което е, и като това, което обозначава. Структурата му е насочена чрез частното да даде образ на цялото. Общността води до безкраен ред отнасящи се към нея частности. Чрез конкретното стават достъпни абстрактни понятия. Общото и единичното съвпадат в изображението. Човешкото мислене има способност да изгражда цялото по негова част, когато тази част представя, замества цялото. Понятието се разкрива чрез частта, изобразена пред слушателя.

Принципите на обучение са ръководни основания, които, като всички останали елементи на педагогическата система, се усъвършенстват. В дидактическата литература трудно може да се открие еднозначно определение на понятието „принцип на обучение“. Въпреки това най-основно принципът (от лат. *prīncipum*) се интерпретира като първоначало, ръководна идея, първа основа. Марин Андреев определя принципите като „ръководни положения, които се отнасят до процеса на обучение като цяло и се разпространяват върху всички учебни предмети“⁽¹⁾. Те са система, основни общи положения, които изразяват различни закономерности в обучението. Дидактическите принципи са вътрешно присъщи на обучението и съблюдаването им може да оптимизира качеството на обучението и да повиши ефективността му.

Нагледността е един от ръководните принципи на обучението. Същността му се изразява в обогатяването и разширяването на сетивния опит на учениците, в уточняването на сетивните им представи. В дидактиката нагледността обхваща всички видове възприятия.

Онагледяването може да представи и абстрактното знание като сетивно доловимо. Нагледните образи могат да отразяват многообразието на явленията, което е много важно за изграждането на цялостни представи. Обособяването на този принцип е свързано още с имената на Я. А. Коменски, Й. Х. Песталоци и К. Д. Ушински. От времето, в което те са сътворявали основите на дидактиката, до днес представите за същността в процеса на обучението се променят. Ученикът няма само пасивно-сързертателно отношение към обектите и явленията. Такова отношение води до „пасивно учене“, при което се получава и възпроизвежда информация.

Казват, че въображението дава на човека криле. Тази метафора показва сполучливо, че за нас то е средство за пътуване в едно огромно пространство, където вече не ни води чувството за реалност. Човекът, за разлика от животните, има свят, несъвпадащ с данните на сетивата. Това се дължи на уникалната психична функция да си представя неща, които са възможни, макар и неададени в сетивния му опит. Това именно е въображението. Другата психична функция у човека без аналог при животните е волята. Тези две функции са тясно свързани помежду си. Въображението участва в смислообразуващата фаза на волевите актове, а наличието на воля дава валидност на идеите и образите на въображението, превръща ги в открития и дела. „Душа“ на въображението е чувството за възможност, което непрекъснато съчетава съставките на опита. Разделението ще бъде установено от мисленето, когато то започне да търси валидност на плодовете на въображението. При това въображението създава представи за възможности и техните конфигурации, а не просто сетивноподобни преживявания. Тук въображението не е удобна система за репрезентиране на наличното битие, а познавателна способност, предназначена да опознава предмети и закони на възможното битие и да ги внася в света на човешкото битие. При това въображаемостта е знание за възможни предмети, свойства и отношения, които в актовете на въображението не са „оковани“ в света на сетивата, възникват свободно, игрово, умозрително.

Условното изобразение съединява предмета, понятието и смисъла. Нещо повече – свързва хората, разбиращи този смисъл. То служи като указание, обозначение на определена действителност. Способността за условно заместване включва интелектуалния фактор и издига нивото на индивидуалното прозрение. Давайки израз на „областта на тайното“, материалното съдържа нематериалното, стоящо зад пределите му. Като даденост се характеризира с повторемост, устойчивост, многозначност. Ус-

ловно се обозначават идеи, значения, смисли, понятия. Не само може да се заменя образът с друг, но може да му се придава и по-богато съдържание. Тази особеност е полезна, що се отнася до всички философски понятия. Обучението в този смисъл се разнообразява и провокира онази логическа абстрактност, която всъщност улеснява процеса на учене. Условността провокира скоковете на мисълта, услужливостта на паметта, обогатяването на представите, излизането от битовизма и профанността. Образът се превръща в „място“, изпълнено със съдържание, и в същото време загатващ съдържание. В началото това символично мислене се претворява в детската рисунка, за да се върне пак в рисунката, но вече несъдържаща елементите на наивитет или забавление, а по-скоро на дълбока мисловност и прозрения. Изображението се превръща в средство за достигане до света на идеите. А светът на идеите е божествен свят. Докосналите се до него пазят в духа си спомена за него.

Деца, като истински творци, имат способността да използват свободно символи в процеса на мислене и колкото и парадоксално да звучи, именно защото им липсват знания, могат да освободят представите си дотолкова, че да компилират нетрадиционно всякакви образи и смисли. Тази особеност може да се използва именно в предаването на информация графично.

Принципът нагледност в най-общ план изисква създаване на ярки зрителни усещания, възприятия, представи и изграждане върху тях на трайни понятия, съждения и умозаклучения. Нагледността в обучението по философия е почти винаги пренебрегвана поради факта, че изисква много добро познаване на спецификата на учебното съдържание, както и енциклопедичност на философското познание. Чрез символичното действие се „събужда“ умението да се създават нови отношения между предмета и неговото тълкуване или използване, откривайки абстрактните свойства на света, които сами по себе си не са присъщи на предметите. Според Касирер от непрекъснатия поток на впечатленията се отделят образувания с трайни очертания и свойства – символични форми – всяка енергия на духа, чрез която едно духовно съдържание на значението се свързва с конкретен сетивен знак, така човешкото съзнание не се задоволява с възприемането на впечатления, а ги формира. Обучението включва различни страни от цялостния образ на света, но запазва гносеологическата им стойност независимо от трактовката им в отделните познавателни области. Претенциите на философията като „царица на познанието“ са продиктувани именно от възможността ѝ тя да достига до общовалидните принципи, до същността на битието и до абстрактността на идеята. Такова знание не се „смила“ лесно, но и не трябва поради тази си характеристика да се пренебрегва. Трудността, идваща от високото ниво на абстрактност, може да се прео-

долява, когато има желание, компетенция и съпричастност от страна на учителя. За разлика от въпроса за произхода на езика, чието решение е много трудно, въпросът за произхода на писмото може да бъде разгледан и решен в по-пълнен обем, защото произходът на писмото е по-близък до съвременността, човечеството пази спомена за него.

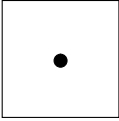
Наистина, от една страна, езиците на древния свят стават достъпни за изследване едва от момента, когато бъдат фиксирани писмено, но този момент обикновено е и моментът, в който се създава съответната графична система. От друга страна, науката не познава човешко общество, което да няма език, но познава множество народи без писменост или току-що създали своя писменост, или приспособили чужда писменост към своя език.

Така науката е в състояние да обхване процеса, при който се създава писмото във всичките степени от неговото развитие. Най-древни изглеждат графичните форми, които не представят нагледна рисунка, условни „буквоподобни“ начертания. Първоначално магическият знак е притежавал едновременно няколко значения и е служел за няколко цели. В такъв случай, запазвайки магическата сила на заклинанието, проклятието и предупреждението, зрителният знак постепенно е ставал сигнал за изобразявания от него предмет; неговото магическо свойство постепенно отстъпвало на заден план, магическите представи давали все повече и повече място на реалните представи и постепенно били изместени от тях. Именно тази сила на знаковостта трябва да може да се използва в обучението по философия, защото тя изначално, идвайки от древността, носи в себе си едновременно вечност и временност. Образът се издига над пространството, превръща момента във вечност, а това го прави от конкретен абстрактен въпреки конкретиката му.

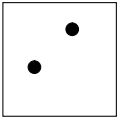
Рисунката е изображение, направено върху плоска повърхност. Чрез рисунката, съдържаща графични, символични, ритуални или други характеристики, учителят би могъл не само да обясни определено урочно съдържание, но и да достигне до дълбочината на светогледа на учениците, да формира абстракции и да направи мисленето комбинативно. Като средства, носещи смисъл, най-често могат да се използват няколко геометрични елемента и детайла: точка, права, лъч, окръжност, квадрат, елипса, стилизирано представена човешка фигура, опозицията външно–вътрешно и др.

– **Точка.** Символизира крайното състояние на абстрактната представа за обема, центъра, първоизточника, началото на излъчването и крайната цел на завръщането, творческата сила и завършека на всяко нещо. Мислената материално, тя прилича на нула. Но в нея могат да се „крият“ различни „очовечени“ характеристики. Може да символизира и съвсем реални неща, като единични обекти и в този смисъл може да е в единство с други точ-

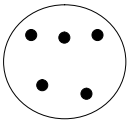
ки. Може да е и невидима по своята същност,²⁾ т.е. може да се определи като нематериална. Според Кандински в нашите представи точката е съюз между мълчанието и говора. Ето защо геометрическата точка е намерила материалната си форма в писмеността – като принадлежаща на езика означава мълчание. В потока на речта точката е символ на прекъсването, на небитието и мост между небитието и битието, откъсната от обикновеното си съществуване, за да се превърне в самостоятелно същество. Външният знак става нещо обичайно и скрива външното звучене на символа. Тя е резултат от първия сблъсък на инструмента с гладката повърхност и задължително има свои „граници“, колкото и относителни да са те. Особеното на точката е, че тя всъщност може да няма кръгла форма. Според Кандински тя би могла да е с произволна форма. Тя е вътрешно най-плътната форма, представляваща твърдение, органически свързано със сдържаност. Тя е обърната към себе си и нейното сливане с околната среда е минимално или напълно отсъства. Стои твърдо на мястото си и не показва никаква склонност към движение. Най-кратка по време форма. Чрез постепенно откъсване на точката от тесния кръг на своето обикновено действие нейните мълчаливи вътрешни свойства получават засилващо се външно звучене – точката добива нови смисли и бива натоварена с нови отговорности. Тези промени идват една след друга сякаш от дълбините на нейната същност и са демонстрация на нова, непредполагана досега от наблюдателя сила. Ако точката изисква по-голямо пространство около себе си, то тя има и по-голяма сила и дълбочина. С увеличаването на големината на точката се увеличава и необходимостта от пространство около нея, а това намалява звученето на околните елементи. Наличието ѝ сред елементите на символичното изобразяване е състояние на откъснатост от тях, готова за скок от един свят в друг, готова за свободата си, готова за самостоятелно съществуване. Материализираната геометрична точка трябва да има определена големина, т.е. да заема определена площ, да има граници, които да я отделят от останалите. Сливането ѝ с околната среда е минимално или напълно отсъства. Външно точката е най-малката елементарна форма, ако разбира се, можем да дадем определение на „най-малка елементарна форма“. Абстрактно погледнато, точката е идеално кръгла и идеално малка. Но големината и границите ѝ всъщност са относителни. Кръглата ѝ форма може да развие склонност към всяка друга форма. Царството на точката е неограничено. Сама по себе си точката представлява някакво твърдение. Тя дава вид, че стои твърдо на мястото си, без да предполага движение по която и да било ос. Точката е най-кратката по време форма. При определени обстоятелства на изобразителността тя трябва да е достатъчно изразно средство. При точка в центъра на основа, която е квадрат, изтласкването на въздействието на основата назад постига максимална сила³⁾.



В случай на наличие на двойник на тази точка звученията се усложняват. Повторението е средство за засилване на вътрешното напрежение, но заедно с това не трябва да забравяме, че всяка точка има своя форма и големина.



В природата струпването на точки е естествен, целесъобразен и необходим процес. Това ни дава основания да приемаме, че „светът“ е затворена в себе си космическа композиция, която, от своя страна, е съставена също от затворени композиции, които в крайна сметка са точки в своите детайли. Така от „природна“ точката се връща в своето геометрично значение.



Представила се така, точката може да бъде основа на няколко равнини, завършек на пространствен ъгъл, ядро на възникване на равнина. Остър връх = точка. Движението на точката е фиксирано в танца. Движението на точката е фиксирано в застиналите състояния на покой.

– **Окръжност (Кръглото).** Абсолютно красив сам по себе си елемент според Платон. Изобразява вечността и хармонията, божествената същност и подредеността, целостта и плавността на ставащото, единството и общия център на съдържащото се в него. Може да символизира света, доколкото той се отличава от своя принцип – точката. Символ на Космоса, на небето, на всепроникващата доброта, на хармонията в човека като микрокосмос и макрокосмос. Върховен, абсолютен хоризонт.

Ван Гог пише: „Навярно животът е кръгъл“⁽⁴⁾.

Жоел Буске споделя: „...Животът бил хубав. Не! Животът е кръгъл“.

Лафонтен с присъщ тон обяснява: „Един орех ме кара да се чувствам съвсем кръгъл“.

За Мишле „почти напълно сферичната птица е несъмнено най-възвишен, божествен, концентриран израз на живота“⁽⁵⁾.

Сетивата могат да получат от външния свят единствено изображения. Тук

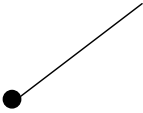
обаче трябва да се внимава ярките цветове на тези изображения да не замъгляват първоначалната яснота, която притежават изобразените неща. Образите, които възприемат сетивата, само имат своята доказателствено извън сетивността. Доказателствата идват съзерцателно с цялата си непосредствена истина. Появилата се закръгленост на нещата не е в състояние да се пренесе във всяко съзнание. Онези, които биха искали да разберат, ще трябва да разполагат с образа в неговото зараждане. Именно графичността подпомага това зараждане. Другите, които няма да разберат, ще отрекат изначално закръглеността на живота. Мотивите им ще са свързани с невъзможността един геометър да очертае нещо тъй дълбоко истинно, каквато е същността на битието.

Според Башлар езиковото обозначаване на закръглеността не е празнословие, то е изпълнено със смисъл и някак се откроява на фона на битовизма, присъщ на човешкото същество. Кръглостта провокира неясен усет за дълбочина, за недостъпност, за потайност, за завършеност, за изолираност, за самота... Така човек попада в закръглеността на битието си и в закръглеността на битието изобщо. Веднъж пристъпил в него, той трябва да намери смисловия център на съвършеното. Образите на плътна закръгленост помагат на човека да се съсредоточи в себе си, да зададе собствената си първоначална структура, да утвърди себе си отвътре. Защото битието, изживяно отвътре, може да бъде единствено кръгло⁶⁾. Като заявява, че битието е кръгло, философът премахва с един замах всякаква психологическа о-пределеност. Освобождава от миналото на нашите мечти и мисли, насочва към актуалност на битието.

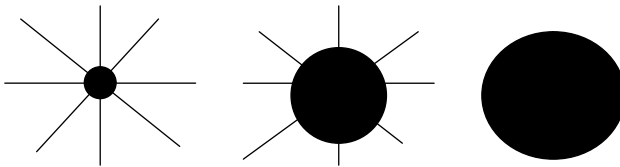
– **Права (Линия).** Индийска притча разказва: веднъж цар Акбар начертал една дълга права линия и попитал министрите си как може да се направи тази линия по-къса, без човек да се докосва до нея? Бирбал, когото смятали за най-мъдрия човек в държавата, се приближил и начертал близо до първата линия друга, но по-дълга от нея.

Създадена от силата на вкопчилата се в основата точка. Изтръгването на точката и захвърлянето ѝ някъде в плоскостта освобождава напрежението, точката постепенно умира, за да се роди нова същност – линията. Правата е математическа идеално права крива. Тя се състои от безброй много точки. Символизира праволинейност, атрибут на небесен архитект, елемент на строителството, т.е. на световното проявление, символ на безкрайността и духовното проявление, свързваща отделни елементи или самостоятелно съществуваща в някои моменти, съдържаща движението, в други застинала. Елемент, който може да бъде сравним, но и уникален по смисъл и тълкуване. Геометричната линия е невидимо същество. Тя е следата от движещата се точка и е резултат от това движение. Тя е вторична. Линията може да се получи по няколко начина. При първия една идваща отвън сила движи точката в някаква посока без промяна и до безкрайност.

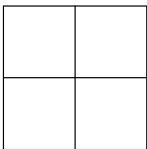
Най-простата форма на права е хоризонталата. В човешките представи тя отговаря на плоскостта, основата, по която човек се движи, времеви параметър, в който човек е потопен, еволюционното развитие, през което преминава.



Тук трябва да се отбележи обаче, че представата за хоризонталното еволюиране е изцяло християнска. По нея се фиксират времеви етапи минало – настояще – бъдеще. Тя е права, която може да бъде продължена в една или две посоки и така да премине в лъч. Студена, носеща конструкция, по която преминава битието. Вертикалата е пълна противоположност. По нея има параметър височина и топлина. В ислямската традиция тя символизира развитието на стъпийния връху миналото си вярващ. При нея липсва темпоралност, тя сякаш е във вечността. Диагоналът – третият вариант на правата. Той е еднакво привързан към студенината на хоризонтала и топлината на вертикала. Комбинацията от трите вида линии води до появата на нов елемент – звезда, организирана около обща пресечна точка. Точката е оста, около която се движат линиите, които могат така да се съгъят, че постепенно точката да се увеличи, докато изпълни цялата плоскост и се превърне в равнина.

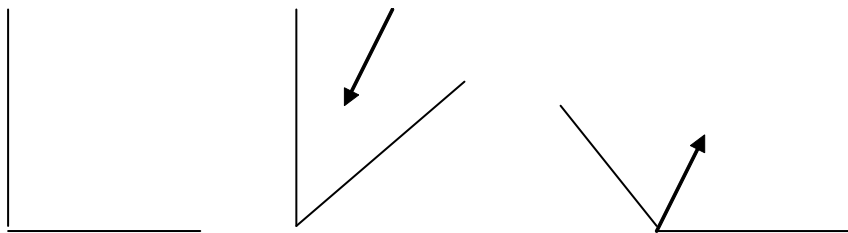


Ако центрираме хоризонтала и вертикала в квадратна плоскост с пресечна точка, се образува първичното звучене на правите⁷⁾. Това е първата линейна композиция.



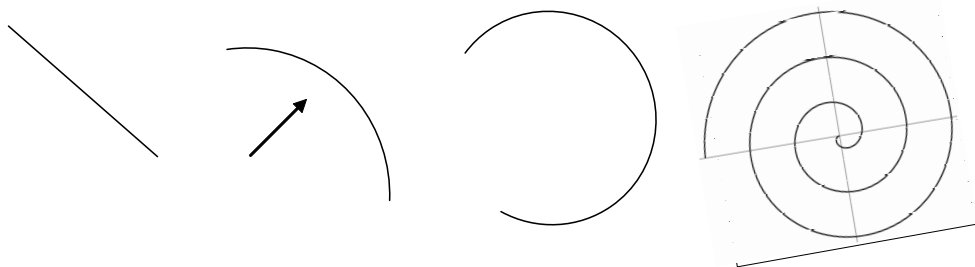
Кандински твърди, че всяко явление от вътрешния или външния свят може да получи линеарен израз.

Производни на линиите са начупените линии. Те имат по-голям контакт с повърхността от правите и съдържат в себе си възможността да се превръщат в равнини. В този смисъл начупената линия е мост между линията и равнината. Начупените линии, обединени в точка, могат да формират различни по големина ъгли, а раменете на тези ъгли също могат да бъдат с различни дължини и височини. Тук отново се наблюдава примес на топли и студени звуци. Правият ъгъл е най-студен, той разделя квадрата без остатък, плътно и безкомпромисно. Той изобразява остротата и активността на вътрешната мисъл, овладяното звучене. Най-напрегнат е острият ъгъл, но той е и най-топъл. Той разделя равнината на осем части без остатък. Той дава хладнокръвието и майсторската овладяност. Тъпият ъгъл е резултат от увеличен прав ъгъл. Той цели завладяване на повърхност. Заедно с това дава знак за неудовлетвореност, слабост, лутания, търпимост, миролюбивост и пасивност към заобикалящото го.

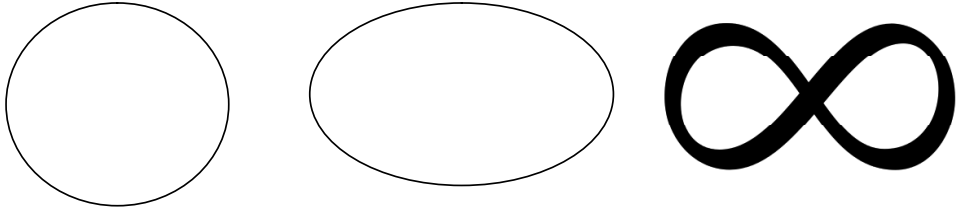


Начупените линии могат да се усложнят, като към първите две се прибавят още произволен брой линии, склучващи помежду си произволни ъгли. Така се образуват многоъгълните линии, наричани още зигзагообразни.

Кривата линия се получава, като се приложи натиск върху произволна права линия. Колкото натискът е по-силен, толкова склонността на правата линия да се затвори в окръжност нараства. Образованата първоначално дъга излъчва зрялост, сигурност, еластичност и неизбежност на закръглянето. Преходът от права през две линии в остър ъгъл до крива може да се разглежда като преход от раждане през младост до зрялост.



Спиралата е равномерно отклоняваща се окръжност. Спиралата е линия, докато окръжността е плоскост. Геометрията означава като криви линии окръжност, елипса и лемниската (от гръцки *λεμνίσκος* – „превръзка“, „лента“, „панделка“) е термин за обозначаване на равнинни алгебрични криви).



Сложните криви, образували плоскостни форми, никога не загубват родството си с кръга. Кандински приема, че никога не може да се отговори на въпроса кога една крива умира и кога се превръща в плоскост.⁸⁾ Границите са неясни и подвижни. Достигането до границата има силна изразна мощ и разнообразни възможности. Сложната крива внася вибрации, отпускане и плавност на фона на сухотата, сковаността и остротата на изобразяваното преди появата ѝ. Комбинацията от видове начупени и криви линии е често срещана и винаги носи уникален смисъл съобразно дълбочината на мисловността. Общата хармония на една композиция може да се състои от няколко комплекса. Комбинирането им може първоначално да създава усещането за дисхармония, но то е привидно. Категорията време присъства в много по-голяма степен в линията, отколкото в точката – дължината е времево понятие. Проследяването на една права се различава по време от проследяването на една крива, дори при равни дължини, а колкото по-раздвижена е кривата, толкова по-протяжна (дължина – протяжност на обекта в едно измерение) е тя във времето. В линеарни композиции времето се използва доста разнообразно. Градежът на философски смисли е точков и линеен процес. Абстракциите се разясняват чрез абстракции.

Използването на линията в природата е навсякъде: в кристалната структура и форми, в листата на растенията, в симетрията при фауната. Растението се развива от семе до плод вертикално по права линия. В растежа си то достига до нови, усложнени линейни структури. Една линия може да лежи спокойно и без да се подчинява външно на цялото. Всяка линия си търси подходящи външни средства, които я правят възможна.

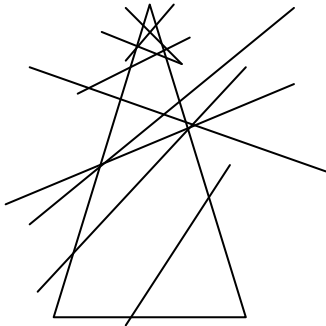
– **Четириъгълник (Квадрат).** Символизира земята като противовес на небето. Съдържащ в себе си числото четири, той се тълкува като пълно разгръщане, устойчивост на света. Световните епохи, периодите в човеш-

кия живот, цикличността в природата, посоките в света са подчинени на четворността. Така Земята се превръща в квадратна, измерена с четирите си хоризонта – квадратурата на кръга. Принадлежи на времето и преходността. Отбелязва побирането в някакви граници. Той е точка, стремяща се към неподвижност. Квадратът е най-обективната форма. Студено и топло в него са относително изравнени. Повелята, че всяко живо същество се намира и трябва да остане в постоянно отношение към „горе“ и „долу“, се пренася и върху основата – равнина, която сама по себе си е живо същество⁹⁾. „Горе“ провокира представа за голяма непринуденост, чувство за лекота, за свобода. Непринудеността отрича плътността. Лекотата води до загуба на „тегло“ от отделните плоскостни форми. „Долу“ е сгъстяване, тежест, обвързаност. Отделните плоскостни форми лежат все по-гъсто една до друга. Изкачването е затруднено. Липсва свободата. „Дясно“ – „ляво“ – появява се въпросът коя страна на плоскостта да се приеме за дясна и коя – за лява?! Кандински казва, че дясна страна на основата (равнината) е тази, която стои срещу нас отляво и обратно¹⁰⁾. Т.е. предложението е да ориентираме равнината спрямо собствената си телесност. Лявата страна на основата дава представа за голяма непринуденост, лекота, свобода. Отиването наляво е движение към далечината. Тук човек се отдалечава от обичайното си обкръжение. Вдишва все повече въздух,пуска се в приключение бързо и интензивно. Дясната страна дава идеята за тежест, плътност. Това е движението към дома. Това е движение, свързано с умора и цели покой. Колкото по-надясно, толкова по-немошно и бавно е движението. При приближаването до която и да е от границите на равнината се усеща съпротивление, което отделя основата от света. Квадратът е безцветна форма.

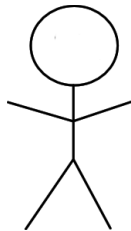
– **Лъч.** Символ на светлина, разпространяваща се от центъра, или указател за посока и движение. Демонстрира движението и преходността. Дава смисъл на действията и посоките. Указва ориентацията на човека, явлението или времето. Съдържа в себе си плодородие и смърт подобно на слънцето – изпепеляващо и възраждащо със светлината си.

– **Триъгълник.** В зависимост от ориентацията си в равнината може да символизира мъжкия или женския пол, съответно огъня или водата. Всеки триъгълник според вида си съответства и на стихия: равностраничен – земя, правоъгълен – вода, разностранен – въздух, равнобедрен – огън. Носител на триединство, обединяващ отделни значими елементи в затворена равнина. Образуван от диагонали на четириъгълника, носител на хармония или дисхармония. Духовният живот може да се изобрази според Кандински с триъгълна форма¹¹⁾ – „Един голям островърх триъгълник, разделен на неравни части, обърнат с най-заострената си, най-малка част нагоре.

Колкото по-надолу се отива, толкова по-големи, по-широки, по-обемни стават отделенията на триъгълника. Целият триъгълник се движи бавно, едва забележимо напред и нагоре и там, където „днес“ е бил най-високият връх, „утре“ ще бъде следващото отделение, т.е. това, което е било разбираемо само за върха, а за целия останал триъгълник е било неразбираем брътвеж, утре ще стане смислово и емоционално съдържание на живота на второто отделение. На самия връх, на горната част понякога стои самотен само един човек. Неговото радостно виждане е равно на неизмеримата му вътрешна печал. Не го разбират и онези, които го следват най-отблизо“.



– **Стилизирана човешка фигура.** Стилизацията, появила се в началото в импресионизма, има за цел не „разкрасяването“ на формата, а яркото ѝ характеризиране чрез отстраняване на случайните подробности¹²⁾. Човекът, като синтез на света, умален модел на универсума, едновременно микрокосмос и макрокосмос, притежаващ аналогии и съответствия с елементите, съставляващи Вселената, и принципите, управляващи я. Човекът се докосва до три космически равнища: до земното – с краката, до атмосферата – с гърдите, и до небесното – с главата. Участва в три свята – минерален, растителен и животински. Човекът не е никога нито само духовен, нито само телесен – той е единство, принадлежащо и на двата свята – на земния и на света на идеите.



– **Опозиция външно–вътрешно.** Всяко явление може да бъде преживяно по два начина и те се определят от тази опозиция¹³⁾. Движението на човека, човек „влиза“ в света; човек „излиза“ от света; човек е „потопен във времето“; Бог е извън времето. Изобразеното се отразява върху повърхността на съзнанието. Често представата за влизане и излизане е свързана със сигурността. Някак естествено влизането осигурява спокойствие, познатост на средата, зашита. Именно тези характеристики използваме в настоящото изследване. Те се и предполагат, имайки предвид особеностите на философското познание и мястото на човека в него.

Човешкият свят крие възможности, които са отличителна черта на човешкия живот. Функционалният кръг на човека е по-широк, доколкото човешкото същество е успяло да открие нови начини за приспособяване и робинзониада. При човека според Касирер освен системата от рецептори и системата от ефектори има и трети елемент – символична система¹⁴⁾. По този начин човек живее не просто в по-широка реалност, а като че ли в ново измерение на същата тази реалност. Човешкото същество бива поместено не само в органически, но и в символен универсум. Феномените на културата – език, мит, изкуство, религия, наука, са част от този универсум, като сплитачи символна мрежа и комбиниращи се с опита. Резултатът от еволюцията е усложняването на тази символна сфера, заздравяването ѝ, развитието ѝ. Постепенно човек спира да противостои на реалността непосредствено и тя като че ли се отдалечава пропорционално на силата на символиката. Символната мисъл и символното поведение са най-характерните черти на човешката култура.

За да сме коректни, наложително е да изясним разликите между понятията „знак“ и „символ“. В поведението на животните може да се открие комплексна система от знаци и сигнали. Това е стар, общопризнат факт. Нещо повече, някои животни изработват изумителна чувствителност към знаковата практика на човека. Всички феномени, които обикновено се описват като условни рефлексии, са изцяло противоположни на символните значения. Символите не могат да бъдат сведени до прости сигнали¹⁵⁾. Те принадлежат към два различни универсума на дискурса – сигналът, знакът е част от физическия свят на съществуването, докато символът е част от човешкия свят на значението.

Вече показахме, че само у човека са развити символното въображение и разумът. В индивидуалното ментално развитие преходът от практическо отношение към символно въображение е очевиден. Детето трябва да направи ново откритие за себе си и за света си. То трябва да разбере, че всяко нещо си има име, че символното поле се разпростира практически върху всяко битие, че универсалността на символизма всъщност дава свободен достъп до всяко кътче на човешката култура. От друга страна, целта, разбира се, трябва да бъде на детето да му се покаже, че освен универсален символът може да бъде

и изменчив, пластичен, мобилен. Това помага на детето да разбира, че всяко нещо би могло да има различни имена, за него да се използват различни символи и все пак същността му да се запазва.

Нещата, от своя страна, са „поместени“ в пространство. Но това, до което достига детето, не е представа и ориентация във физическо пространство, макар то да е първо и задължително. Детето достига до символно пространство. Категория, която сякаш е гранична за човешкия и животинския свят. Символното пространство като абстрактно пространство.

Истинските трудности идват точно тук – да се опише действителната природа на абстрактното пространство на символите. Геометричните точки, линии не са нито физически, нито психически обекти. Те са символи на абстрактни отношения, които сме приели за истинни. Така истинността не касае предмети, а нашите изводи и съждения за тях. За да се стигне до това метаниво, човешкият вид е изминал дълъг път. В условията на примитивно общество не може да се открие следа от идеята за абстрактно пространство. Примитивното пространство е пространство на действието, а действието е ориентирано около конкретни практически потребности. Така пространството на примитивния човек не е обособено като независима структура. Когато обаче примитивният човек започне да изобразява тази структура или започне да мисли за нея, тогава се появява съвсем нова идея, различаваща се от всичко, което той преди това е „знаел“. Така се стига до формирането на няколко етапа в еволюцията на знаковостта и символа.

Фиксирането на съдържанието чрез езиковия знак, чрез митичния или творческия образ сякаш не надхвърля рамките на това, което се съдържа в спомена, т.е. рамките на обикновената репродукция. Знакът тук сякаш не се добавя към съдържанието, за което той се отнася, а просто го установява и повтаря в съответствие с неговия чист състав. Дори в психологическата история на развитие на изкуството би могло да се докаже съществуването на фаза на простото „мнемично изкуство“, в която всяко творческо оформяне се осъществява в едно направление, при което определени черти на сетивно възприетото се изтъкват на преден план и се предлагат в един самосътворен мнемичен образ.

Всяка привидна „репродукция“ винаги има за предпоставка изначалната и автономна дейност на съзнанието. Възпроизводимостта на самото съдържание е свързана с производството на определен знак за него, при което съзнанието е независимо. По този начин понятието „спомен“ придобива по-богат и по-дълбок смисъл. За да си спомни дадено съдържание, преди това съзнанието трябва да го е усвоило по начин, който се различава от простото усещане или възприятие. Тук простото повторение не е достатъчно, в него трябва да се задейства и един нов начин на схващане и оформяне. Защото всяка „репродукция“ на съдържанието включва в себе си и една нова

степен на „рефлексия“¹⁶⁾ (лат. повторно схващане). Съзнанието не третира това съдържание като актуално, а си го представя като нещо отминало, но неизчезнало. То все по-определено излиза на преден план и става все по-богато, колкото повече се диференцира собственият фантастичен свят на Аза. Азът сега не само упражнява изначалната си конструктивна активност, но и се учи да я разбира все по-дълбоко. Едва тук наистина ясно и отчетливо се открояват границите между „субективния“ и „обективния“ свят. Изкуството може да се определи и схване като прост израз на вътрешното или като препредаване на формите на една външна действителност. Решаващият и отличаващ момент е в начина, по който чрез него „субективното“ и „обективното“, чистото чувство и чистата форма се преплитат и в това преплитане придобиват нов състав и съдържание. Моментът на подреждане, както се представя в пространството, моментът на следване, представящ се във времето, свързването на битийни определения, при което нещо се схваща като „вещ“, а друго – като „свойство“, това са примери за подобни изначални типове връзки. Сенсуализмът напразно се опитва да ги изведе и обясни от непосредственото съдържание на отделните импресии. „Пет тона от една флейта“ могат според известната психологическа теория на Хюм¹⁷⁾ винаги да ни дадат представата за времето, но този резултат е възможен само ако характерният релационен и йерархичен елемент на „следването“ вече е застинал в съдържанието на отделните тонове, което означава, че времето е вече предпоставено в общата си структурна форма.

Да видиш, не означава само да повярваш. Означава да се поучиш – това е начинът, по който се свързваме един с друг и се съизмерваме с останалите. Тази съизмеримост се постига с образи – без значение дали ще ги наречем графични, рисунки или просто геометрични фигури. Човекът е „вид, който създава образи“. Мозъкът е предразположен да анализира видяното чрез свеждането му до най-разбираемата или проста форма. Така в знак се превръща всичко, което замества нещо друго. Ето защо, колкото повече знаем, толкова повече виждаме.

БЕЛЕЖКИ

1. Андреев, М. Процесът на обучението. Дидактика, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 1996.
2. Кандински, Василий. „Точка и линия в равнината“. Прев. Никола Георгиев. – Касталия N 27. С. 1995. (стр. 19).
3. Ibid. (стр. 30).
4. Башлар, Гастон. „Поетика на пространството“. Народна култура. С. 1988 г. стр. 344. (стр. 254).
5. Ibid. (стр. 259).

6. Ibid. (стр. 257).
7. Кандински, Василий. „Точка и линия в равнината“. Прев. Никола Георгиев. – Касталия N 27. С. 1995 (стр. 58).
8. Ibid. (стр. 82).
9. Ibid. (стр. 110).
10. Ibid. (стр. 114).
11. Кандински, Василий. „За духовното в изкуството“. И. „Лик“. С. 1995 г. стр.144. (стр. 26).
12. Ibid. (стр. 63).
13. Кандински, Василий. „Точка и линия в равнината“. Касталия N 27. С. 1995 г. стр. 142. (стр. 13).
14. Касирер, Ернст. „Есе за човека“. ИК. „Хр. Ботев“. С.1996 г. стр. 400. (стр. 49).
15. Ibid. (стр. 59).
16. <biblio.hit.bg/books/kassirer/sprache.html>. Касирер, Ернст. „Философия на символичните форми“, изтеглен 2006 г.
17. Ibid.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, М. „Процесът на обучението. Дидактика“. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С. 1996.
2. Башлар, Гастон. „Поетика на пространството“. „Народна култура“. С. 1988 г. стр. 344.
3. Кандински, Василий. „За духовното в изкуството“. „Лик“. С. 1995 г. стр.144.
4. Кандински, Василий. „Точка и линия в равнината“. Касталия N 27. С. 1995. стр. 142.
5. Касирер, Ернст. „Есе за човека“. ИК „Хр. Ботев“. С.1996 г. стр. 400.
6. Леонардо да Винчи. „Трактат за живописата“. Касталия N 14. С.1995.
7. Речник на символите.
8. <biblio.hit.bg/books/kassirer/sprache.html>. Касирер, Ернст. „Философия на символичните форми“, изтеглен 2006 г.
9. <liternet.bg/publish4/lpopova/dialog.htm>
10. <www.borisminchev.info/download/Imagery_Imagination.doc>
11. <www.diuu.bg/ispisanie/broi%2012/kt%2012/kt1.htm>
12. <xoomer.virgilio.it/pavelnik/Biblio/Lingva/Grafika/Graf.htm>

THE ROLE OF VISUALS IN TEACHING PHILOSOPHY

Abstract. The exhibition provides Philosophy teachers with the opportunity to find ways for improving their work by making it more interesting and easier to comprehend – how to teach students abstract ideas contained in the knowledge of Philosophy? Is it possible for a secondary school teacher to transform the scholastic language into an attractive symbolic one? How does the overall knowledge of the world help the comprehensible teaching of the profound and incomprehensible philosophic knowledge? What are the origins of graphic drawings and what meanings do they hide? Mastering the emulative manner of art can provoke the creating of meta-knowledge. The capabilities of the demonstrative-figurative thinking have to merge with the ones of the philosophic abstractions – this is a way to make knowledge complete. The level of combining is a subjective, time-related and a space-limited one.

Ilinida Markova

✉ Master of Philosophy and preschool Education
Teacher of Philosophy
The National Secondary School
of Humanities and Arts „Konstantin Preslavski“
20, Atanas Georgiev Blvd.
9000, Varna, Bulgaria
e-mail: ida.markova@gmail.com