

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПРЕДМОДЕРНАТА ЕСТЕТИКА

БОГДАНА ПАСКАЛЕВА

ABSTRACT: To the Problem of Premodern Aesthetics. The paper is focused on the problem concerning the existence of a specific thought formation in the history of premodern culture, that could be conceptualized as “aesthetics”. Further on – if the existence of such a formation is confirmed, in what way should be considered its position in a broader frame of theology and philosophy. The aesthetical is analyzed through the notions of “the beautiful” and “art”. Scope of the paper is to displace the problem of the medieval aesthetics from the question of the transcendentals and to approach the contrast between the autonomy of the modern aesthetical and its premodern subordinate position from a point of view that considers this subordination as freedom for the intervening of the truth. Therefore, the premodern interest for the beautiful and the art is concentrated on their relation to theoretical reason, contemplation and knowledge of truth. On the other hand, the development of the aesthetical towards the Modernity, which is trying to bestow art and the beautiful with autonomy, transfers both phenomena to the realm of the will.

KEY WORDS: aesthetics, the beautiful, art, truth, Middle Ages, Modernity

Историчността на явленията в културата неизменно поставя въпроса за адекватността на методологическите средства, избрани за анализа на тези явления, с други думи – въпроса, дали мярата отговаря на измерваното. Затова не е учудваща лекотата, с която бива критикуван един подход към Средните векове, приписващ им завършена естетическа система, снабдена със стабилна теоретична база, понякога предхождаща сътворяването на определен „художествен“ обект, понякога обобщаваща „художествената“ мисловност на епохата. Че онова, което съвремието би нарекло „художествено“ произведение, е представлявало за своите първи възприематели от предмодерните времена нещо съвсем различно; че дори и да е било обозначавано, назовавано със същите думи (красиво, изкуство, художник), тези думи едва ли са носели същото значение – подобно предварително положение е дълбоко вкоренено в самото модерно светоусещане, което, благодарение на склонността си към авторефлексия и самоопределяне и на всепроникващата го историчност, вечно е подозирало себе си в неподобаващо отношение към наследството на традицията.

Дебатът по проблема за това, дали и как е редно да подхождаме към произведенията на изкуството от миналото си (особено когато става въпрос за по-далечно минало), е изключително актуален в контекста на немските херменевтични търсения от втората половина на 20 в.; ако се опитаме да оставим настрана неговата комплексност и разнопосочните му разклонения, бихме могли опростено да представим разнообразието му чрез следната схематизация: 1. очевидно е нередно да се отнасяме към едно старинно произведение на изкуството, без да отчитаме неговия исторически контекст, защото ако го направим, интерпретацията ни ще се окаже проява на наивен и остър анахронизъм, граничещ с невежество; 2. също толкова нередно е обаче да се опитваме да ампутираме предпоставките на собствената си личност като продукт на културната епоха на съвременното, тъй като тогава какъвто и да било анализ на произведението ще конструира само мъртвия образ на някаква вкаменелост, която има единствено антикварна или музейна стойност и нито осъществява живата връзка с едно минало, нито е способна да ни каже нещо за настоящето, нито е в състояние да общува непосредствено с нас.

Явно е, че ако искаме по някакъв начин да общуваме с историята тъкмо като история, включително културна и художествена, необходимо е както да познаваме кривите в развитието ѝ, така и да не я превръщаме в обект на една почти естествена наука, чрез което бихме изгубили историята именно в хода на търсенето на история. Втората половина на 20 в. изобилства от методологически предложения за това, как да реализираме подобна цел. Един дори бегъл поглед върху историята на литературознанието от началото на века нататък разкрива логиката и дълбинната оправданост на тези питання.

Автор, изключително тясно ангажиран с проблематиката на рецепцията на произведенията от Средните векове, е Х. Р. Яус, който предлага херменевтичното решение на сближаването и сливането на жизненни хоризонти (Яус 1998). Като специалист по ромаска средновековна литература, Яус описва общуването на съвременния читател с произведенията на средновековната поезия като система от въпроси и отговори, при които читателят следва да търси въпроса към предложения от произведението отговор. Като придобивка от тази херменевтична процедура за читателя следва разширяване на собствения жизнен хоризонт. Този подход (свързан с традицията на херменевтичната теория на Гадамер) все пак не съумява да обясни причината, поради която приемаме едно или друго произведение на средновековната културна продукция именно като „литературно“. Към проблема за границите на художественото се подхожда по-скоро интуитивно и от изходната плоскост на едно исторически

произведено съзнание за „художествено“, което именно е продукт на съвсем различни исторически условия.

Специфичен историко-херменевтичен проект е този на Аби Варбург от началото на века, както и на неговите последователи, повечето от които работят в САЩ по време на и след годините на Втората световна война. Най-грубо казано, проектът и неговата продуктивност се състоят в търсенето на мостове през исторически маркираното време, осъществявани от точки на подобие и съвпадение между „образи“ (в широкия смисъл на думата), свързването на тези точки с мисловни и аналитични линии и очертаването на онова, което В. Бенямин окончателно ще нарече „констелация“ – група от произхождащи от различни времена елементи, която обаче се отличава с неслучайност – нещо повече, тя се отличава с *четивност*, тя именно е обектът на всяка възможна херменевтика, защото е образ със смисъл, и следователно именно от нея извира потокът на всички херменевтично производими значения (Warburg 2010).

Подобен подход се опитва да приложи Ервин Панофски в съчинението си „Готическата архитектура и схоластиката“ (Панофски 2002), чиято основна теза се заключава в това, че стилистичните особености на готическата архитектура представляват визуално проявление на късносредновековната мисловност, а именно – типа мислене, отличителен за схоластиката (в качеството ѝ на късносредновековен комплекс от философия и теология, но в същото време и на цялостно светоусещане). Схоластиката според Панофски прави света четим по определен начин, представя си го структуриран по определен начин, и тази му структурираност генерира обхвата и характеристиките на световите (и отвъдсветовите) смисли. За реконструкцията на схоластическата мисловност Панофски се позовава, естествено, на най-монументалното ѝ проявление – Тома от Аквино.

Историзацията от този тип обаче явно не изглежда достатъчно убедителна на специалистите по схоластика и средновековна философия, тъй като попада под ударите на критиката на Андреас Шпеер, напр. в статията „Изкуство и красота. Критични размишления върху средновековната естетика“ (1994 г.) и тези на Ян Артсен, „Въпросът за трансценденталността на красивото през Средновековието“ (1994 г.). Макар острието на критиката да е насочено преди всичко срещу автори като Жак Маритен („*Art et scolastique*“, първо издадена на френски през 1927 г., първо преведена на английски през 1930 г.) и най-вече Умберто Еко с неговия едва ли не най-ранен текст „Изкуство и красота в средновековната естетика“ (първото издание датира от 1959 г.), разсъжденията на

Панофски (за първи път издадени през 1951 г.) също са обвинени в историческа неадекватност. Заключение на статията, препращащо към извършваните в института „Св. Тома“ в Кьолн изследвания върху готическата архитектура от началото на 90-те години и техните резултати, гласи:

Необходимо е „да смятаме самото понятие за естетика като исторично“, следователно трябва да се създаде една „реконструктивна херменевтика на средновековното преживяване на изкуството“ (Шпеер 1994:138).

Идеята за реконструктивната херменевтика на средновековното преживяване на изкуството звучи исторически свърхоправдана, така че единственият ъ недостатък би се състоял във факта, че ако се опитае да реконструираме преживяването на средновековния човек в готическата катедрала или пък мотивите и предпоставките, които биха провокирали създаването на архитектура от подобен тип, това би било преживяването на един средновековен човек, а не автентичното общение между съвременното съзнание и каменното наследство на далечното минало. Ако желаем камъните да *проговорят* тъкмо на нас, не е достатъчно да проумеем какво са говорили тези камъни на собствените си творци.

Критиката на Шпеер най-общо поема в две посоки, за да ги обобщи във финалното си заключение. Едната линия е ориентирана най-вече към двете понятия „изкуство“ и „красота“ (*ars et pulchrum/pulchritudo*), появяващи се в заглавието на съчинението на Еко, (както и свързаните с тях идеи за творец и творчество, обобщими в латинската лексема *artifex*). Шпеер цели да изследва техния семантичен обхват за средновековното съзнание, позовавайки се преди всичко на текстове на Тома от „Сума на теологията“, както и на автори като Хуго от Сен-Виктор и Гийом от Конш. Втората страна на статията се противопоставя на предложението *pulchrum* да бъде прието за (пето) *transcendentale* съгласно систематичното мислене на Тома. В тази си част текстът на Шпеер препраща към доклад на Ян Артсен по въпроса за трансценденталността на красивото и категорично отрича възможността изобщо да се говори за трансцендентална естетика у Тома – възможност, предложена от Маритен на базата на анализ на пасажа *S. th.*, I-a, q. 5, a. 4, ad 1 в духа на Кантовата „Критика на способността за съждение“ (Maritain 1927:40-41; 252-258).

Авторът извежда от анализа си ни повече, ни по-малко от радикалното, макар и не съвсем експлицирано заключение, че представата за естетика в контекста на Средновековието е свършено неадекватна (Кристелер 2009:15-16), защото както

създаването, така и възприемането на онова, което днес наричаме „художествени произведения“ забележително са се отличавали в своя теоретичен и прагматичен аспект от теорията и практиката на изкуството такава, каквато я познават модерните времена. Подобно твърдение е съвършено неоспоримо, но за да бъде то продуктивно, за да работи в качеството си на философско постижение, необходимо е неговата чиста фактуалност да се превърне в механизъм за производство на значения, доколкото предложената от самия Шпеер алтернатива на „реконструктивната херменевтика“ звучи по-скоро неубедително. На първо време настрана може да бъде оставен въпросът, дали една херменевтика изобщо би могла да бъде реконструктивна, ако се стреми действително да функционира като източник на *разбиране*, а не като безмълвен архив. Такава херменевтика би имала смисъл единствено ако се опита да реконструира *произход* на естетическото като практика, налична в Модерните времена, но *произход* в смисъла на Бенямин, т.е. като смислотворяща констелация, обхващаща всяко „преди“ и „след“ на едно културно явление в неговата историческа положеност, но и имаща пряко отношение към разбирането на едно *настоящо* съзнание. Така, бихме могли да се опитаме да потърсим топлата връзка между толкова далечните на пръв поглед Средни векове и толкова близките сякаш до настоящето естетическа теория и практика.

Явно е, че средновековните произведения на изкуството нямат целта си в самите себе си, не се опитват да бъдат красиви само за да бъдат красиви и нищо повече, а в много по-голяма степен се отличават с една анагогична функция, т.е. с функцията да *възвезждат* (anagogico more) към „невидимата красота“ на божественото (Шпеер 1994:136)¹. Приемайки, че *pulchrum* трябва да се разбира единствено като продукт на изкуството и именно по този начин да е обвързано с него, Шпеер стига до твърдението, че от своя страна дейността на *ars* получава „някаква оценка, отиваща отвъд тази конкретна [sc. партикуларна] мяра“, „единствено при обвързването ѝ с един по-широк хоризонт на човешкото целеполагане“, и тук очевидно е предпоставено едно точно определено понятие за естетика – модерното, следкантово схващане за естетиката, според което естетическият обект (продукт) задължително не бива да отвежда към цел извън самия себе си, обречено е вечно да се насочва към нея и по дефиниция никога да не я достига

¹Впрочем това положение на нещата ще остане валидно дори и през вековете на Ренесанса (най-малкото до края на 15 в.), когато чисто занаятчийската стойност на изкуствата започва да бъде снабдявана със стабилна теоретична база – философска, математическа – за да превърне средновековния *artifex*-занаятчия в онзи „творец“ и „учен“, какъвто го познава Новото време (Шпеер 1994:141-142).

(вж. критиката на Дерида). Включително ако оставим настрана далеч по-сложните Кантови разсъждения относно необходимостта красивото да няма (друга) цел (освен себе си), една опростената форма на романтичката рецепция на идеята за „безцелност“ или „самоцелност“ на естетическото вече прозира под предпоставките на подобно твърдение. Ако за Тома ars произвежда продукти с цели извън себе си и ние не можем да наречем знанието за един подобен ars „естетика“, това означава, че изхождаме именно от онази модерна естетика, в която на продукта на изкуството (за който тъкмо е запазен епитетът „красив“) е абсолютно забранено да няма телоса си в себе си. В основата на тази постановка пък можем да прочетем и съвсем не модерната мисъл, че онова, което има своята завършеност в себе си, стои по-високо от онова, което има завършеността си в друго. Въпросът е, не е ли възможно да мислим естетиката извън термини като „целепологане“. Възможно ли е към естетиката да се подходи като към философско разсъждение за красивото, но не задължително за онова автономно красиво, около което се организира модерната естетика. Ако красивото е интегрален елемент в схоластичката гносеология и епистемология или пък предпоставка за задействане на стремлението към благото, тази негова неавтономност не е ли по-скоро някакво специфично достойнство, позволяващо му да участва в космическата тоталност, вместо да се изолира в неприкосновението на естетиката (Bender 2007).

В същото време, имаме и известни основания да предполагаме, че корените на модерната естетика (ако опростенчески я дефинираме като „философски обосновано познание за красивото само по себе си“), водят своите най-далечни начала именно от късносредновековната мисъл. Подобна хипотеза не изглежда свършено недопустима най-малкото с оглед на континуалността между средновековна и нововремска мисловност (предразсъдъкът за радикалното скъсване помежду им в епохата на т.нар. Ренесанс отдавна и многократно е бил критикуван).

Третата група въпроси се организира около намесването на още едно понятие – сетивното (познание? удоволствие?). От гледна точка на Средните векове (а и на Античността в различните ѝ разновидности) онова, което е в сетивата, никога не бива подвеждано под системното учение на една автономна наука за сетивно възприемаемото (каквато ще дефинира едва Баумгартен), а винаги е подчинено на общата средновековна теория на познанието – при това сетивото се разглежда като най-нисша познавателна способност в рамките на една йерархия на познавателните способности, чиято конкретна формулировка варира при различните автори, но се основава най-общо върху Аристотеловите трактати „За душата“ и „За сетивото и сетивно

възприемаемото”, както и върху техните късноантични и арабски интерпретатори². Светът се опознава отдолу нагоре, ето защо сетивното познание винаги стои най-отдолу, следвано от въображението (понякога отъждествявано с „общото сетиво“, понякога резграничавано) и паметта, а едва след това се нареждат най-висшите, ще рече интелектуалните способности на душата, които също така не са единни, а подлежат на вътрешна диференциация и степенуване. Затова ни най-малко не е учудващо, че на сетивното познание, подложено на най-много познавателни ограничения (то не може да познава общото, а само частното; не е независимо от тялото и значи, е безкрайно зависимо от мястото, времето и материята, т.е. от всякакви възможности за изменчивост, несигурност, ненадеждност и пр.) не се полага да претендира за статута на автономен обект в една самостоятелна наука, при положение че общата система на науките трябва да отвежда към богосъзерцанието, а то очевидно не може да се случва в материя (Thomas Aquin., *S.th.*, I-a, q. 12, a. 3, arg. 1) (Тома 2003:170-172).

Тук обаче изниква следният въпрос, чието обяснение изглежда проблематично както от позициите на защитниците на средновековната естетика, така и от тези на критиците £: защо толкова голяма е лекотата, с която не само съвременната естетика, а включително и Тома обвързва сетивно и красиво. Някак по-лесно обяснима е връзката между сетивно и познание, направена от Аристотел още в първото изречение на „Метафизика“. Ако познанието за сетивното е само част от теорията на познанието, и то нисша, съгласно каква необходимост са обвързани сетивно и красиво. В пасажа от *S. th.*, I-a, q. 5, a. 4, ad 1, за чийто анализ Маритен бива критикуван от Шпеер, Тома определя красивото като „онова, което допада, когато бива гледано“ (*pulchra enim dicuntur, quae visa placent*). От гледна точка на един съвременен възприемател, който разбира естетиката в ежедневно £ значение, е свършено саморазбираемо, че изкуство, красиво и сетивно не могат да бъдат мислени поотделно, но ако приемем, че цялото знание за сетивното е подчинено на по-обхватното от него знание за знанието изобщо, това сякаш изключва красивото като саморазбираща се част от знанието за сетивното, доколкото от една страна не всяко сетивно е красиво, а всяко сетивно трябва да е част от науката за сетивното, а пък от друга страна се налага питането, как е възможно каквото и да било познание, било то и сетивно, да бъде красиво. Словосъчетанието „красиво познание“ звучи най-малкото необичайно. Любопитното е, че самият Тома също намира

²Относно теорията на възприятието и нисшите познавателни способности – вж. Agamben 1993:73-89.

за нужно да обоснове с логически разсъждения (т.е. от една общофилософска позиция) необходимостта да се говори свързано за красиво и сетивно:

[дали благото има смисъла на целева причина – изглежда, че благото няма смисъла на целева причина]

S. th., I-a, q. 5, a. 4, arg. 1:

Наистина, както казва Дионисий в четвърта глава на „За божествените имена“, „благото се възхвалява като красиво“. Ала красивото придава смисъла на формална причина. Следователно благото има смисъла на формална причина. (Тома 2003:90)

(*Videtur quod bonum non habeat rationem causae finalis, sed magis aliarum. Ut enim dicit Dionysius, IV cap. de Div. Nom., bonum laudatur ut pulchrum. Sed pulchrum importat rationem causae formalis. Ergo bonum habet rationem causae formalis.*)

S. th., I-a, q. 5, a. 4, ad 1:

И тъй, на първото възражение трябва да се отговори, че красивото и благото са наистина твърждествени в носителя си, понеже се основават на едно и също нещо, именно на формата: затова именно в красивото се възхвалява благото. Ала те се различават по смисъл (*ratione*). Защото благото собствено се отнася към желанието: то е онова, което всички желаят. Затова то има смисъла на цел: понеже желанието е сякаш някакво движение към вещта. А красивото се отнася към познавателната способност: понеже красиви се наричат нещата, които се харесват наглед. Ето защо красивото се състои в нужната пропорция: защото сетивото се наслаждава на подobaващата пропорционалност в нещата, съответстваща на самите тях; защото и сетивното възприятие, и всяка познавателна способност е някаква разумна съразмерност (*ratio*). И тъй като познанието става чрез уподобяване, а подобие се отнася до формата, то красивото в собствен смисъл има отношение към понятието за формалната причина. (Тома 2003:91)

(*Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.*)

Недвусмисленото твърдение на този пасаж гласи, че благо то се подвежда под смисъла на целева причина, а красивото – под този на формална, и това сякаш следва от предпоставената в контекста на съответния четвърти раздел от пети въпрос в първата част на „Сума на теологията” идея, че на благо то се полага да бъде именно цел (напр. *Met.*, I 6, 987b7), а не нещо друго. Дотук за доказано вече се приема, че Бог е абсолютното благо, и идва ред на пропозицията, че доколкото благо то е единствена цел на всяко стремление, то значи единствената и върховна цел на всяко стремление е именно Бог. Оттук веднага би могла да се предположи по-скоро подчинената роля на красивото – Бог, несъмнено тъждествен на благо то, е абсолютната целева причина, начало и крайна цел по отношение на света, и ако има някакво възражение срещу тази постановка, то трябва да бъде оборено. Едно вероятно възражение Тома съзира в отгъденствянето на благо и красиво според четвърта глава на „За божествените имена” и тъй като замисълът на неговия труд се състои именно в предугаждането и предварителното оборване на всяко възможно възражение, и тук подхожда да бъде направено същото. Ефективното оборване, както е обичайно, трябва от една страна да съхрани авторитета на изреклия евентуалното възражение автор (в случая Дионисий) и в същото време да унищожи възможността за противоречие. Ето защо бива приложен може би вдъхновеният от Аристотел ход, а именно – отграничаване на разлчините смисли в едно и също твърдение, което да покаже, че в някакво отношение въпросното твърдение е вярно, т.е. авторитетът остава незасегнат, ала в друго, по-собствено значение, не е вярно или пък е по такъв начин вярно, че не противоречи на съответното твърдение. Разграничаването на отделните смисли от своя страна е най-фината пресечна точка на богословие и чисто умозрително разсъждение и сякаш тъкмо в тази точка въпросните два аспекта на схоластическата мисловност могат, макар и много внимателно, да бъдат отделени един от друг – тъй като разграничаването на смисли взема повод от определено базиращо се на вярата изречение, било то взето от Писанието, или от Отците, или от други авторитетни богослови, ала самото разграничение се провежда обикновено в рамките на една чиста и строго логическа рационалност, в крайна сметка основаваща се на анализ на понятия в аристотелистки дух. На финала този интелектуален анализ бива приложен обратно върху богословската постановка, за да стане ясно, че между двете няма никакво противопоставяне.

В случая твърдението на Дионисий, че благо то и красивото са тъждествени – тук вече не става въпрос за това, дали благо то и красивото са тъждествени в Бога, а дали разумът

допуска в какъвто и да било смисъл да се приеме, че благо и красиво могат да бъдат тъждествени – е одобрено като вярно, но само що се отнася до носителя (*subiectum*), и по-специално – до неговата форма. Само дотолкова благо се възхвалява като красиво. Но благо и красиво не могат да бъдат безусловно синонимизирани, при положение че се различават по смисъла си (*ratione differuntur* – *ratio* тук съответства на *logos*, разумното основание или определителното слово на нещото). Разликата се състои в това, че оттам нататък благо притежава една отличителна черта вповече от красивото, а именно – това, че освен дето се открива във формата на субекта, то има и смисъла на абсолютна целева причина и поради това се оказва предмет на всяко желание. В предмета се желае неговото благо. Красивото от своя страна изглежда си остава при формата, защото не красивото, а благо се желае. Така излиза, че благо и красиво попадат в две различни полета, и тези полета са различните области на битието, изказвано в смисъла на учението за причините. Красивото се отнася към формалната причина, а благо – към целевата. За целите на конкретния раздел от пети въпрос казаното е достатъчно, доколкото идеята е да бъде доказано, че нищо друго освен благо няма смисъла на цел и благо няма смисъла на друга причина повече, отколкото на целева. Доколкото остава в рамките на формалната причина и на способността за познание, красивото следователно не може да бъде кандидат за позицията на цел. Ако подобно заключение е валидно за разума изобщо, значи интензифицирано до абсолютните степени на благо и красиво, то трябва да е валидно за благо и съответно красиво у Бога.

От това обаче все още не следва, че на красивото е отречен статут на *transcendentale*, а само това, че му е отречен статут на целева причина. В случая взаимоотношението между благо (безспорно *transcendentale*) и красиво е описано именно посредством обичайната за 13 в. формула, която трябва изрази взаимозаменяемостта на тези свръхобщи описания на битието: за тях се казва, че съвпадат *in re* или *in subiecto*, в носителя си, но се различават *ratione*, т.е. по определението си. Освен това *ratio*-то, съгласно което те биват разграничавани в различните занимаващи се с въпроса трактати от 13 в., е именно по отношение на модусите на причиняване. Разликите между отделните общи определения на битието се изявяват тъкмо в различната форма на причинност, която всяко от тези определения упражнява върху съществуващите неща (Aertsen 1994:7-10). Употребената тук формула, подкрепена с цитати от коментарите на Тома върху Дионисиевите „Божествени имена“, дава основание на Жак Маритен да припише на красивото статут на *transcendentale* (Maritain 1927:47ff.; 265-268). Любопитен е още и фактът, че Шпеер не обръща внимание на наличието на подобна формула във

въпросния пасаж, когато критикува Маритеновото „трансцендентално“ тълкувание, а от друга страна атакува защитниците на „трансценденталната естетика“ с обвинението, че не са взели предвид може би единствения потвърждаван тяхната теза текст на Тома, т.е. коментара върху „За божествените имена“. Доколкото в случая не ни вълнува въпросът за трансценденталния статут на красивото в схоластиката или в частност у Тома, ще се задоволим да отбележим, че всички тези жестове в рамките на спора сякаш издават следното опасение: ако се признае съществуването на средновековна естетика (а историческите свидетелства говорят за обратното), изглежда неизбежно е нужно тя да бъде мислена като трансцендентална естетика, т.е. към нея да се прикачи задължителната осмисляща я теоретична обосновка, която да я превърне в естетика в „собствения смисъл“ на думата (ще рече – в модерен смисъл). Може би оттук произтичат и притесненията относно трансценденталността на красивото, доколкото признаването ѝ като че ли веднага с това ще легитимира и наличието на „действителна“ естетика в средновековната мисловност, каквато в средновековната художествена практика не се открива. Разбира се, в контекста на въпросния спор, като залог на самия спор въпросът е изведен съвсем не исторически, а откъм метафизичния проблем, дали красивото може да се мисли като самостоятелно общо определение на битието, което да добавя при описанието му някаква нова страна, да обхваща друг негов аспект, надхвърлящ вече съдържимите в останалите трансцендентални аспекти (Aertsen 1994:11).

Покрай другото, т.е. покрай целта на именно това разсъждение – да придаде на благото и само на него смисъла на цел – в споменатия пасаж Тома прави още няколко значими изказвания върху понятието за красиво, които от една страна препращат към други моменти от „Сумата“, а от друга – казват и нещо за положението на красивото в тварния свят (дори ако оставим настрана неговата евентуална трансценденталност). Красивото се оказва подлежащо на познание, част и характеристика на познавателната способност, *защото* – и тук е от значение именно тази причинност – красиви се наричат нещата, които се харесват, докато бъдат гледани. Странно е, на пръв поглед, това свързване между красиво и познание именно през копулата на харесването (макар Аристотел да обяснява човешката *привързаност* към сетивата тъкмо с желанието им за знание). За да коментира красивото у Бога, Тома подхваща въпроса откъм сетивно красивото – и това не е нелогично, ако винаги познанието се движи от сетивното нагоре към все по-висшето: красивото се открива първо в сетивата. Ето защо най-убедителният ход предполага анализа на познавателното отношение между сетивно и красиво, а след това – между по-висшите познавателни способности и съответното за тяхното равнище

по-висше, несетивно красиво (красивото в интелектуалното съзерцание се споменава напр. в *S. th.*, II-a II-ae, q. 180, a. 2, ad 3 (Maritain 1927:267)). От друга страна, красивото е специфична форма на познание: на първо място красивото се харесва (*placet*) при възприемането/гледането си (когато бъде *visum*), а се харесва *заради* „нужната пропорция“ (*debita proportione* – полагаемата се пропорция); оттам нататък, доколкото то възниква в пропорцията, именно по линия на тази пропорционалност красивото се подвежда под областта на познавателната способност, *защото* сетивата изпитват наслада (*delectatur*) в пропорционалните неща като в свои *подобия*. Излиза, че пропорционалното е атрибут на сетивното възприятие изобщо (доколкото е атрибут на сетивата), а по-нататък се твърди – атрибут на всяка познавателна способност (*et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva*), като в тази конкретна употреба *ratio* не толкова означава „определително слово“ (*logos*), колкото експлицира чисто математическия си смисъл на съотношение между две числа (гръцкото съответствие на този математически термин е *analogia* или просто *logos*, но в случая може би става въпрос по-скоро за препратка към *harmonia*; негови възможни латински преводи са още *proportio* и *comparatio*; понятието се употребява със специфичен смисъл и в граматиката). Така в случая *ratio* по-скоро се доближава по смисъл до *proportio*. Основанието, красивото да се свързва с познанието, се оказва следователно положено именно в сингенетичната природа на познавателна сила и познаван предмет³ – двете в някакъв смисъл са подобни (сетивата се радват на пропорционалните неща като на подобни на самите себе си), и то подобни именно в това, че отличителна тяхна черта е самата им вътрешна подобност. Познанието се осъществява чрез уподобяване (*cognitio fit per assimilationem*), а подобие се отнася до формата. Красивото от своя страна се отнася също така до подобие, доколкото представлява подобие под формата на вътрешна пропорционалност, откриваема във формата на нещото, и значи красивото (а не благото) има смисъла на формална причина (*ratio causae formalis*)⁴.

³Подобна теория на познанието (сетивно и след това – отвъдсетивно) е откриваема преди това у Алберт Велики и по всичко изглежда е по-скоро общо място в средновековната теория на познанието – познаващото и познаваното имат помежду си някаква обща природа, която в едното се проявява като познаваща сила, а в другото – като обект на познавателния акт, но остава все така единна по същността си – напр. зрението. Произходът на тази представа се свързва отново с Аристотел, който заявява в „За душата“, че познанието се извършва чрез уподобяване.

⁴В „За божествените имена“ Дионисий предлага още една характеристика на красивото – неговия блясък, и яснота [*aglaia*]. На други места Тома се позовава на яснотата отново от гледна точка на факта, че тя като атрибут на красивото „има характера на „явяване“, прави вещите открити”

Особеното в този пасаж се състои в това, че красивото изглежда е образцовият предмет на познание, доколкото именно то попада в най-голямо съзвучие с инструмента на познаването⁵. И това не се отнася единствено до сетивното познание, а до всяка познавателна способност на душата, доколкото всичките споделят едно общо качество: самите те са вътрешно пропорционални и търсят пропорционалното като подобно на себе си (*et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva*). Обратната линия на каузалност също е валидна – понеже познанието става чрез уподобяване, а подобие се отнася до формата, красивото, което е получило смисъла на формална причина, следва да се дефинира като вътрешна уподобеност и оттук – познание.

Красивото според този пасаж има транзитивна, преходна природа – да насочва и възвежда към благо – и това е важно в случая именно с оглед на контекста, според който подлежи на доказване статута на благо като единствена целева причина. Очевиден е стремежът благо и красиво да не се окажат взаимозаменяемите имена на едно и също (целевата причина), а за да не стане това, е необходимо на красивото да се отрече самодостатъчност. То може само да отвежда, да транспонира познавателните

(Aertsen 1994:20). Така яснотата на красивото също допринася за познаваемостта на предмета (срв. *In Sent.*, I, dist. 3: *Perfectissima pulchritudo intelligitur filius. Pulchritudo consistit in duobus, scilicet in splendore, et partium proportione. Veritas autem habet splendoris rationem et aequalitas tenet locum proportionis. [„Съвършената красота се разбира като Сина. Красотата се състои в следните две: в блясъка и в пропорцията между частите. Истината от своя страна има смисъла на блясък, а равенството заема мястото на пропорционалността”]* (цит. по Aertsen 1994:20); *In Iob*, с. 40: *Ipsa essentia eius [sc. Dei] est decor per quem intelligitur claritas sive veritas [„Самата Божия същност представлява прелест, чрез която бива разбираана яснотата, ще рече истината.“]* (цит. по Aertsen 1994:20); *In Sent.*, IV, dist. 49, q. 2, a. 3: *...claritas Dei dicitur veritas suae essentiae, per quam cognoscibilis est, sicut sol per suam claritatem [„яснота Божия се нарича истината на неговата същност, чрез която Той става (раз)познаваем, както слънцето – чрез своя блясък”]* (цит. по Aertsen 1994:20)). Ако се налага да направим съвсем съкратено обобщение на изместванията в тълкуването на кръсивото, трябва да кажем, че разликите между интерпретациите се състоят тъкмо в предпочитанието, дали то да бъде овъбрзано повече с пропорцията, или повече с блясъка и яснотата (срв. *infra*).

⁵За изкуството като интелектуална добродетел – вж Maritain 1927:12-35; Що се отнася до красивото обаче, Маритен все пак заключава, че то е не вид истина, а вид благо, доколкото кулминацията му е в насладата, въпреки че стои на границата на истинното в степента в която „всеки интелигибилен блясък на нещата предполага някаква съзвучност с Интелигенцията, която е причина за нещата“ (Maritain 1927:41). Когато говори за съзвучност между интелигенция и интелигибилност на красивата вещь, Маритен се позовава на „блясъка“, а не толкова на „пропорцията“. Тома също коментира блясъка, но изглежда в „Сумата“ акцентът е поставен върху пропорционалността.

способности все по-нагоре съгласно логиката на пропорционалното, т.е. на хармоничното, на правилно (debite) вътрешносъотномисмата структура на подлежащия на познаване свят, и с оглед на това разсъждение се оказва несамостоятелно. Такова заключение изглежда напълно съзвучно с Шпееровата критика срещу приписването на каквато и да било самостоятелност на средновековната естетика откъм понятието за красиво.

Дали обаче, попадайки под законодателството на формалната причина, красивото получава толкова лош дял? Както стана ясно от разгледаното дотук, доколкото бива отнесено до формалната причина, в системата на Тома красивото се оказва преди всичко обвързано със способността за познание. При разглеждането на въпроса за трансценденталността на красивото при други автори, Артсен стига до заключението, че бенедиктинската традиция (представена в текстове като „Сума на теологията от брат Александър”, приписвана на Александър от Халес, и „Трактат за трансценденталните условия на съществуващото”, приписван, по-скоро неоснователно, на Бонавентура) среща големи проблеми при еднозначното отреджане на място за красивото в една система от трансценденталии, доколкото е трудно да му придаде смисъла на точно определена причина, и поради това се съгласява с Д. Алкур, според когото красивото трябва да се разглежда като „епифеномен” на благо (Aertsen 1994:10). Същото се отнася и за Алберт Велики в рамките на доминиканската линия. Ако обаче се обърнем към написаното от Тома, едва ли толкова лесно можем да се присъединим към казаното, тъй като за Тома красивото недвусмислено се оказва обвързано с формалната причина, и то именно във връзка с познанието, а не с благо. Това подвеждане на проблематиката на красивото под определена гносеология изглежда в някакво отношение доста любопитно, преди всичко с оглед на вече приведеното схващане за същината на модерната естетика. А видно е, че ако 13 в. разполага с някаква естетика изобщо, тя по никакъв начин не може да бъде разбрана по образа на модерната естетика (срв. Кристелер 2009).

Ако попадне под определението на целева причина (както благо), красивото печели самостоятелност, но губи гносеологичната си, а заедно с нея и онтологичната си стойност. В статията си „Пойезис и праксис” от сборника „Човекът без съдържание” (а и изобщо в целия сборник) Дж. Агамбен отправя към модерната естетика цяла поредица от възражения. На първо място, най-изненадващо, вместо да насочи несъгласията си срещу така често критикуваната през втората половина на 20 в. „метафизика на присъствието” в западноевропейската мисловност (не само модерна), Агамбен формулира тезата си за

наличието на определена западна „метафизика на волята”, която именно е довела до модерното състояние на естетиката/изкуството и чието следствие е „човекът без съдържание” от заглавието на сборника – това е човекът на изкуството. Метафизиката на волята е разгледана като продукт на западната традиция след Античността (за разлика от метафизиката на присъствието, която, твърди се, води началото си от Платон и изобщо от „подривния” сократически рационализъм), в някакъв смисъл и след Средните векове, макар те да не са останали безучастни по отношение на процеса на формирането ѝ. „Отчуждената” позиция на изкуството (срещу която като цяло възразява т.нар. авангард) е видяна като следствие „от определянето на същината на човешката активност като воля и жизнен импулс и поради това е основана върху забравата на оригиналния про-изводителен статут на художествената творба, представляващ конструиране на пространството на определена истина. Точката на поява на западната естетика е една метафизика на волята, т.е. на живота, разбиран като енергия и креативен импулс” (Agamben 1999:72)⁶. Преди да се насочи към анализ на работата, извършена в тази посока от най-значителни нововремски мислители (като Шелинг, Маркс, Ницше и пр.), Агамбен коментира някои места у Аристотел, където „правенето” (poiesis) е категорично разграничено от „действието” (praxis): в „Никомаховата етика“ (*Eth. Nic.*, VI, 1140b) се заявява, че „родът на действието [praxis] е различен от този на про-изводството [poiēsis], защото докато про-изводството [poiēsis] има цел, различна от себе си, действието [praxis] не може да има такава; действието има целта си изцяло в себе си”. „Правенето“ в античния смисъл на думата трябва, според Агамбен, да се разбира като про-изводство на истина, като извеждане от скритост в нескритост (тук се повтаря известната псевдоетимология на *alētheia*), като извеждане на все още несъществуващото до битие.

Тук именно се намесва и споменатия по-горе втори проблематичен момент – изкуството. В понятието за изкуство, заявява Шпеер, още по-малко е вероятно да привидим някаква съотносимост (proportio) между средновековната му и модерната му употреба, тъй като всеизвестно е значението, което изпълва лексемите *technē/ars* и *technitēs/artifex* преди намесата на ренесансовите хуманисти – *technē/ars* е всяко

⁶ Агамбеновата критиката на метафизиката на волята, разбирана като „култ към живота”, може да се тълкува и като известна препратка към критиката ма на „голя живот” от „Номо sacer”, която пък от своя страна е вдъхновена от есето „Към критиката на насилието” на Бенямин, както посочва Б. Манчев в „Логика на политическото”. От тази гледна точка, трябва да забележим, че за Агамбен зад естетическата проблематика се крие политическа, но в случая това не е въпрос, който може да бъде разгледан тук.

приложно знание, всяко знание за това как нещо трябва да се извърши или създаде. Онези artes, които по-късно ще се нарекат с името „изящни изкуства” или просто „изкуства”, в този период от време са попадали в числото на ред научни занимания, а от друга страна са носели смисъла на „занаят” или просто „умение, вещина” (Кристелер 2009:15). В анализа си на technē у Аристотел, Агамбен също акцентира върху идеята за „вещина“, „изкусност“, но също така с основание добавя към обхвата на понятието и още един семантичен елемент, посочен от Аристотел, още в началото на „Метафизика“ (Met., I 1, 980a) – това е идеята за определено знание, върху което се основава изкусността. В контекста на определянето на предмета на първата философия в началото на книгата, изкуството technē е, разбира се, поставено по-ниско от теоретичната наука, която ще се занимава с познанието на началата и първопричините. Все пак обаче то заема относително високо място, доколкото майсторът technitēs има определено знание и за общите принципи, а не само за частните случаи, както е при просто опитния човек. Наистина, тук изкуството е противопоставено на опита, макар че генезисът му е изведен именно от натрупването на опит и забелязването на някакви общи моменти във всеки единичен опит – тъй като изкуството има определено знание за причините („защо”-то на нещата), а опитът – единствено за простата наличност („че”-то на нещата – това, че са така, но не и защо са така). По този параметър изкуството се доближава до съзерцателното познание, което има знание единствено и само за причините и първоначалата, и то за най-висшите, и което няма друга цел извън себе си освен самото познание и самата наука (Met., I 1, 981a). Още тук, отбелязва Агамбен, действието [praxis] се показва обвързано с опита [empeiria] от гледна точка на това, че и двете се занимават с единичното, а не с общото, че и двете имат целта си на действие в себе си и са обвързани с относителното, преходното и моментното присъстващото ([pros ti] и [nyn]) (Met., II 1, 993b). Така опитът, който се реализира в действие [pragma], се оказва някакво по-нисше и ситуативно обусловено знание, чиято основна характеристика е неговата *преходност*, *транзитивност*. Опитът следователно е според Агамбен подчинен на практическия разум [nous praktikos], което се потвърждава и от лексикалната свързаност на практически разум и праксис през глагола [prattō], чиято етимология, този път не платоновска, наистина отправя към идеята за преходност (първо значение на [prattō] – 'преминавам, изминавам' – включва идеята за граница [peras] или [peira] и за предел [telos] (Agamben 1999:73-74)).

От своя страна, онази човешка дейност, която е обвързана с волята и която попада под регулативните принципи на практическия разум, е тъкмо ситуативното действие praxis

– доколкото в „За душата“ се твърди, че „това, което бива желано, е изходният пункт на практическия разум [букв.– „начало на практическия разум” [archē tou praktikou nou]], но крайната цел е началото на действието [archē tēs praxeos]. И тъй основателно изглеждат тези две способности – желанието и практическият разум като движещи сили. Всъщност желанието предизвиква движението и вследствие на това и разумът привежда в движение, понеже неговият изходен пункт е желаният обект” (De anima, III, 433a15-20) (Аристотел 1979:107). Откъдето Агамбен извежда заключението, че praxis трябва да се разбира като „преминаване през предела на действието, което преминаване е задвижвано от волята [к. а.]; той [sc. praxis-ът] е пожелано действие” (Agamben 1999:75). Що се отнася до западната естетика – тя се е зародила в момента, в който поюзисът и бил усвоен от праксиса, а двете заедно – подчинени на работата.

Не е трудно да предположим, че Тома, естествено, коментира тази проблематика – и коментарът му се оказва обект на коментар в критичните размисли на Шпеер. Когато се заема с второто от двете понятия „красиво” и „изкуство” и когато аргументира твърдението си, че изкуството не бива да се разбира в модерния смисъл на думата като творческа свобода, гениална изобретателност и субективно произволение, авторът твърди: „Ars, следователно, означава прилагане на правилното знание към нещо, което следва да се създаде („applicatio rationis rectae ad aliquid factibile“ [S. th. II-a II-ae, q. 47, a. 2, ad 3]). Като един „habitus operativus“⁷ нейната [sc. на ars] благодост се съизмерва единствено с произведението, което следва да се реализира (facultas boni operis), със съгласуваността спрямо плана и правилата на създаването. Доколкото ars, за разлика от разумността (prudentia), не съдържа знание за действието (recta ratio agibilium), а само знание за правенето (recta ratio factibilium), тя има в схващането на Тома преди всичко техническа природа, както напримар строенето или оперирането” (Шпеер 1994:132). Действително, Тома прави категорично разграничение между „действие” и „правене”, които собствено представляват латинските преводи на praxis и poiesis – съответно actus и factio, произхождащи от превеждащото [prattein] agere и предаващото [poiein] facere:

[дали благоразумието е различна от изкуствеността добродетел]

S. th., I-a II-ae, q. 54, a. 4, со.:

⁷По-нататък в анализа си Агамбен възразява и срещу отъждествяването на agere и operari.

Отговарям с думите, че там където смисълът на добродетелта е различен, добродетелите трябва да бъдат различавани. Но по-горе беше казано, че дадено предразположение има смисъла на добродетел единствено понеже придава способност за добро действие; а друго – не само понеже придава способност за добро действие, ами понеже и гарантира осъществяването му. Ала изкуствеността придава единствено способност за добро действие; защото няма отношение към влечението. А благоразумието не само придава способност за добро действие, ами и гарантира осъществяването му: защото се съобразява с влечението, гарантирайки неговата праведност.

Причината за въпросното различие е в това, дето изкуствеността е „правилното основание за създаването“, а благоразумието е „правилното основание за вършеното“. Но създаването и вършеното се различават по това, че – както е казано в девета книга на „Метафизика“ [Met., IX 8, 1050a30] – създаването е действие, прехождащо във външната материя, каквито са съграждането, сеченето и подобните тям; докато вършеното е действие, оставащо в самия действащ, каквито са виждането, пожелаването и подобните тям. Та благоразумието се отнася към онези човешки действия, които осъществяват способностите и предразположенията, както изкуствеността се отнася към външните създавания: понеже и едното, и другото са свършеното основание спрямо нещата, с които се съотнасят. Само че свършеността и правилността на основанието при теоретическото разсъждение зависи от принципите, на основата на които разумът построява силогизма: както беше казано, че знанието зависи от разбирането, което е предразположение спрямо принципите, и го предполага. А при човешките действия целта има същата функция като принципите при теоретическото разсъждение, както е казано в седма книга на „Етика“ [Eth. Nic., VII 8, 1151a16]. Ето защо при благоразумието, което е правилното основание за вършеното, се изисква човек да е добре разположен спрямо целите: а това става чрез праведното влечение. Затова за благоразумието се иска морална добродетел, благодарение на която влечението става праведно. А благото на произведенията на изкуствата е благо не на човешкото влечение, ами на самите произведения: поради което изкуствеността не предполага праведно влечение. Затова по-голяма похвала получава майсторът, който греши доброволно, а не този, който греши неволно; а доброволното съгрешаване против благоразумието се смята за по-тежко, нежели неволното: понеже праведността на волята е включена в понятието за благоразумието, не и в това за изкуствеността. Така, следователно, става ясно, че благоразумието е добродетел различна от изкуствеността. (Тома 2005:794-795)

(Respondeo dicendum quod ubi invenitur diversa ratio virtutis, ibi oportet virtutes distingui. Dictum est autem supra quod aliquis habitus habet rationem virtutis ex hoc solum quod facit facultatem boni operis, aliquis autem ex hoc quod facit non solum facultatem boni operis, sed etiam usum. Ars autem facit solum facultatem boni operis, quia non respicit appetitum. Prudentia autem non solum facit boni operis facultatem, sed etiam usum, respicit enim appetitum, tanquam praesupponens rectitudinem appetitus. Cuius differentiae ratio est, quia ars est recta ratio factibilium; prudentia vero est recta ratio agibilium. Differt autem facere et agere quia, ut dicitur in IX Metaphys., factio est actus transiens in

exteriorem materiam, sicut aedificare, secare, et huiusmodi; agere autem est actus permanens in ipso agente, sicut videre, velle, et huiusmodi. Sic igitur hoc modo se habet prudentia ad huiusmodi actus humanos, qui sunt usus potentiarum et habituum, sicut se habet ars ad exteriores factiones, quia utraque est perfecta ratio respectu illorum ad quae comparatur. Perfectio autem et rectitudo rationis in speculativis, dependet ex principiis, ex quibus ratio syllogizat, sicut dictum est quod scientia dependet ab intellectu, qui est habitus principiorum, et praesupponit ipsum. In humanis autem actibus se habent fines sicut principia in speculativis, ut dicitur in VII Ethic. Et ideo ad prudentiam, quae est recta ratio agibilium, requiritur quod homo sit bene dispositus circa fines, quod quidem est per appetitum rectum. Et ideo ad prudentiam requiritur moralis virtus, per quam fit appetitus rectus. Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium, et ideo ars non praesupponit appetitum rectum. Et inde est quod magis laudatur artifex qui volens peccat, quam qui peccat nolens; magis autem contra prudentiam est quod aliquis peccet volens, quam nolens, quia rectitudo voluntatis est de ratione prudentiae, non autem de ratione artis. Sic igitur patet quod prudentia est virtus distincta ab arte.)

Въз основа на анализа на подобни места у различни автори на схоластиката Жак Маритен заключава: „Областта на действието е област на морала, т.е. на човешкото благо само по себе си. Благоразумието, добродетел на практическия интелект, който управлява действието, стои изцяло в линията на човешкото“ (Maritain 1927:9); „Като противоположно на определението на вършенето, схоластите дефинират правенето като *продуктивна дейност*, разглеждана не с оглед на ползата, която извличаме от свободата си, ала единствено с оглед на *произведеното нещо*, т.е. с оглед на творбата, взета сама по себе си“ (Maritain 1927:9-10). Първото от двете твърдения явно съвпада с изведената от Агамбен представа за областта на практическия разум според Аристотел – и това не е удивително, ако наистина и схоластите, и Агамбен са тълкували един и същи автор. Praxis/agere е действие, човешка дейност, която се управлява от волята и се отнася до нравствеността и съответно – до свободата на човека. Poiēsis/facere следва да се разбира като правене, произвеждане, човешка дейност, която се управлява от друга способност на човешката душа и не се отнася до волята с оглед на свободата и нравствеността. Интересно обаче е, че още в първата глава на „Изкуство и схоластика“, когато разграничава спекулативния и практическия ред на човешките дейности, Маритен причислява изкуството към областта не на съзерцателните дейности, чиято цел в себе си е знанието, а към онази на практическите: „Практическият ред е противопоставен на спекулативния, защото при него човек се стреми към нещо различно от познанието само по себе си. Ако знае, невъзможно е да остане в покой при

истината и да *£* се наслаждава (*frui*); трябва да използва (*uti*) знанието си с оглед на някаква творба или действие.” (Maritain 1927:5-6). Тук двата анализа на Маритен явно си противоречат – във втората глава на „Изкуство и схоластика“ Маритен следователно твърди, че творенето и действието, отнасящи се до ползата (*usus*), са еднакво подчинени на практическия разум, докато в третата волята и моралното чувство управляват *praxis*-а, а *poiesis*-ът се оказва отделен от *ползата* (*usus*) и проблематиката на свободата, и е разглеждан в качеството му на дейност, произвеждаща нещо *само по себе си*. Това би трябвало да я сближава с теоретичната дейност повече отколкото с моралната прагматика⁸.

Дотук неизяснен остава въпросът, коя именно страна на човешката душа или разум регулира дейността на *ars*. Заключение: „Като противоположно на определението на вършенето, схоластите дефинират правенето като *продуктивна дейност*, разглеждана не с оглед на ползата, която извличаме от свободата си, ала единствено с оглед на *произведеното нещо*, т.е. с оглед на творбата, взета сама по себе си“ (Maritain 1927:9-10) изглежда основано например на втората част от цитирания пасаж от „Сума на теологията” (*S. th.*, I-a II-ae, q. 54, a. 4, co.), където става ясно, че благоразумието (*prudentia*) предполага „праведно влечение” (*appetitus rectus*), а изкуствеността (*ars*) е описана като нещо много по-автономно, много по-затворено вътре в себе си, вътре в рамките на самите произведения на изкуствеността (*ipsa opera artificialia*). От тази гледна точка моралното се оказва обвързано с цел извън себе си (благоразумието е благо с оглед на *целите* – *requiritur quod homo sit bene dispositus circa fines*), а отнасящото се до изкуството – с цел вътре в самото себе си. Това обаче само на пръв поглед е така и ни най-малко не сближава дейността на изкуството със спекулативната дейност, противопоставяйки ги заедно на практическата, а тъкмо напротив – в предните няколко изречения Тома прави точно обратното: практическият и спекулативният разум са успоредени, доколкото и двете дейности зависят от някакви *принципи* – дейността на спекулативния разум зависи от логическите принципи („свършенството и правилността на основанието при теоретическото разсъждение зависи от принципите, на основата на които разумът построява силогизма” – *Perfectio autem et rectitudo rationis in speculativis, dependet ex principiis, ex quibus ratio syllogizat*), в полето на практическия разум позицията на принципите се заема от целите, „*fines*” (*In humanis autem actibus se habent fines sicut principia in speculativis, ut dicitur in VII Ethic.*). Тези принципи/цели са тъкмо онова, което сближава дейностите на съзерцателния и на практическия разум и ги прави еднакво

⁸ Така би трябвало да бъде и според Аристотел, ако *technē* разполага със знание за общото.

самодостатъчни, самоопределящи се, самозадаващи си свои собствени граници и модуси на действие. От другата страна остава *ars*, което се гиржи за *factibilia*, произвежданите неща, в противовес на *agibilia*, извършваното: „Но създаването и вършенето се различават по това, че – както е казано в девета книга на „Метафизика“ [Met., IX 8, 1050a30] – създаването е действие, прехождащо във външната материя, каквито са съграждането, сеченето и подобните тям; докато вършенето е действие, оставащо в самия действащ, каквито са виждането, пожелаването и подобните тям.“ (Differt autem facere et agere quia, ut dicitur in IX Metaphys., factio est actus transiens in exteriorem materiam, sicut aedificare, secare, et huiusmodi; agere autem est actus permanens in ipso agente, sicut videre, velle, et huiusmodi). Тук е открояна разликата, описваща двата вида дейност не откъм регулативните им принципи, а откъм самата дейност – създаването е прехождащо в друго дейност, а вършенето – оставащо в самия вършещ. Опозицията *transiens* – *permanens* не може да не ни припомни, макар и далечно, за аналогично транзитивния статут на красивото. Изкуство и красиво попадат в известна близост именно с оглед на своята преходност – изкуството е това, което прехожда във външна материя. Те, изглежда, не просто нямат целите си в себе си, а изобщо нямат цели⁹, което обаче вместо да им осигури автономия (както ще се случи при Кант), ще ги направи още по-зависими от различни външни спрямо тях фактори, например външната материя при изкуството или аналогичната/познавателната функция при красивото.

Дейността на *ars* прехожда в материята и спира там, остава там, при произведената съгласно принципите на въпросното *ars* вещ. Ето защо, макар и разграничението между *facere* и *agere* да е относително ясно, трудно е да се определи какъв е разумът, който направлява едното или другото. Става също така относително ясно, че *agere* и *actus* са обвързани с практическия разум, но дали *ars*, *facere* и *factum/factibilis* принадлежат на същата област? На пръв поглед изглежда, че да, доколкото и двете са някакъв вид действеност и привеждане в действителност: както става ясно от самия Аристотелов текст – в Met., IX 8, 1050a23 – 1050b6 поюзис и праксис са представени като два вида привеждане от възможност в действителност, без това, че едното дава продукти, а другото не, да прави едното в по-голяма степен действителност от другото. Истината е,

⁹Ако *ars* не се управлява от „принципите, въз основа на които разумът построява силогизма“, нито от „целите“, които при практическия интелект заемат мястото на теоретичните принципи, излиза, в един алтернативен превод, че изкуството не ще има нито начала, нито краища (*principia* – *finis*).

че в този пасаж *praxis* не се споменава изобщо, а *poiēsis* – единствено с оглед на идеята за прехождане на действителността ([*energeia*]) в някакво произведено нещо ([*en tōⁱ poioumenōⁱ*]), но от посочените примери става ясно, че прехождането на енергията в произведеното се отнася до *poiesis* („например строителството е в построяването, а тъкането е в изтъкаването, а същото се отнася и за останалите случаи, като изобщо тук движението е в задвижването“ (Аристотел 2000:186-187)), а „там, където няма някакво дело [*ergon*], различно от енергията“, става дума за *praxis* – посочените примери са зрението [*horasis*], умозрението [*theōria*] и живота [*zoē*], а накрая е добавено и щастието [*eudaimonia*] „като някакъв вид живот“ (Аристотел 2000:187). Добавянето на щастието най-накрая може би най-сигурно препраща към областта на практическия разум и моралната философия, но не и умосъзерцанието – при него трябва да сме уверени, че се говори за теоретична философия. Изглежда *ergon* в случая наистина трябва да се схваща не просто като синоним на енергия, нито като синоним на *praxis*, а тъкмо в смисъла на продукт¹⁰.

За да излезе от тази неяснота, за да определи мястото на *poiēsis* в систематиката на човешките разумни дейности (според Аристотел), Агамбен посочва място от шеста книга на „Метафизика“ (*Met.*, VI 1, 1025b25-27), където освен теоретичен и практически разум се споменава и трети вид разумна дейност – поийетически: „всяко разсъждение бива или практическо, или творческо, или умозрително“ ([*pasa dianoia ē praktikē ē poiētikē ē theōrētikē*]) (Аристотел 2000:120). В предното изречение е направено експлицитно разграничение на практическите от поийетическите действия (контекстуалната цел тук е открояването на учението за природата, физиката, като вид теоретическо знание) с оглед не на целите или резултатите им, а с оглед на началата им [*archai*]: „Нали началото на творческите актове [*tēn poiētēn hē archē*] е в творящия [*en tōⁱ poiounti*]: било това ум [*nous*], изкуство [*technē*] или някаква сила [*dynamis*], а началото на практическите действия [*tēn praktikēn*] – в действащия [*en tōⁱ prattonti*] като негово решение [*proairesis*], защото извършеното и решеното са едно и също“ (Аристотел 2000:119-120). Творческото дело следователно бива регулирано от някаква специфична страна на човешкото, която може да има произхода си в ума, изкуството или някаква способност, но със сигурност не се отнася до решението, до намерението, което можем да видим като много близко

¹⁰Че *ergon* може да има смисъла на *praxis* се вижда например от *Met.*, II 1, 993b21-22, където се твърди, че „целта на теоретичното познание [*theōrētikē epistēmē/philosophia*] е истината [*alētheia*], а на практическото [*praktikē epistēmē*] – действието [*ergon*]“. Впрочем, това изречение е силен контрааргумент срещу заключенията на Агамбен.

стоящо до волята. Т.е. в случая наблюдаваме нещо много сходно с разграничението, извършено от Тома в *S. th.*, I-a II-ae, q. 54, a. 4, со. на базата на позоваване към осма глава от девета книга на „Метафизика“. Практическите действия стоят под регулацията на волята и са ориентирани към целите на благо само по себе си, затова за тяхното съвършенство (т.е. извършване) се изисква морална праведност (праведност в решенията). Пойетическите действия обаче не са ориентирани към никакви определени цели и затова не зависят от волята и нравствеността, а от някакви други, пойетически, регулативни принципи – на равнище разум, изкуство или способност. И трите са високо оценностени от Аристотел, и както с право отбелязва Агамбен на основание на анализа си на места от първа глава в първа книга на „Метафизика“, в някакъв смисъл изкуството се намира по-близо до теоретичното знание и разум, защото е някакво знание за общото, докато практическият разум е по-близък до ситуативността на опита (*empeiria*).

Оттук видно става особеното място, което заема човешката дейност, наречена *poiesis*, в системата на античната мисловност – това е специфично дело, нито теоретично, нито практическо, а някакво трето, заемащо място между първите две, чиито принципи, задействащите го начала и увенчаващите го цели, се оказват винаги трудни за директна характеристика. Ето защо тяхното описание и описанието на тази особена дейност винаги се провежда в дистинкция спрямо другите две – практическата и теоретичната разумна дейност. При всички положения обаче, както за Аристотел, така и за Тома, *poiesis/facere* не се осъществява от волята и не се управлява от практическия разум, т.е. няма отношение към морала. Това в крайна сметка придава на художественото¹¹ произведение особен отнологически статут тъкмо защото го изключва от областта на метафизиката на волята. Модерната естетика ще превърне човека от пойетическо в чисто практическо същество, ще подведе *poiesis*-а под знаменателя на *praxis* и ще превърне „творческото действие“ от *factum* в *actus*. Съгласно логиката на модерната мисловност, ако иска да бъде самостоятелна, значителна, ако иска да се превърне в простанство на свободата, пойетическата дейност трябва да се подчини на законите на волята, доколкото свободата е специфичен модус на употреба на волята. Така просвещенското и постпросвещенско мислене, постановявайки свободата на поезията (свобода от

¹¹В случая ни най-малко не става дума за художественост в смисъла на „изящни изкуства“. Българският език също е забравил етимологията на думите „художник“ и „художествен“ – в основата си „художник“ е нещо много близо до гръцкото „демиург“, т.е. „занаятчия“, „човек, който работи с ръцете си“ (старовисоконемското „hand“ – „ръка“ – отдавна не се чува ясно в корена на „художник“).

природата/света, свобода за практикуващия тази дейност), всъщност налагат върху нея един много фин *нравстен* момент – посредством който освободената (от необходимостта да бъде полезна и поучителна в нравствено и в гносеологично отношение) пойетическа дейност се оказва вече прагматична – тя заема положението на вид практика, в която решението и изпълнението му съвпадат и не съществува никаква действителност или истина, стоящи отвъд решението, отвъд волението. Изкуството, разбирано като изкусност, като веща изработка, вече не е задаващото принципиите на изпълнение, произведената вещь вече не е телос на производствения процес. Това е цената на модерната естетическа свобода.

При Тома, както стана ясно, *ars* е все още свързано с правенето *facere*, т.е. със специфичния античен модус на човека като *poiētēs* (творящ несъществуващото), но творящ все още несъществуващото от нещо вече съществуващо, а не от въобще несъществуващото (тази привилегия се пада на Бога). Изглежда схоластиката не предлага силен материал, доказващ изместване в трактовката на пойезис и праксис – доколкото Тома свързва *ars* с *facere* и с „външните действия“ на човека, а пък *prudētia* с *agere*, ще рече подвежда я под законодателството на волята, изглежда, че схоластиката попада много по-близо до нарисуваната от Агамбен картина на античната „естетика“, в която човекът е и пойетическо същество, а не само практическо, до каквото ще го сведе модерната естетика .

От друга страна, наистина забележимо при Тома е отчитаното от Агамбен преместване на акцента. Преводът на *prattō* с *agere* и на *praxis* с *actus* позволява лесното приплъзване и смесване на идващия от *praxis* *actus* с *actus*-а, идващ от превода на *energeia* и *ergon*. Така несъмненият примат, който „действителността“ в схоластиката удържа пред „възможността“ (Богът единствен е *actus purus*)¹², може би прави така, че възвеждащият към действителност акт да отдаде част от високото си остойностяване на оказалия се негов ономим акт-праксис, акт, имащ целта си в самия себе си. Както видяхме, за Аристотел има едно родово понятие за действителност, или действие – *energeia/ergon* – което може да се реализира във видовете *poiesis* (прехождащо в задействаното действие) и *praxis* (оставащо в действащия действие). Когато обаче тази *energeia* от девета книга на „Метафизика“ се преведе като *actus*, а от друга страна *praxis* също бива предаден като *actus*, разграничението между родовото и видовото става по-

¹²За превъзходството на действителността над възможността у самия Аристотел според девета книга на „Метафизика“ - вж. Veere 2009:263-324.

трудно. Ето защо, когато говори за разликата между *facere* и *agere*, Тома нарича и двете в някакво отношение *actus* (като енергия), единият *actus* е *facere*, а другият – *agere* (*factio est actus transiens – agere est actus permanens*). Ако актът изобщо стои толкова високо в остойността според схоластическата мисъл, антиестетическият статут, който фактът-поезис придобива от гледище на модерната естетика, оказвайки се синонимизиран с продукцията на някаква нисша занаятчийска дейност, едва ли не дължи съвсем нищо на този латински превод (Agamben 1999:69-70). Ако за Тома *facere* не може да има отношение към способността за стремление, а само произвежда възможността създаването да е благо (*facit solum facultatem boni operis*), т.е. да бъде предмет на стремление, което обаче се осъществява едва в управлението от *prudentia*-та акт, означава действително, че колкото и немислима да е една схоластическа естетика, схоластическата антропология вече предполага вкоренената в модерната естетика йерархизация между акт (творчески) и факт (занаятчийски), при което фактът е винаги подчинен на акта. И то при условие че самото стремление към благото бъде прието за най-висша форма на човешка дейност.

Включването на проблематиката на волята в областта на творчеството също така може би намира основания и в характера на Божието творение като акт на волята. Вероятно за Античността е било по-лесно да мисли творчеството като някак отделено от волеизявата. Християнската догматика обаче настоява, че парадигмалният акт на извеждане на съществуващото от несъществуващото е в същото време и волеизява, при това надарена с висша степен на *prudentia*, защото е създала не само възможността създаването да бъде благо, но и благостния характер на сътвореното (Бит. 1 многократно повтаря „и видя Бог, че това [сътвореното] е добро“). Създанието от Бога свят не е просто изкусно, майсторско творение, творение на *technitēs*, чието добро се заключава в добрата изработка – то е добро откъм взетото за създаването му решение (*proairesis*), добро е и като акт на волята, и като проява на (творческа) свобода. Може би този момент в осмислянето на Божия творчески акт и неговото остойносттаване като най-висшата форма на творене също са допринесли за изместването на акцента от фактуалността към творещия акт.

Следователно, двата приведени пасажа от Тома могат да очертаят паралел, който разкрива връзката между красиво и изкуство – двете централни понятия, чиято обща принадлежност към областта на модерната естетика е толкова несъмнена, но в същото време е толкова трудно да се обясни какво собствено ги осъществява. Тези два текста обаче сякаш извеждат връзката през много неочакван момент, а именно общата

противопоставеност на красиво и изкуство спрямо областта на волята. В първия пасаж красивото е оразлично от благо, което е единствен обект на волята и стремлението (и съответно – единствена целева причина), а във втория изкуството е противопоставено на благоразумието, което пък е правилна/праведна ориентираност спрямо целите, т.е. правилна проява на воля, и което се и ползва от благо, влиза в съприкосновение с благо като със своя цел, а не просто обуславя възможността за създаденото да е благо. Ако за Тома *ars* не може да има отношение към способността за стремление, доколкото *ars* е знание за правилното производство, но не и за правилната употреба, и ако *ars* и *pulchrum* наистина имат нещо общо, това следва да препрати към подвеждането на *pulchrum* под основанието на формална причина, а на *bonum* – под това на целевата. По този начин *ars* като знание за правилната форма съвсем логично ще се окаже свързано с познанието, предшестващо възжелаването. Оттук изглежда, че *ars* и *pulchrum* в томистки контекст са свързани именно през своята липса на отношение към волята, към устремността спрямо някаква цел и към нравствения регулатор. От друга страна, това, което ги обвързва, е *знанието за правилната форма*¹³, при което правилната форма обуславя най-доброто възможно сцепление на познавания обект и способността, която го познава (*virtus cognoscitiva*) – доколкото както правилната форма на предмета, така и всяка познавателна способност са налични и функционират при условията на *пропорционалност*.

Пропорционалността като отличителна характеристика на красивото не е откритие на Тома – това е един от двата традиционни термина, които описват красивото в четвъртата глава на „За божествените имена“ на Дионисий – хармония ([*harmonia*] превеждана като *proportio* или *consonantia*) и блясък, или яснота [*aglaia*] (превеждан като *claritas* или *splendor*) (в превода на Л. Денкова – „великолепие“) (Псевдо-Дионисий 1999:66). Именно тази глава дава основание на схоластическите коментатори да поставят красивото редом с благо и по този начин повидгат пред своите съвременни коментатори въпроса, дали красивото трябва да се приеме за *transcendentale* или не. Както вече беше посочено, Артсен убедително доказва, че красивото не може да бъде *transcendentale*, защото не се изказва като общо определение за съществуващото, а попада под зависимостта или на благо, или на истинното, в много по-честия случай – на благо. Сякаш тъкмо при Тома, който при трактовката на проблема в рамките на

¹³Артсен подчертава, че в случая „форма“ трябва да се възприема „в аристотелистки смисъл, т.е. като вътрешна причина“ (Aertsen 1994:14), а не като екземплярна причина, както се схваща формата в бенедиктински контекст.

„Сумата“ не споменава блясъка, а единствено пропорцията, красивото се оказва по-скоро отнесено към истинното, а не към благото. Видяхме, че съгласно *S. th.*, I-a, q. 5, a. 4, ad 1 от благото го отличава различният му статут в смисъла на учението за причините. В коментара си към „За божествените имена“ Тома повтаря „трансценденталната формула“ *sunt idem in subiecto, sed differunt ratione*, но този път, когато обяснява какво е *ratio*-то, според което *differunt*, не споменава въобще различната причинност. В *S. th.*, I-a, q. 5, a. 4, ad 1 за красивото е отречена позицията на цел, но не и обратното – за благото не е отречена функцията включително и на формална причина („красивото и благото са наистина тъждествени в носителя си, понеже се основават на едно и също нещо, именно на формата“). Така изглежда, че в случая благото надбавя над своя формален смисъл, в който тъкмо смисъл съвпада с красивото, и смисъла на цел. От друга страна, последното изречение от *In De div. nomin.*, cap. 4, lect. 5 предлага обратната зависимост – структурата на изречението предполага, че красивото добавя нещо над благото: „Въпреки че красивото и благото съвпадат в носителя си, понеже както яснотата, така и вътрешната съразмерност се съдържат под разумното основание на благото, все пак те се различават по смисъла си: защото красивото надбавя над благото това, че то [красивото] представлява подреденост спрямо познавателната способност”¹⁴ (*Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt: nam pulchrum addit supra bonum, ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi*) (цит. по Aertsen 1994:13). Независимо дали от това изречение може да се изведе ясно становище по въпроса за трансценденталния статут на красивото, впечатление прави отново обвързавено на красиво с *vis cognoscitiva* – изглежда, че яснотата и вътрешната съразмерност са присъщи и на благото, но тяхната ориентация спрямо познавателна способност се проявява едва в красивото. Изглежда красивото се отличава много повече с „формалност” и „познавателност”.

Като цяло, Артсен заключава, че „проблематичността в издирването на трансцендентален статут за красотата никъде не е толкова очевидна, колкото при Тома“ (Aertsen 1994:15). Явно, при останалите централни за въпроса схоластически текстове – на Псевдо-Александър от Халес, Псевдо-Бонавентура, Алберт Велики и Улрих от

¹⁴Тук анализът на Артсен се насочва към следния детайл: красивото добавя нещо над благото, а не над съществуващото, още повече че качеството познаваемост е било вече прибавено над съществуващото посредством друго трансцендентално определение: истинното. Следователно, красивото не е трансцендентално определение на битието – критиката е насочена срещу твърдението на Еко, че красивото „е задължителна характеристика на всяко едно биващо” (цит. по Aertsen 1994:15).

Страсбург – при които красивото попада по-близко до благо, отколкото до истинното, т.е. по-близко да областта на практическия разум и волята, отколкото до тази на теоретическия и метафизиката, вероятността красивото да се схваща трансцендентално изглежда по-голяма, а оттук – по-оправдано изглежда (анахроничното) налагане на схемите на модерната естетика върху подобни архаични мисловни построения. В коментара си към „За божествените имена“ Алберт описва красивото като „екстензия“ на истинното от истината сама по себе си (тази в теоретичния разум) към истината в практическия разум, т.е. като разпростиране на истинното към благо (Aertsen 1994:22). При Тома обаче, където красивото далеч по-отчетливо се разграничава от благо, свързвайки се не с нравствените съвършенства (*prudencia*), а с познавателните (*vis cognoscitiva*), евентуалната му трансценденталност се поставя под много голямо съмнение, а оттук се отрича и каквато и да било връзка между томизъм и естетика в модерен смисъл. Такова заключение разкрива една на практика алтернативна визия за красивото като явление с подчертано гносеологическа стойност.

В полза на твърдението за повишената познавателна значимост на красивото у Тома може да бъде приведен и друг падаж от „Сума на теологията“, който Артсен посочва като „втория релевантен по този въпрос“ пасаж у Тома – става дума за 27-ми въпрос от първата част на втората част – „Относно причината за любовта“. Всъщност, Артсен анализира единствено *q. 27, a. 1, ad 3*, доколкото в този първи раздел от въпроса се пита „Дали благо е единствената причина за любовта“ и се достига до заключението, че тъкмо благо, а не друго (например красивото, както предполага възражението в *arg. 3*, същият цитат от Дионисий), е единствена причина за любовния стремеж, доколкото е неин обект: „[...] в собствения смисъл на думата причина за любовта трябва да бъде онова, което представлява обектът на любовта. Собственият обект на любовта обаче е благо“ (Тома 2005:407) (*Oportet igitur ut illud sit proprie causa amoris quod est amoris obiectum. Amoris autem proprium obiectum est bonum [...]*). Тук отново намираме потвърждение на казаното по-горе, а именно, че стремежът (*appetitus*), а любовта е някакъв стремеж, е насочен единствено към благо като към своя целева причина. Красивото засега не се намесва, пък и за него вече се е доказало в първата част на „Сумата“, че не може да има смисъла на целева причина. На взетото от Дионисий възражение се отговаря по следния начин:

[Дали благо е единствената причина за любовта]

S. th., I-a II-ae, q. 27, a. 1, arg 3:

Освен това Дионисий заявява в четвърта книга на „За божествените имена“, че не само благо, ами и „прекрасното е обичано от всички“. (Тома 2005:406)

(Praeterea, Dionysius dicit, IV cap. de Div. Nom., quod non solum bonum, sed etiam pulchrum est omnibus amabile.)

S. th., I-a II-ae, q. 27, a. 1, ad 3:

На третото пък следва да се отвърне, че прекрасното е тъждествено с благо, като разликата между тях е само по понятие. Защото, щом благо е „онова, което всички желаят“, то в самото понятие за благо е включено успокояването на влечението в него: а с понятието за прекрасното е свързано това, дето бъде ли видяно или познато то, влечението намира покой. Затова прекрасното бива съзирано най-вече от ония сетива, които имат най-голяма познавателна сила, сиреч от обслужващите разума зрение и слух: понеже говорим за прекрасни гледки и прекрасни звуци. Относно възприеманите посредством останалите сетива неща не използваме названието „прекрасно“: понеже не говорим за прекрасни вкусове и миризми. Ясно е, следователно, че прекрасното надбява над благо, някакъв ред спрямо познавателната сила: така че благо се нарича това, което просто се харесва на влечението; а прекрасно – това, което е приятно за възприемане. (Тома 2005:408)

(Ad tertium dicendum quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes, dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis, non enim dicimus pulchros sapes aut odores. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum, quendam ordinem ad vim cognoscitivam, ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet.)

Артсен подчертава, че съгласно този пасаж става ясна дълбоката онтологична неравнопоставеност на благо и красиво – защото единствената причина на любовта „в собствен смисъл“ е благо, затова стремлението намира покой в благо безусловно (simpliciter). Ако благо се дефинира като това, в което стремлението просто се успокоява, докато красиво като това, в чието лицезрение или разпознаване/познание (aspectu seu cognitione) стремлението се успокоява, ясно се вижда кое е онова, което красивото надбява над благо – *ipsa apprehensio* – „някакъв ред спрямо познавателната сила“. При красивото има един компонент повече – съзирането и *познаването*. Именно на това

основание като способни да възприемат красивото се посочват сетивата зрение и слух – защото те са *maxime cognoscitivi*, т.е. „най-познавателни“.

Макар анализът на Артсен да се ограничава с това, въпросът не приключва тук – от следващите два раздела на 27-ми въпрос става ясно, че ако и благо да е единствено причина „в собствен смисъл“ (*proprie*) за любовта, има и още две, подчинени нему причини (на останалите страсти на душата е отречена каквато и да било причастност към причиняването на любовта): едната от тях, която се обсъжда веднага след „благо да е като единствена собствена причина“, е тъкмо познанието¹⁵:

[дали познанието е причина за любовта]

S. th., I-a II-ae, q. 27, a. 2, co.:

Отговарям с думите, че – както беше казано – благо да е причина за любовта като неин обект. Само че благо да е обект на влечението единствено доколкото бива възприето. Затова любовта изисква някакво възприемане на обичаното благо. Поради което Философът казва в девета книга на „Етика“ [*Eth. Nic.*, IX 5, 1167a3], че телесното зрение е принципът на сетивната любов. По същия начин съзерцаването на духовната красота или благодост е принцип на духовната любов. Така че познанието е причина за любовта на същото основание, на което такава е и благо да е, което може да бъде обичано единствено ако бъде познато. (Тома 2005:409)

Respondeo dicendum quod, sicut dictum est, bonum est causa amoris per modum obiecti. Bonum autem non est obiectum appetitus, nisi prout est apprehensum. Et ideo amor requirit aliquam apprehensionem boni quod amatur. Et propter hoc philosophus dicit, IX Ethic., quod visio corporalis est principium amoris sensitivi. Et similiter contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis, est principium amoris spiritualis. Sic igitur cognitio est causa amoris, ea ratione qua et bonum, quod non potest amari nisi cognitum.

Отново се разграничават смисли – благо да е причина за любовта като неин обект, което в случая е равносилно на цел на нейния стремеж. Красивото обаче се намесва в момента на *разпознаване* на този обект. Телесното зрение е принципът на сетивната любов и макар тук да не се споменава експлицитно, че съзерцаваният с телесно зрение обект трябва да бъде красив, за да предизвика любовния стремеж, то изглежда се

¹⁵Втората е подобие, откъде може да се обясни стремежа на сетивата към красивите неща като към „свои подобия“.

предполага, особено след като се споменава, че начало на духовната любов е съзърцаването на „духовната красота или благод“¹⁶. Още повече че благо не може да заеме позицията си на обект на стремлението (*obiectum appetitus*), освен ако не бъде възприето (*nisi prout est apprehensum*), а както видяхме в предходния пасаж, красивото е онова, което допада в самото възприятие (*ipsa apprehensio*) и което е обвързано с *aspectus* – съзирането, и *cognitio* – (раз)познаването.

Ето как става ясно, че красивото, доколкото се подвежда под смисъла на формална причина, а оттук – попада в полето на действие на познавателните способности, и то – по силата на своята съприродна с тях вътрешна пропорционалност, заема по отношение на стремлението и волята ролята на предпоставка. Красивото е необходимото познавателно условие за възникването на стремежа към целта в собствен смисъл. Красивото не се желае, не се обича, но представлява пътят, при това – интелектуален, към задвижването на волята. Така действително се потвърждава неговият несамостоен, транзитивен и аналогичен статут, но към това трябва да се добави и уточнението, че този транзитивен и аналогичен статут има *познавателен* характер. Оттук става явно, че несамостодостатъчността на красивото в томистки контекст с компенсира от това, че за красивото се отрежда висока познавателна стойност. Колко силно оценностено е познанието при Тома¹⁷, не е нужно дори да споменаваме.

Оставайки „на пътя“ към целта, „на пътя“ към благо, красивото и произвеждащата го „изкусност“ всъщност осъществяват единствено възможността за възникване на

¹⁶Тук може да се предложи следното възражение – дали в словосъчетанието „духовната красота или благод“ „духовната“ се отнася като определение и към двете, т.е. „духовната красота или [духовната] благод“, или пък само към „красота“, а „благод“ се явява заменящото „духовна красота“, т.е. „духовната красота, [ще рече] благодта“? Ако това е така, красотата в духовен смисъл се оказва синонимизирана с благо.

¹⁷В случая възражението на Шпеер гласи, че макар и да е в състояние да дава някакво познание, познанието от красивото, бидейки наречено *cognitio*, представлява по-скоро някакъв наглед (*ipso aspectu*) и изобщо не може да бъде прието като дискурсивно, или интелектуално съждение: „Интересът на Тома е насочен по-скоро към въпроса какво привлича *vis cognoscitiva* на равнището на сетивата (*sensus*), т.е. на първото впечатляване и притегляне от един предмет на познанието, тъкмо към този предмет, а след това, все още на равнището на сетивното познание, посредством какво се появява една първа форма на познанието (*cognitio*), без при това да има качеството на съждение, следователно не и на естетическо съждение“ (Шпеер 1994:129). От приведените тук текстове обаче се вижда, че Тома не говори само за *sensus*, а го успоредява с останалите *vis cognoscitivae*, както и че не остава в полето на сетивното привличане, а успоредява принципите му с тези на духовната любов (*amor spiritualis*).

благо, но тази възможност все още не стои в полето на метафизиката на волята. Красиво и изкуство се отнасят към познанието (макар да не могат да се синонимизират с трансцендентално истинното) – красивото, доколкото чрез него познаваме онова, което ще бъде обект на волята, а изкуството, доколкото набавя знанията (*techne* като комплекс от знания), за да създадем нещо, което едва след това може да се окаже (да служи за) благо. Красивото и изкуството не се управляват от човешкото целеполагане, но за сметка на това създават условията за дистрибуцията на каквото и да било целеполагане оттук нататък. Те очертават една топография, въз основа на която може изобщо да се разположи стратегията на целеполагането, и едва по-късно тази територия може да се превърне в домен на законите и свободата на волята.

В съзвучие с посочената необходимост да възприемем (да схванем/да проумеем) благо, за да го пожелаем, стои и многократното повтаряното в „Сума на теологията“ твърдение, че Бога първо познаваме с интелекта си, а едва след това обикваме с волята. За Тома причиността е такава, че волята (включително волята за насочване към върховното благо) се задейства, след като интелектът е извършил все пак някаква познавателна дейност. В този смисъл Бога не можем да обичаме, без да го познаваме поне малко (срв. оборването на първото и второто възражение в същия втори раздел от 27-ми въпрос на I-a II-ae). В *S. th.*, I-a, q. 93 („За целта и крайния резултат в създаването на човека“) се разисква подробно по какъв начин образът Божи е в човека, като се стига до извода, че образът Божи всъщност се заключава единствено до човешкия интелект, и то само когато този интелект е активен – т.е. образът Божи присъства в собствен симсъл у човека само доколкото човекът притежава разум, използва го, за да познава, и то да познава не какво да е, а да познава Бога. Що се отнася до любовта на човека към Бога (която е действие на волята), тя произлиза едва от и след познанието. Тъкмо тази логика на процеса (човекът познава (макар несвършено) Бога и оттук го възлюбва), прибавя към образа Божи у човека и една божествена троичност – отглас от диспозицията на лицата в Божията Троица. Както Отец познава себе си и от познанието си формира слово, което е Словото Му (Сина), а след това *от двамата заедно* произхожда любовта на Бога към себе си – Духа-Любов, така и човекът първо действа с познавателните си способности, от познанието си оформя слово и едва от него избликва любовта му към Бога. Тук Тома цитира Августин: „Но в душата ни словото „не може да бъде, без да бъде действително помислено“, както заявява Августин в четиринадесетата книга на „За Троицата“ [*De Trinit.*, XIV 7]. Затова най-напред и основно образът на Троицата се забелязва според действията, доколкото ние изхождаме от наличното в нас знание, оформяме вътрешно

в мисълта си словото и оттук избликва любовта ни“ (Тома 2003:1474-1475) (*Verbum autem in anima nostra sine actuali cogitatione esse non potest, ut Augustinus dicit XIV de Trin. Et ideo primo et principaliter attenditur imago Trinitatis in mente secundum actus, prout scilicet ex notitia quam habemus, cogitando interius verbum formamus, et ex hoc in amorem prorumpimus*). Съвършеното подобие на човека спрямо Бога обаче може да се осъществи едва в полето на любовта и на волята, като завръщащ се към първоизточника си стремеж. За да се случи това, необходимата предпоставка е познанието.

Изглежда, според представата на Тома се очертава следната картина – красивото като обект на познавателната способност първо засреща човека, било в сетивата му, било на по-високи, несетивни равнища. То прави възможно избликването на любовта и оттам – устремяването на волята към Бога (благо – крайната цел). Не всяко познание има отношение към красивото, но красивото изглежда е най-пригодно за познание, заради своята пропорционалност, т.е. уподобеност спрямо познавателните способности (и своята яснота – т.е. способността да прави вещите явни, разпознаваеми). То не е предмет на волята и не се управлява от нея. То може да я активира, но нищо повече. В това се състои неговата несамостойност. Оттук би трябвало да стане видно, че за схоластиката красивото е по-скоро *factum* (ние познаваме преди всичко факти), а все още не се е трансформирало в практика, в упражнение, в *actus*. То е маргинално спрямо метафизиката на волята¹⁸.

За сравнение можем да посочим как стои въпросът около два века по-късно. Следвайки Дионисий много по-близо, един от централните мислители на ренесансова Флоренция – Марсилио Фичино – ще изгради различна схема, в която редът на човешките действия (енергии) ще бъде обърнат. При построяването на своята метафизична система, Фичино ще се опре на трите споменавани в четвърта глава на „За божествените имена“ номинации на Бога – светлина, красота и любов. Преди всичко в големия си „Коментар към Платоновия *Пир*“ Фичино описва взаимоотношенията на човека с Бога като *обръщане*¹⁹ към идещата от Бога светлина, нейното възлюбване като красиво и

¹⁸Артсен посочва като кулминационен момент от процеса на изместване на красивото от феномен, подчинен на благо, към такъв, който се подвежда под интелекта, трактата на мистика от 15 в. Дионисий Картузиански *De venustate mundi et pulchritudine Dei*, който определя красивото като „онова, което всички неща зрат, или разпознават“ (*quod omnia adspiciunt vel cognoscunt*). „Започналата през 13 век модификация в идентифицирането на красиво и благо резултира при Дионисий в едно чисто когнитивно определение на красотата.“ (Aertsen 1994:19)

¹⁹Обръщането [*epistrophē*] на причиненото към причинилото го е платоническо общо място. Различното при Фичино се състои във факта, че именно той за първи път е в правото си да

устремяването нагоре към Бога. Красотата отново е първа в този процес и отново, както и при Тома, на първо място се открива в сетивата, а едва след това – в надсетивното. Функцията на красотата обаче е променена – вместо с когнитивен, тя се оказва натоварена единствено и само с етически и естетически смисъл. Красотата е това, което възпламенява стрелмението и първият жест на насочване на човека към Бога е жест на волята. Първото, което човека „прави“ (agit) спрямо Бога, е да го обикне с волята си и едва след това да го познае с интелекта си. В коментара към Платоновия *Федър* (за чието подзаглавие се приема *De pulchro - За красивото*), красотата многократно и неизменно бива обвързвана с любовта, същото се провежда и в коментара към *Пир*, но в обратен ред (красотата тук се обсъжда най-подробно в петата реч – тази на Агатон). Красивото се оказва действително вездесъщо, за красиво според Фичино може да се говори на абсолютно всички битийни и свръхбитийни равнища. Функцията му обаче, макар и оставаща все така аналогична и несамостоятелна, всъщност всеки път се отнася към събуждането на любовното сремление: „Най-сетне красотата е целокупната разгърнатост на умопостигаемата светлина и на умопостигаемите първообрази. Тя прочее, ако и да се появява там [sc. в реда на битийната йерархия] последна, при все това първа посреща онези, които се възкачват нагоре. И понеже в най-голяма степен се излага пред погледа и се откроява първа, събира в общ блясък всички онези светлини, поради което Платон често нарича красотата пресветла и най-открита сред всички божествени неща“ (Фичино 2011:21) (*Denique pulchritudo est consummata luminis intelligibilis specierumque intelligibilium explicatio. Que quidem, etsi illic quasi provenit ultima, prima tamen ascendentibus illuc occurrit; et quoniam se maxime offert apparetque prima, atque ex cunctis luminibus illis resultat ut splendor, iccirco sepe Plato pulchritudinem appellat clarissimam atque divinorum omnium patentissimam.*) (*In Phaed.*, с. IX). Тази „откритост“ обаче е различна от схоластическата „яснота“ – тя е откритост за възжелаване и придобиване, за познаване в смисъла на обладаване, защото висшата цел е духовната наслада.

За Тома възвръщането към Бога, сдобиването със съвършен образ Божи, преобразяващото обожение, също се отнася до прагматиката на волята (*S. th.*, I-a, q. 93), но първото движение е интелектуално, а доколкото е интелектуално, се отнася до красивото като яснота и вътрешно уподобление. За Фичино първото и същностно движение е също в посока към красивото, но този път е движение на обръщане чрез

предяви претенцията, че се опира на действителния Платонов текст. При все това, огромна част включително и от неговите интерпретации е почерпана от неоплатоническите коментатори.

волята – защото умът „идва след нея [sc. любовта]” (*Mens autenim que illum [sc. amorem] sequitur*) (*De amore*, V 11) (Фичино 2008:71) (срв. краткия трактат „За щастието”). Красивото е вече не онова, което се познава в блясъка и пропорционалността си, а онова, което се възлюбва, при това единствено в блясъка си, тъй като Фичино напълно отрича пропорционалността като същностна негова особеност (*De amore*, V 3). Едва след като е възведена към умопостигаемото, понесена на устерема на любовта си, душата достига до съзерцание и познание на висшите същности. В краткия мистически диалог „За грабването на Павел до третото небе“ героят говорител (самият св. ап. Павел) заявява: „Често пъти, преди да бъда грабнат, съм си мислел, че ако самото благо е по-скоро предмет на волята, отколкото на интелекта, от това следва, че душата се наслаждава на самото благо по-скоро чрез огъня на волята, отколкото чрез яснотата на интелекта. И след като бидох грабнат, там тутакси разбрах, че верни неща съм си мислел, като виждах, че до Бога е сякаш по-близка не мъдростта на Херувимите, напротив – много повече любовта (*charitas*) на Серафимите. Действително, щом природата на благо е в това, да бъде възжелавано, а основанието на всяко възжелавано е в това, да бъде безкрайно благо, то най-близо до самото благо се намира препламенната любов (*amor*) и тъкмо тя веднага го постига” (Фичино 2011:122) (*Saepe numero cogitaveram ante raptum, si bonum ipsum voluntatis potius est quam intellectus obiectum, sequi ut animus voluntatis flagrantia ipso bono fruatur, magis quam intelligentiae claritate. Agnovi illic statim raptus me vera cogitavisse cum viderem non Cherubினorum scientiam, immo charitatem Seraphinorum Deo esse quam proximam. Merito cum boni natura sit ut appetatur, et appetibilis ipsius ratio, ut sit bonum infinitum, ipsum bonum proxime sequitur flagrantissimus amor subitoque consequitur.*) (*De raptu*). Любав и красота се дефинират взаимно: „Защото любовта е желание да се наслаждаваш на красивото. А красотата е някакво сияние, увеличащо човешката душа. Красотата на тялото не е нищо друго освен самото това сияние в прелестта на цветовете и линиите. Красотата на душата пък е блясък в съгласуваността на учеността и нравите” (Фичино 2008:36) (*Pulchritudo autem splendor quidam est, humanum ad se rapiens animum. Nempe corporis pulchritudo nihil aliud est quam splendor ipse in colorum linearumque decore. Animi quoque pulchritudo, fulgor in doctrine et morum concininitate.*) (*De amore*, II 9). С подчертаването на връзката красиво-любов (в платонически контекст) епистемологичната стойност на красивото все още не е станала нерелевантна, но се обединява до степен на пълно отъждествяване с неговата активираща волята функция – от отделна „познавателна фаза“ по пътя към Бога вече

няма необходимост²⁰ – от красиво към любов се преминава непосредствено²¹, а съзерцателният и практическият разум действат в пълно съзвучие.

Чрез изместването на акцента към проблематиката на любовта и в същото време чрез концентрацията на вниманието върху пораждащата любов функция на красивото, Фичино вече е прекрачил границата, което отделя предмодерното от модерното мислене за красивото. Що се отнася до проблематиката на изкуството, Фичино често е обвиняван от изследователите, че не проявява никакво отношение към него (Albertini 1997:28-29). Действително, липсват Фичинови текстове, ангажирани с набора от „изящни изкуства“²², но затова пък изказванията му за поезията и за музиката (коментарите към *Федър, Ион, Пир*) изглежда подвеждат и тези дейности под знаменателя на новото определяне на красивото като поле, в което любовта е наложила своята изключителна власт. Така вратата за навлизане на метафизиката на волята в пространството на artes е вече отворена. „Блясъкът“ вече се мисли като грация, като непосредствена привлекателност, а не като когнитивна яснота, като онова, което прави вещта достъпна за интелекта. „Пропорцията“ изобщо отпада заради факта, че единствено интелектът е този, който разпознава пропорционалността между частите, а не с интелекта обичаме. Ако не можем да обичаме пропорционалността, а красиво се нарича онова, което е обект на любов, следователно пропорционалността не принадлежи към красивото.

Петнадесети век е и векът, когато естетическите действия на човека започват да получават и своето теоретично осмисляне, за да излязат скоро от обхвата на простото занаятчийство (Шпеер 1994:141-142). Постепенно се оформя съвременната система на изкуствата, постепенно се изгражда естетическото преживяване по начина, по който си го представя ежедневната естетика днес. Това изглежда е свързано с момент на някакво прехвърляне на вниманието от красивото и изкуството като пространство на истината

²⁰Може би това е и една от причините за преместване на атрибута красиво в посока към Св. Дух-Любов, за разлика от схоластическото приписване на красивото на Сина-Слово (Aertsen 1994:20). Дали реформаторският дух, идещ отвъд Алпите, не е дал своето отражение и върху италианските мислителни? Друга причина за тези противопоставяния са и различните схващания за форма, с които се отличават аристотелистката и платоническата традиция.

²¹Връзката между красота и любов Фичино извежда и на фонетично равнище – той изписва латинското *caritas* (което съвсем лековато синонимизира с *amor*) като *charitas* и извежда произхода му от гръцката *charis* = 'грация, красота, изящество', или пък създава игра на думи между *caritas* и *claritas*. Така основното и собствено според Фичино качество на красивото (яснотата) се оказва звуково обвързано с думата „любов“. (De partu)

²²Това не е възможно, доколкото такъв набор все още не е обособен през 15 век.

към красивото и изкуството като пространство на волята. Човекът вече не про-извежда естетическото, а го практикува.

Заклучение

Ако търсим едно по-адекватно отношение спрямо естетическите феномени от предмодерната епоха, трябва следователно да приемем всички уговорки, с които това говорене е свързано, но не и да се отказваме напълно от говоренето за тях. Недостатъците на пълното отричане на наличието на една предмодерна естетика се отнасят до факта, че съгласявайки се с тази липса, затваряме всяка възможност за *разбиране* в херменевтичния смисъл на това понятие, закриваме всеки път за провеждане на действителен, жив диалог с художествената култура на онези далечни времена. В такъв случай, по-продуктивният подход изглежда е този, който, изхождайки от предразсъдъчните, пред-поставъчните особености на съвременната менталност (например мисловните комплекси, организирани около естетическите понятия „красиво“ и „изкуство“), се опита да очертаем тяхното предмодерно състояние, а не просто да отречем наличието на такова. Едва в този жест историчността в съдържанието на подобни понятия би ни разкрила своите производителни сили. Едва в този жест ще бъдем в състояние да си набавим адекватен методологически и понятиен апарат, с който да подходим към феномените на художествеността от далечното минало.

Вследствие от проведения дотук анализ, можем да изкажем предположението, че на границата на Средните векове художественото се е отличавало не просто с различна социална поместеност, но и с различна онтологична поместеност. В този втори аспект красиво и изкуство се оказват едновременно в позиция на липса на автономия, но за сметка на това, втъкани в една грандиозна схема, постановяваща взаимоотношенията между човек, космос и божественост. Естетическото е функция в тази система. Преди да се превърне в място на свободата, естетическото е място на истинно съществуващото. Като такова, то не противоречи на разума (който от своя страна все още не е определен според принципите на позитивната наука) и следователно – не противоречи на истината.

Библиография

- Aertsen 1991:** Aertsen, Jan. *Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter*. In: *Historia Philosophiae Medii Aevi. Studien zur Geschichte der Philosophie im Mittelalter* (Festschrift Kurt Flasch, ed. B. Mojsisch/ O. Pluta), B. R. Grüner, Amsterdam/Philadelphia, 1991, 1 – 22.
- Agamben 1993:** Agamben, Giorgio. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Transl. Ronald L. Martinez, University of Minnesota Press, 1993.
- Agamben 1999:** Agamben, Giorgio. *The Man without Content*. Transl. Giorgia Albert, Stanford UP, California, 1999.
- Albertini 1997:** Albertini, Tamara. *Marsilio Ficino: Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit*. W. Fink Verlag, München, 1997.
- Beere 2009:** Beere, Jonathan. *Doing and Beeing. An Interpretation of Aristotle's Metaphysics Theta*. Oxford UP, 2009.
- Bender 2007:** Bender, Melanie. *The Dawn of the Invisible. The Reception of the Platonic Doctrine on Beauty in the Christian Middle Ages: Pseudo-Dionysius the Areopagite – Albert the Great – Thomas Aquinas – Nicholas of Cusa*. MV-Verlag, Münster, 2007.
- Maritain 1927:** Maritain, Jacques. *Art et scolastique*. Louis Rouart et fils, Paris, 1927.
- Warburg 2010:** Warburg, Aby. *Werke in einem Band*. hrsg. v. M. Treml, S. Weigel u. P. Ladwig, Suhrkamp, Berlin, 2010.
- Аристотел 1979:** Аристотел. *За душата*. Прев. М. Марков, НИ, София, 1979.
- Аристотел 2000:** Аристотел. *Метафизика*. Прев. Ив. Христов, Н. Гочев, Сонм, София, 2000.
- Дионисий 1999:** Псевдо-Дионисий Ареопагит. *За божествените имена*. Прев. Л. Денкова, ред. Ив. Христов, ГАЛ-ИКО, София, ²1999.
- Кристелер 2009:** Кристелер, Паул Оскар. *Съвременната система на изкуствата*. ИК „Св. Иван Рилски”, София, 2009.
- Панофски 2002:** Панофски, Ервин. *Готическата архитектура и схоластиката*. Агата-А, София, 2002.

Тома 2003: Тома от Аквино. Сума на теологията, т. I. Прев. Ц. Бояджиев, Изток-Запад, София, 2003.

Тома 2005: Тома от Аквино. Сума на теологията, т. II (ч.1). Прев. Ц. Бояджиев, Изток-Запад, София, 2005.

Фичино 2008: Фичино, Марсилио. Трактати. Прев. Ц. Бояджиев, УИ, София, 2008.

Фичино 2011: Фичино, Марсилио. За светлината и други малки съчинения. Прев. Б. Паскалева, З. Радева, ИК „Св. Иван Рилски”, София, 2011.

Шпеер 1994: Шпеер, Андреас. *Изкуство и красота. Критични размисления върху средновековната естетика*. В: Архив за средновековна философия и култура, св. I, 1994, УИ, София, 124 – 154.

Яус 1998: Яус, Ханс-Роберт. Исторически опит и литературна херменевтика, съст. А. Ангелов, УИ, София, 1998.

ИЗТОЧНИЦИ ЗА ЛАТИНСКИТЕ ЦИТАТИ

Тома от Аквино: <http://www.corpusthomicum.org/>

Марсилио Фичино:

<http://bivio.filosofia.sns.it/bvAuthorWorksList.php?authorName=Ficino%2C+Marsilio&authorSign=FicinoMarsilio&file=AuthorListGroup6.xml&onlyWorksWithFigure=0&historyType=bvAuthorWorksList.php>