

ПРИ ИЗВОРИТЕ НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ТЕОРИЯ НА ИЗКУСТВОТА

В. В. БИЧКОВ (МОСКВА)

С утвърждаването на християнството като държавна религия в Римската империя през IV в. и с разпространението на християнския мироглед по цялата средиземноморска ойкумена се набелязва процесът на преориентиране на всички сфери на късноантичната духовна култура по пътя на новата идеология. Естествено той обхваща и областите на естетическото съзнание, на художествената практика и на теорията на изкуството.

В настоящата статия бих искал да се спра върху някои тенденции, зародили се у главните теоретици на новата култура — църковните от- и от IV—V в. в тяхното разбиране за изкуството и литературата. По-нататъшното развитие на тези тенденции довежда до възникването на своеобразната средновековна теория на изкуствата. В нейната основа до голяма степен влизат късноантичните предпостави за изкуствата, осмислени в светлината на християнския мироглед.

Следва да се припомни, че античността, а след нея и средните векове придават на термина изкуство (*τέχνη*, *ars*) съществено различно значение от това, което се възприема в наше време. В същност всички области от духовната и предметно-практическата дейност на човека през късноантичния период се нарича *artes*. През античността се набелязва и разделянето на изкуствата на свободни (*artes liberales*) и служебни (*artes vulgares*). Към последните се отнасят изкуствата, изискващи физически усилия, към първите — чисто духовните. През II в. от н. е. Гален счита за високи изкуства риториката, диалектиката, геометрията, аритметиката, астрономията, граматиката и музиката като теоретична дисциплина на математическия цикъл. Към служебните изкуства се отнасят всички занаяти. Живописата, скулптурата и архитектурата автоматично попадат в низшия разряд, макар още Гален да счита, че изобразителните изкуства могат да бъдат отнесени и към свободните изкуства.¹ Служебните изкуства се разглеждат като имащи утилитарно предназначение, а свободните — като служещи за удоволствие. През V в. в енциклопедичния трактат „За брака на Филология и Меркурий“ на картагенца Марциан Капела се привежда система на седемте свободни изкуства, която, усъвършенствува от Боеций и Касиодор, става традиционна за средните векове.² Свободните изкуства се подразделят на „тривий“, включващи граматика, риторика, диалектика, и „квадривий“, състоящ се от музика, аритметика, геометрия и астрономия. Към служебните или „механичните“ (*artes mechanicae*) през този период отнасят музиката като изпълнителско изкуство, живописата, скулптурата, архитектурата и различните занаяти. Следователно свободните

¹ В. Татаркевич. Античная эстетика. М., 1977, с. 293—294.

² И. Н. Голенищев-Кутузов. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972, с. 58; G. Meier. Die sieben freien Künste im Mittelalter. Einsiedeln, 1886.

изкуства се състоят основно от научни от съвременна гледна точка дисциплини, а „механичните“ включват в своя състав занаятите и онези изкуства, които новото време отнася към разряда на „изящите изкуства“. Ето защо, както справедливо отбелязва съвременният автор, средновековната философия на изкуството предства или епистемология, или технология.³

Разработвайки последователно във всички детайли новата идеология, християнските мислители от IV в. (първия век от съществуването на християнството като официална религия) твърде често се обръщат към изкуствата. Типични в това отношение са възгледите на александрийския епископ Атанасий (295—373 г.)

В отношението си към изобразителните изкуства той не отива по-далеч от раннохристиянските мислители и в основни линии повтаря съжденията на своя знаменит земляк Климент.⁴ Както и Климент, той като че ли все още не знае за християнските изображения и разсъждава за езическото култово изкуство, което му е чуждо в по-голяма степен, отколкото на неговите предшественици. Цялата си полемична страст той насочва не срещу езическото изкуство като такова, а преди всичко към сакрализацията на това изкуство и включването му в религиозния култ, т. е. на практика той полага теоретичната основа на иконоборството.

Наред с апологетите на християнството от II—III в. Атанасий отрича каквато и да е светост на античните изображения и отбелязва, че ако в тях има нещо възхитително, то това е самото изкуство на техните създатели. Но за това трябва да се въздава чест не на произведенията, а на техните творци — художниците, „тъй като не веществото украсява и обоготворява изкуството, а изкуството — веществото“. И ако трябва пред нещо да се прекланяме, по-разумно е обектът на поклонение да бъде самият художник, отколкото сътвореното от неговите ръце. Той е по-стар от произведенията си и те са създадени по неговия замисъл съобразно със законите на изкуството (*Orat. contr. gent.* 13).

Намират се обаче мъдреци, продължава Атанасий, които дълбокомислено заявяват, че изображенията на боговете са въведени да призовават божествените ангели и сили, за да могат те, явявайки се в изображенията, да съобщават на хората знанието за бога. Изображенията са като писмена, откриващи на хората божественото знание. Такова „мъдруване“ според Атанасий е „баснословие“, а не „богословие“ (*ibid.*, 19), тъй като, разглеждайки изображенията, той съвсем не може да открие къде в тях биха могли да се намират божествените сили или знанието за боговете.

Във всяко изображение той вижда само материала, веществото (*ὕλη*), от което то е направено, образа (*μορφή*) на човека или на животното, предаден на материала от художника, и изкуството (*τέχνη, ἐπιστήμη*), с помощта на което художникът предава на веществото образ. И нищо повече.

Ако причината за познаването на боговете в изображенията се заключава в тяхното вещество, тогава не е ли по-добре да се покланяме на самото вещество — на златото, на камъка, на дървото и т. н.? Ако причината е в „нанесения върху веществото образ“, тогава защо е необходимо веществото? Защо бог да не се явява у самите одушевени животни, а не в техните изображения, и защо в такъв случай езичниците да не се покланят на тези животни? Но може би божеството се призовава в изображението не от веществото и не от образа, а „единствено от сведущото изкуство, което само е подражание на природата“? Но ако божеството се поддава на извайване с помощта на знанието, тогава защо е нужно веществото, когато знанието се намира у художника? „Защото ако само с помощта на изкуството (в статуята) се явява бог и затова извайването се чествува като бог, би следвало да се покланяме на хората като виновници на изкуството и тях да

³ R. Assunto. *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln, 1963, S. 19.

⁴ В. В. Бычков. *Эстетика поздней античности (II—III вв.)*. М., 1981, с. 166—213.

чувствуваме, понеже те са разумни и притежават в себе си знание“ (ibid., 20). Следователно Атанасий не вижда в произведенията на изкуството нищо, което би позволило да им се предава сакрално значение. Той не ги признава дори за знаци на боговете. Но те даже и да са „писмена“ за бога, още повече не би следвало да бъдат почитани като богове, защото е „несправедливо знаците да бъдат предпочитани пред това, което означават“. Писмената си изобретяват от изкуството на пишещия. И след като езическите идоли са признавани за писмена, означаващи явяването на бога и заради това трябва да се обоготворяват, то още повече заслужават да бъде обоготворен художникът, който ги е изваял и изписал. Та нали той е и по-силен, и по-божествен от идолите, тъй като по неговата воля те са били обработени и са придобили своя вид. „Затова, ако са достойни за удивление писмената, то този, който ги е написал, поражда значително по-голямо удивление с изкуството си и с душевното си знание“ (ibid., 21). В борбата срещу идолопоклонничеството Атанасий не признава нито сакралната, нито семиотичната функция на изобразителното изкуство. В изкуството той е склонен да вижда само подражаване на природата и именно за това отдава полагаето се на художника.

Атанасий дори счита, че именно заради изобретяването на изкуствата на хората като богове започват да се почитат: Зевс — за ваятелството, Посейдон — за мореплаването, Аполон — за музиката и т. н. Атанасий счита изкуствата (както под тази дума според античната традиция той разбира почти всички занаяти и науки) за най-важното постижение на човешкия гений. Той обаче не е склонен да приписва тяхното изобретяване на отделни лица, а смята, че те са възникнали в резултат на колективния опит на хората. Първоначалното знание за изкуствата трябва да се приписва не на отделни лица, а на „общата човешка природа (τῇ κοινῇ τῶν ἀνθρώπων φύσει), в която, вглеждайки се внимателно, хората изобретяват изкуствата. Защото изкуството, както твърдят мнозина, е подражание на тази природа“ (ibid., 18). Тук е важно да се обърне внимание на това, че под „природа“ Атанасий разбира не просто обкръжаващия човека външен свят или неговата собствена телесна основа, а някакъв специфичен ч о в е ш к и о п и т в у с в о я в а н е т о н а о б к р ъ ж а в а щ и я с в я т, в определен смисъл „очовечена“ природа. Атанасий пише, че най-сведущите люде, „вникнали в своята природа и придобили за нея познание, са изобретили изкуствата“ (ibid.). Под „своя природа“ или под „обща човешка природа“ Атанасий има пред вид естествено не просто физическата природа на човека, а по-скоро социалните нужди на човечеството, които изобретените изкуства е трябвало да задоволят.

Докато в областта на изобразителните изкуства Атанасий познава само езическата (античната) традиция, то в сферата на песенно-поетичното творчество той има пред себе си богатата йудейско-християнска традиция, чийто каноничен образец е книгата на псалмите, и затова към него той се отнася доста по-различно, отколкото към изобразителните изкуства.

В посланието до Маркелин „За тълкуването на псалмите“ Атанасий разглежда книгата на псалмите като уникално художествено произведение с религиозно съдържание. Основната ѝ разлика от останалите книги на Писанието се състои в това, че в нея в песенно-поетична форма е изразено съдържанието практически на всички останали библейски книги (Ad Marcell. 2; 3; 5—6). „Книгата на псалмите има тази особеност, че се състои от песнопения и изразено в другите книги с повествователна реч, както по-рано отбелязахме, тук се възпява в свободно звучащи мелодични песнопения“ (ibid., 9). Специфичната особеност на тези песнопения е в това, че в тях не просто последователно се излагат събитията от библейската история, но те са представени в пречупването на преживяващата ги душа, т. е. изобразени са движенията на душата в различни житейски и исторически перипетии. „Защото освен всичко сходно и общо с другите книги тя притежава и тази достойна за възхищение особеност, че в нея са описани и

изобразени движенията на всяка душа, измененията на тези (движения) и тяхното насочване към по-доброто.“ Всеки читател може да почерпи от тази книга като от картина образец на душевно състояние, да си го представи в ума си и да го запечатли у себе си. Ако от другите книги на Писанието човек научава за предписанията на Закона или за някакви събития, то от книгата на псалмите човек се научава както на това, „така също разбира и изучава още движенията на душата си и съобразява как да действа, за да излекува едни или други пороци на тази душа“. В книгата на псалмите всеки човек може да намери онези песнопения, които сякаш са приспособени към състоянието на неговата душа (ibid., 10). Особено учудване, отбелязва Атанасий, поражда фактът, че книгата на псалмите е изградена по такъв начин, че всеки, който я чете, възприема псалмите като излияния на собствената душа. Ако в другите книги на Писанието думите на всички персонажи се възприемат от читателя като техни изказвания, то в книгата на псалмите всичко освен пророчествата за Спасителя той възприема „като свои собствени думи; а и слушащият, сякаш самият той произнасяйки това, изпада в [такова] състояние, когато думите на песнопенията се възприемат от него като собствени“ (ibid., 11). У слушащите или пеещите псалми Атанасий забелязва, както би определила естетиката на XX в., състояние на естетическо „проникновение“, когато субектът на естетическото възприемане фактически отъждествява себе си с лирическият герой. Пеещият псалми, отбелязва Атанасий, „сякаш произнася собствените си думи и всеки пее псалмите така, като че ли са писани за него, така ги приема и ги прочита, сякаш не друг говори и не друго е разбрал, а остава [напълно уверен], че той говори сам за себе си и казаното в псалмите отправя към Бога като от самия него извършено и от самия него изказано“ (ibid.). Според Атанасий за пеещите псалмите са като огледало, в което те узнават своите душевни движения (ibid., 12), и са изречени от Духа така, че всеки „желаещ да може да изучава в псалмите душевните движения и състояния, намирайки в тях и изцеление, и поправяне на всяко движение“ (ibid., 13).

К а к в о съдържат псалмите и к а к то изцелява душите? Атанасий посочва, че към това са насочени и съдържателно-поетичната страна на псалмите, и тяхното изпълнение като песни.

Атанасий предприема може би първия в историята на културата опит за жанрово-съдържателна класификация на псалмите, като отделя около тридесет разреда, много от които наистина се пресичат взаимно и разпределя всички псалми към тези разреда. В класификацията на Атанасий като основни могат да бъдат отбелязани разредите: повествователен, молитвен, благодарствен, изповеден, уверяващ, пророчески, хвалебствен и оплаквателен. Останалите разреда се изграждат върху свързването на черти от тези разреда или на техни разновидности (ibid., 14). Показвайки, че тези разреда обхващат практически всички възможни състояния и движения на душата, Атанасий посочва, че всеки човек винаги може да подбере псалм, съответстващ на неговото душевно състояние. Той изброява редица различни житейски ситуации и състояния на човешката душа и посочва кои псалми следва да се пеят при всеки конкретен случай, за да може човек да се закрепни или излекува от душевен недъг.

Например, ако виждаш около себе си само прекомерна гордост и усилваща се злоба на много хора, у които няма нищо свято, изпей псалм 11; ако желаеш да разбереш какъв трябва да бъде гражданинът на небесното царство, пей псалм 14; като видиш потискани, утешавай ги, молейки се за тях с думите на псалм 19; ако си съгрешил, то думи на изповед и покаяние ще намериш в псалм 50; и когато те преследват хората и те клеветят, желаейки да те предадат, не се отчайвай, а надявайки се на Господ, произнеси псалми 53 и 55; когато желаеш да възхвалиш Господ, пей псалм 64; в трудности и лишения се утешавай с псалм 101 и т. н. (ibid., 15—26). От книгата на псалмите човек може да извлече всичко, кое-

то е нужно на неговата душа. „Тъй като според мен — пише Атанасий — в душите на тази книга са измерени и описани целият човешки живот, всички душевни състояния и движения на помислите и повече от това нищо не може да се намери у човека. Ако са нужни покаяние или изповед, сполетели ли са някого мъка или изкушение, преследван ли е някой или е избягвал злоумишлениците, печален ли е някой или разтревожен, или търпи нещо, подобно на казаното по-горе; вижда ли себе си преуспяващ, а врага си обезвреден, или възнамерява да възхвали, да се отблагодари и да благослови Господ — за всичко това има наставление в божествените псалми. Защото следва да избере това, което е казано в тях за всеки от тези случаи и да го чете сякаш е написано за самия него и като стигне до състояние, хармонично с написаното, да възнесе това на Бога“ (ibid., 30). По такъв начин книгата на псалмите със съдържащото в себе си „изобразяване“ на „всички“ житейски ситуации и душевни състояния на човека е ориентирана според Атанасий към реалната помощ за хората в конкретния им живот. Поетичните образи в псалмите е трябвало да помогнат на човека да действа правилно в живота, да намира правилното решение при една или друга житейска ситуация и най-после е трябвало „да излекуват“ едни или други „недъзи“ (като страх, гняв, раздражителност, печал, скръб и т. н.) на неговата душа. Толкова висока оценка на поетично произведение вероятно няма да намери у нито един от античните автори. Разбира се, за това активно спомага не само божественият авторитет на книгата на псалмите, но и нейните дълбоко човешки поетични образи.

Обаче Атанасий не се ограничава със словесната структура на книгата на псалмите. В неговото съзнание, а на практика и в съзнанието на целия християнски свят псалмите са неразривно свързани със специфични ритмо-мелодични структури. Това е особен жанр на песенно-поетичното изкуство. Те не се четат, а се пеят по особен начин (*ψάλλονται*). И Атанасий се запитва за що те се пеят, с какво е полезна мелодичността на псалмите.

Някои обикновени хора мислят, че псалмите се пеят „благозвучно“ за наслада на слуха. Това обаче не е така. Писанието не се грижи за приятното, а пеещото според Атанасий служи за душевна полза. Тук Атанасий припомня теорията на музикалния етос на древните⁵ и я допълва в знаково-символичен аспект. С напевността и хармоничността си мелодичното изпълнение на псалмите въздейства върху душите на пеещите и слушащите, довеждайки ги до умиротворено блажено състояние. Така Давид, изпълнявайки псалми пред Саул, успокоявал „душевния му смут и пристъп на ярост и довеждал душата му до състояние на покой“. Също така всеки, който добре изпълнява псалми, „привежда в благоритъм душата си и сякаш от негладка я прави гладка и душата, дошла до хармонично с нейната природа състояние, не се бои от нищо, а става по-способна към живостта на представите и се изпълва с по-голямо желание за бъдещи блага; защото настроената с мелодичност на словата душа забравя страстите и разсъждавайки за по-доброто, с радост се обръща към самия ум на Христа“ (ibid., 29). По този начин музикалността на псалмите спомага за освобождаването на душата от всекидневните чувства, страсти, преживявания и я ориентира към постигане на християнския идеал — вечното блаженство. В лицето на Атанасий християнството започва да осъзнава възможността да се използва емоционално-естетическият аспект на музиката за целенасочено въздействие върху душите на хората, т. е. започва да използва теорията и практиката на „музикалния етос“ на античната естетика за своите цели. Обаче Атанасий не се ограничава с повтарянето на античната теория, при него концепцията за музикалния етос е тясно преплетена със знаково-символичната теория на музиката. Музиката не само по съответен начин настройва душите на хората, но тя се явява също като образ, с им-

⁵ H. A bert. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899.

во л, знак на душевните състояния. Мелодичността на псалмите е „образ и подобие на безметежното и спокойно състояние на помислите“ (ibid., 28), защото „напевността (ή μελωδία) на речта произлиза от благоритъма на душата и от нейната хармония с духа“ (ibid., 29). Следователно музиката (или мелодията) възниква като отражение на съответната душевна нагласа и от своя страна въздействува на душата, ръководейки нейните движения. Необходимост за душата е доброто настроение, защото „Господ, желаейки мелодичността на словата да бъде символ на духовната хармония, установява да се пее чинно и псалмите да се произнасят напевно“ (ibid., 28). Затова песенето на псалмите се осъществява не за удоволствие на слуха, а по естествен начин отразява душевното състояние на пеещия. „Така напевното изпълнение на псалмите показва не старание за благозвучие (εὐφωνία), а е признак (σημῆριον) за хармонията на душевните помисли. И отмереното (ἐμμελές) четене е символ на благонастроеното и необхватното състояние на ума“ (ibid., 29).

Синтезът на знаково-символичното и „етичното“ разбиране за музиката ще стане от времето на Атанасий важен компонент в цялата християнска и в частност византийска естетика.

Напевното изпълнение на псалмите довежда и друг известен отец на гръцката църква от IV в., Григорий Ниски (ок. 335 — ок. 394), към размисли за смисъла на музиката. Той си задава въпроса, „каква е същността на онази неизказана и божествена сладост, която прибавя към своите наставления великият Давид“⁶, и отговаря: „... философията, проявена в мелодията, е по-дълбока тайна, отколкото за това може да помисли тълпата“. Този отговор той обяснява с разсъждения, заимствувани от питагорийците и приспособени към християнския мироглед.

Човекът е микрокосмос, подобен по всичко на макрокосмоса. „А в същото време строежът на вселената — пише Григорий — е някаква музикална хармония, в голямото многообразие на проявите си подчинена на някакво съзвучие и ритъм, съзвучна на самата себе си и никога неизлизаща от това съзвучие; и на това не пречат многообразните разлики, съществуващи между различните вещи във вселената.“ Умът на човека, издигнал се в своето духовно развитие над суетата на всекидневния живот, може да чуе тази небесна музика. Както си представя Григорий Ниски, „такъв слушател е бил и великият Давид, когато, наблюдавайки разумната стройност на движенията на небесата, той чул как тези небеса разказват за славата на Бога, на техния създател. И наистина от световното съзвучие се ражда химнът на непостижимата и неизказаната слава Божия: този химн представява изградената от противоположности съгласуваност на вселената със самата нея.“⁷ Григорий си представя хармонията на космическата вселена като „първична, първоначална и истинска музика“. А човекът, бидейки микрокосмос, създава в своя свят образа на тази космическа музика — музика, „сродна“ на неговата природа. Тази именно музика, изразявайки музиката от по-висока класа, достига на човека радост. „... именно в това — счита Григорий — е причината, поради която великият Давид прибавя към учението за нравствеността мелодията, като с това той сякаш оросява възвишените догми с медена сладост, която дава на нашата природа възможност по някакъв начин да се самосъзерцава и изцелява. Изцелението се състои в хармоничната съразмерност на начина на живот, към който според мен без думи и със загадки ни зове мелодията. Може би мелодията не е нищо друго освен призив към по-възвишен начин на живот, призив, наставляващ онези, които са предани на добродетелта, да не допускат в нравите си нищо немусикално, нестройно, несъзвучно, да не изопват струните повече от мярката, за да не се скъсат от ненужното напрежение,

⁶ Преводът на С. С. Аверинцев се цитира по изданието: Идеи естетического воспитания. Т. I. М., 1973, с. 266.

⁷ Пак там.

но и да не ги отпускат при нарушаващите мярката удоволствия; нали ако душата е изтощена от подобни състояния, тя става глуха и изгубва благозвучието си. С една дума, тя дава наставления за изопването и отпускането на струните в нужното време, като следи нашия начин на живот неотклонно да запазва правилната мелодия и ритъм, избягвайки както прекомерната разпуснатост, така също излишното напрежение.“⁸ По такъв начин според Григорий музиката е някакъв камертон, по който трябва да бъде „настроен“ човешкият начин на живот, определено средство за хармония на този живот и неговата съгласуваност с битието на целия хармонично настроен космос.

Отбелязвайки накрая, както и Атанасий, отликата на християнската музика от езическата, Григорий твърди, че у християните мелодията има не само „етични“, но и гносеологични задачи — да изяви скрития смисъл на словесния текст: „Естествената мелодия се сплита с божествените слова, за да може самото звучене и движение на гласа да изяснява скрития смисъл, стоящ зад думите, какъвто и да е той.“⁹

Голямо значение за формирането на средновековната християнска теория на изкуствата имат съжденията на видния представител на латинската патристика Аврелий Августин (354—430 г.). Съобразно с платоново-плотиновския идеализъм Августин е склонен да счита душевния свят за по-реален от материалния. Затова „свободните“ изкуства, обитаващи в душата на човека (художника), за него са по-истински, отколкото реалните произведения, основани върху тях. Ако тялото например нямаше форма и вид, то нямаше и да бъде тяло, но ако ги имаше „истински“, то би било вече душа, а не тяло. Под „истински“ Августин има пред вид геометричните основи на формата, тъй като след Платон той е убеден, че само чистите геометрични фигури съдържат истината, а „телесните фигури, макар че изглеждат сякаш стремящи се към тях, се явяват едва като едно подражание на истината и следователно са неистински“ (Solil. II, 18, 32). Същината на свободните изкуства се корени в тяхната рационалност, в тяхната тежественост с разума. Самото изкуство (ars) Августин счита за реално съществуващо само в душата на художника. Конкретните произведения съдържат само неговия отблясък. „Кой ще почне да твърди — риторично запитва Августин, — че основите на числата са променливи; или че което и да било изкуство съществува не благодарение на разума; или че изкуството не съществува у художника дори ако той не го практикува; или че то може да съществува извън [неговата] душа, или там, където няма живот; или че неизменяемото може някога да не съществува; или че изкуството (ars) е едно нещо, а разумът — друго? Защото, макар и да се казва, че изкуството е като някакъв единен кодекс на много разумни положения, ние обаче имаме пълно право да наричаме и представяме изкуството за единен разум“ (De immort. anim., 4, 5). Тук Августин си представя свободните изкуства като кодекс от разумни закономерности на универсума и битието, вечни и неизменни. Те постоянно съществуват в душата (макар че невинаги ясно се осъзнават от човешкия ум) и с това Августин в частност обосновава безсмъртието на душата.

В основата на всички „механични“ изкуства, такива като живописата, пластиката, архитектурата, звучащата музика, също стои разумът (вж. De mus. I, 4, 6). Тук „рационалността“ (rationabile) се проявява във всички онези закономерности, които лежат в основата на красотата — в равенството, пропорционалността, ритмичността, съразмерността, стойността и т. н. Според Августин те са по-лоши и по-малко истински от техните идеални прабразиди, но независимо от това като запазващи следите на разума и доставящи ни удоволствие те имат своя опре-

⁸ Преводът на С. С. Аверинцев се цитира по изд. Идеи естетического воспитания. Т. I, с. 267.

⁹ Там, с. 267—268.

делена ценност. „Така в същото това здание — разсъждава Августин за архитектурната постройка, — вглеждайки се добре в подробностите, не можем да не бъдем неприятно изненадани, ако виждаме едната от вратите да е поставена отстрани, а другата почти в средата и все пак не точно на средата. Няма съмнение, че в която и да е постройка нееднаквостта в размерите на частите (ако тя не е обусловена от някаква необходимост) изглежда така, сякаш наскърбява самия поглед. А какво удоволствие ни доставят при внимателно разглеждане и колко възхитителни ни се струват вътре тези три прозореца, единият — по средата, и двата — отстрани, от които равномерно се лее слънчева светлина — това е толкова очевидно и не изисква много думи за разясняване. Ето защо самите архитекти наричат това на своя език *ratio* и за частите, разположени разбъркано, казват, че в тях няма *ratio*.

Казаното широко се прилага и разпространява почти сред всички изкуства и дейности на човека (*De ord.* II, 11, 34).

Същата тема Августин развива и в трактата „За истинската религия“. Като се опира на идеалните естетически закономерности, съхранявани в душата, чувството на човека само съди за наличието на равенство, съответствие и пропорционалност на членовете в едно или друго тяло. Художниците като творци на „общоприетото изкуство“ притежават навиците да възпроизвеждат тези закономерности с по-голяма или по-малка пълнота в материала. Но точно това не се е оценявало високо нито от античността, нито от Августин. През късната античност умението да се съди правилно за законите на изкуството и красотата е имало по-голямо значение, отколкото способността на художника към практичната дейност. „Следователно се оказва, че общоприетото изкуство (*art vulgaris*) не е нищо друго освен запазване в паметта на изпробваното и одобреното, като към тях се прибавят определени движения на тялото и операции. Но ти дори и да не ги овладееш, ти ще съумееш да съдиш за произведенията, а това е значително по-превъзходно, макар и да не умееш да правиш художествени неща“ (*De vera relig.*, 30, 54). Тези произведения се създават по законите на равенството, хармонията, съответствието, единството, т. е. по законите на красотата, представата за които е в ума на художника. Именно тук Августин най-осъзнато сближава красотата и изкуството, виждайки в тяхната основа едни и същи формални признаци. Но ако красотата служи само на удоволствието, тогава произведенията на „механичните“ или „вулгарните“ според терминологията на Августин изкуства служат не само на удоволствието, но и на ползата. Всичко утилитарно в тях е преходно, отнася се до нивото на човешкото съществуване и не определя тяхната същност. А красотата на произведенията на изкуството, създавана от ръцете на изкусен художник, според предначертанията на неговия дух произлиза от висшата красота, отразява я, напомня за нея и кара зрителя да я обикне (*Conf.* X., 34, 54). В това е истинското предназначение на произведенията на „обикновеното“ изкуство,¹⁰ но далеч не всички му съответствуват.

Красотата и нейните структурни закономерности у Августин са общата основа на всички „механични“ изкуства, което му позволява да постави на едно ниво всички видове музикално изкуство, поезията, архитектурата и изобразителните изкуства. След Платон и Августин съзира в тези различни изкуства нещо общо — именно тяхната естетическа същност: израза на красота и възбуждането на тази основа чувство на удоволствие у зрителя. Големият недостатък на всички тези навсякъде разпространявани и общопризнати изкуства (това също ги обединява) според християнския платоник е в това, че те всички се основават на „подражаването“ (*imitatio*). Това е тяхната главна специфична черта (вж. *De mus.* I, 4, 6—9), определяща ниското им място в универсума. Изобразителните из-

¹⁰ Спв. W. Tatarkiewicz. *Historia estetyki*. T. 2, Wrocław ect., 1962, s. 66—67; 337.

куства подражават на видимите форми на предметите едновременно, т. е. стремят се към възпроизвеждането на идеалната красота на формите;¹¹ музиката, поезията, архитектурата „подражават“ на законите на единството, равенството, хармонията и т. н. „духовни истини“. Но нали подражаването на истината, общо взето, не е нищо друго освен създаване на своего рода „неистинско“ (*falsum*) (Solil. II, 16, 30). Обаче това лъжливо лежи в основата на „механичните“ изкуства и в определена степен то е истинско. Августин е принуден да се заеме сериозно с тази сложна дилема и да се замисли върху проблема за истинското и неистинското в изкуството. „Неистинското“ в изкуството той разбира в два аспекта. От една страна, той го съзира в самия начин на „подражаване“ (*imitatio*) или на „отразяване“ (*relucencia*) и, от друга — в проблема за измислицата в изкуството.

Като се опира на платоновско-неоплатоническата философия, Августин счита и произведенията на изкуството, и предметите на материалния свят за неистинни, т. е. несъдържащи духовни абсолютни истини, а само „отразяващи“ ги. Той обаче се стреми да разграничи тази тяхна „неистинност“ от преднамерена „лъжливост“. Така например един от главните естетически принципи — единството, се появява в телата „лъжливо“. Но в какво се състои тази лъжливост: в това ли, че в тялото има единство или в това, че то не се постига? Тук Августин разсъждава по следния начин. Ако телата биха постигали единство, то „те напълно биха изразявали (*impleo*) онова, на което те са подражание. А ако те напълно го изразяват, то биха били съвършено подобни на него. Ако те биха били съвършено подобни на него, то между тази и онази природа не би имало никаква разлика. А ако това би било така, то те вече не биха измамвали по отношение на него (единството — В. Б.), защото биха били същото, каквото е и то“, т. е. те биха били съвършено тъждествени с оригинала. „Лъжовността“ на телата и произведенията на изкуството следователно се състои в това, че те не съдържат онова, за което ги приемат, или в това, че ги възприемат за такива, каквито те не са. Но нали предметите сами не се стремят и не могат да се стремят към съзнателна заблуда, „а това, което неволно се счита за друго от това, което е, не е заблуждаващо, а само недействително“ (*De vera relig.*, 33, 61). Следователно в същност телата не ни лъжат и ако ние не ги приемаме за това, което те не са, то те не биха били и лъжовни (*ibidem*). „Лъжовността“ на материалния свят (тук Августин се отдалечава от идеите на платонизма) в голяма степен е обусловена от субективизма на възприемачия и приемачия тялото за това, което то в същност не е. Изкуството пък използва този похват съзнателно и тук е неговата принципална отлика от света на природните обекти.

От една страна, изкуството представлява онзи вид на „лъжливото“, когато нещо, без да има онтологическо битие, се стреми да съществува (*esse tendit et non est*). Тук става дума преди всичко за изобразителното изкуство и за такива зрителни образи, каквито са отражението в огледалото, сънищата, бълнуването на лудия. „А всяко живописно произведение или което и да било друго изображение — пита Августин — и целият този род на художествените произведения (*orificum*)? Нима те не се стремят да бъдат това, по подобие на което всяко от тях е направено?“ (Solil. II, 9, 17). До това разбиране на изкуството Августин го довежда една от главните и популярни тенденции на елинистичното изкуство — стремежът към краен илюзионизъм. Неслучайно в тази връзка Августин си спомня за знаменитите медни телици на Мирон (Solil. II, 10, 18), които в периода на

¹¹ В. Татаркевич пише по този повод: „Ако той е запазил теорията на подражаването, то е единствено обединявайки я с убеждението, че изкуството търси красотата. При това той я преобразява така, че тя престава да бъде израз на натурализма, а става неговата противоположност. Допускайки, че всеки предмет има своя красота и във всеки се намират следи от красота, той твърди, че ако изкуството подражава на предметите, то не изцяло, а само да откриват в тях и усилват тези следи“ (W. T a t a r k i e w c z. Op. cit., s. 67).

елинизма с възхищение са се считали за живи. Обаче още ранните християни по най-решителен начин се обявяват против илюзионизма в изкуството, виждайки в него източник на идолопоклонничество, тъй като у народа образите на изкуството са се възприемали като самите праобрази и им се покланяли.

Съответно и Августин, опирайки се вече на раннохристиянската традиция, последователно развива мисълта за това, че образите на изкуството не са самата действителност (и в този смисъл те са лъжливи), а само я отразяват. Нещо повече, именно тази тяхна „лъжливост“ ги прави „истински“ образи на изкуството. „Истински трагик“ актьорът става единствено затова, че той играе „лъжливия“ Приам — „подражава на Приам, но не е самият Приам“. Оттук произтича „нещо удивително“. А именно: „всичко това (има се пред вид изкуството — В. Б.) не е ли в едно отношение истинско, защото в друго отношение е неистинско, и за неговата истинност в дадения случай не допринася ли това, че в друго отношение то е лъжливо? Ето защо то по никакъв начин няма да постигне онова, което желае или трябва да бъде, ако избягва да бъде лъжливо“ (Solil. II, 10, 18). Само това, че актьорът не е самият Хектор или Андромаха, а живописното изображение на коня — не е самият кон, и Дедал никога не е летял, макар баснята да твърди обратното — то прави актьора истински актьор, изображението — „истинска живопис“, а баснята — „истинска басня“. Истинското в изкуството не трябва да се смесва с истинското в действителността или в теорията на познанието, защото тук то следва да бъде разбрано по своему. В крайна сметка „истинското“ в изкуството, равно на „лъжливото“ в друго отношение, носи в себе си особено, а не буквално знание. Учителят в училището, спомня си Августин, никога не настоява учениците му да вярват в това, че Дедал е летял, но той винаги казва, че ако те не научат баснята, то едва ли нещо ще знаят.

Тук на вниманието на Августин попада вторият аспект на „неистинското“ в изкуството — проблемът за измислицата, която придобива особена актуалност в периода на елинизма и късната античност. Цялата многовековна художествена практика по онова време се развива по посока на отдалечаването от буквалното копиране на реалната действителност. В това отношение особено далеч отиват словесните изкуства. В огромната литературна продукция на Римската империя на практика във всички жанрове (от историографията и философията до поезията и романа) важно място заемат чудесата, фантастичните истории, парадоксалните и удивителните събития. Процъфтява новият жанр на литературата — парадоксографията, появява се романът — особен литературен вид, съзнателно основаващ се върху измислицата и получил широко разпространение през II—III в. от н. е.¹² Измислицата (fictum) се превръща във важен принцип на художественото мислене, „фантазията“ — във важна естетическа категория, изместваща „подражаването“, разбираемо в буквалния смисъл на думата. Назрява и теоретичното осмисляне на този художествен процес. Още Плиний Младши (ок. 61 — ок. 113 г. от н. е.) в едно от писмата си, разказвайки за дружбата на момчето с делфина, пише: „Натъкнах се на правдива тема, но тя много прилича на измислицата (fictae). . . Може напълно да се вярва на разказвача. — Макар. . . на поета по достоверност (guid poetae cum fide)?“ (Ep. IX, 33, 1).¹³

Флавий Филострат, авторът на известното „Житие на Аполоний Тиански“, противопоставя „фантазия“-та на „мимезиса“. В беседата на Аполоний с етиопския химнософист Феспесион се повежда разговор за изображението на боговете в Гърция и в Египет. Отстоявайки възможността и предимството на гръцките антропоморфни изображения, Аполоний е принуден да отговори на въпроса на Феспесион: на какво се базират гръцките художници, понеже те не могат да се

¹² В. Е. Perry. The Ancient Romances. Berkeley, Los Angeles, 1967.

¹³ Плиний Младши. Письма. М.—Л., 1950, с. 289.

възползуват от главния принцип на изкуството — подражаването, т. е. не трябва да се предполага, че те са били на небето и са видели боговете. В отговор на това Аполоний рязко противопоставя „фантазия“-та на подражаването: „Фантазия“-та е направила това, тя — по-мъдрият художник от мимезиса; защото подражанието формира само това, което вижда, а фантазията и това, което не вижда“ (Vit. Apol. VI, 19). Още тук се набелязва важната тенденция на отклоняване от миметическия (в тесния смисъл на думата) принцип в изобразителното изкуство, което ще придобие особена важност за християнското художествено мислене и естетика.

Другият Филострат, автор на известните „Картини“, счита, че „измамата“ в изкуството „носи на всички удоволствие и най-малко заслужава упрек“ (Imag. graef. 4).

По такъв начин от целия ход на развитието на късноримското художествено мислене и естетическа мисъл Августин е ориентиран към възприемането на измислицата като важен принцип в изкуството. За това, че изкуството доставя удоволствие, той добре знае и от собствен опит, и от своя античен учител по философия Цицерон, който пише, че ако в историята всичко е насочено към съобщаване на истината, то в поезията — към това, „за да може да доставя удоволствие“ (De leg. I, 5); ритмите в стиховете се използват „за услаждане на слуха“ (Orat. 60, 203) и т. н. Точно тези идеи на късноантичните си предшественици има пред вид Августин, когато разсъждава за изкуството.

Далеч не всеки се стреми към лъжа, когато не говори истината — счита Августин, „тъй като и мимите, и комедиите, и много от поемите са изпълнени с неистинско, повечето с цел да доставят удоволствие, отколкото да излъжат, а и почти всички, които се шегуват, не говорят истината“ (Solil. II, 19, 16). Поетическата измислица се възприема от Августин като нещо напълно закономерно в изкуството, насочено към възбуждане на чувство на удоволствие и придаващо на произведението своеобразна красота.¹⁴

В цялост принципът на подражаването в изкуството получава у Августин широк диапазон от значения. Хипонският мислител сякаш прави равностметка на многовековните антични дискусии за проблема на мимезиса. При него подражаването съвсем не се явява илюзионично копие на действителността. Изкуството не трябва да измамва зрителя, не трябва и не е в състояние да подменя действителността със себе си. Подражаването в изкуството не може да бъде механично, то винаги е съединено с разума и се осъществява по неговите закони. Измислицата е неотделима част от такова подражаване. За него поетите са винаги професионални лъжци (Contr. Faust. XX, 9). Под „действителност“ Августин има пред вид като правило не чувствено възприемания свят, а духовната реалност, абсолютните истини на духа, които за художника се явяват като закони на единството, реда, хармонията, пропорцията, опозицията, отмереността, ритъма и други подобни принципи. Дори в изобразителното изкуство тези закономерности се издигат от Августин на първо място. Идеалните закони на красотата намират своето, макар и твърде неясно отражение (relucencia) в изкуството. Същността на изкуството, неговото главно съдържание Августин вижда в изразяването на абсолютните истини на духа (предимно на абсолютната красота), като им „подражават“ със самата структура на произведението на изкуството или със системата от изобразително-изразителни средства и похвати. А главната задача на всички изкуства (както на свободните, така и на механичните) той вижда в издигането на човешкия ум до висшите истини. В очите на Августин свободните изкуства осъществяват този процес на по-високо ниво. Те водят човека към философията, която именно се занимава със съзнателното търсене на истината (De

¹⁴ K. Svoboda. L'estetique de Saint Augustin et ses sources. Brno, 1933, p. 101, 137.

ord. II 5, 14). „Механичните“ или „популярните“ изкуства издигат ума към духовните истини чрез чувственото удоволствие, възникващо на основата на подражаването и уподобяването. Съзерцаването на красотата, единството, подобие, хармонията, ритъма и на другите доставящи удоволствие закономерности в произведението на изкуството ни дава тласък към съзерцаването на техните идеални основи, тъй като, „обръщайки се от произведението на изкуството към закона на изкуствата, ние с ум ще постигаме оня вид (*speciem*), в сравнение с който ще ни се представи безобразно това, което по божията милост е прекрасно“ (*De vera relig.* 52, 101).

Наред със задълбочаването на Августин в същността на християнството пред очите му все повече се обезценяват „свободните изкуства“, толкова почитани от философствувашата и интелигентствувашата античност, и се повишава ролята и значението на „механичните изкуства“, но вече не античните, а новите, християнските, служещи на църквата и на новия култ. Еволюцията е напълно закономерна и исторически обоснована. Църквата, претендираща за ролята на единствения духовен наставник на човечеството, станала важно звено в държавната машина, се стреми максимално да използва за своите цели целия инструментариум за въздействие върху вътрешния свят на човека. Ясно е, че по-леко е било да се обрнат и насочат в нужната посока „служебните изкуства“, отколкото „свободните“, и Августин твърде бързо разбира това, естествено не без влиянието на предшествувашата патристична мисъл.

Касициакският античен патос на свободните от всякакъв утилитаризъм занятия с науки и философия много бързо се сменя от дълбоко осъзнатия практицизъм, наистина не в римски, а в християнски смисъл. Висшият идеал продължава да бъде чисто духовен и надутилитарен, но всичко земно сега се разбира като път към този идеал, чрез който позитивно се оценява само онова, което спомага за придвижването по този път. Гръцкият духовен аристократизъм и римският, така да се нарече, държавно-битов практицизъм по време на християнството се превръща в някакъв духовен утилитаризъм, послужил за основа на средновековната религиозна култура. За новото християнско отношение към науките и изкуствата Августин пише подробно в „*De doctrina christiana*“ (II, 25; 38—39; 58). Тези разсъждения стават норма за средновековната теория и практика, затова има смисъл да се спрем върху тях подробно.

От човешките „изобретения“ Августин сега смята за полезни и необходими в обществото преди всичко приложните изкуства, създали различни типове облекло за хората от различен пол, различно звание и положение в обществото; сеченето на монети и изобищо „безбройните видове знаци, без които човешкото общество или съвсем не би могло да съществува, или би било по-несвършено“ (39). Както виждаме, утилитаризмът на Августин съвсем не е примитивен. Той признава за полезни и необходими всички науки и изкуства, имащи звукова природа, а към тях той отнася почти всички постижения на човешката култура. Неговият „утилитаризъм“ има ярко изразен семиотичен нюанс. Докато в касициакския период той разглежда всички науки и изкуства в тяхната даденост, сега те го интересуват единствено от гледна точка на тяхната знакова функция, т. е. на посочването на духовните реалности на по-високо равнище.

В светлината на новото, вече чисто християнско отношение към науките и изкуствата Августин преразглежда в зрялата си възраст много от юношеските си съждения за тях, като с това полага основите на средновековната теория на изкуството. Особено характерно в този план е новото отношение на Августин към изпълняемата музика (т. е. към музикалното изкуство в същинския смисъл на думата, а не към научната дисциплина) и към изкуството на словото.

Последното интересува Августин в два главни аспекта. Първо — от гледна точка на знаково-символичната функция на думата и на словесния образ, преди

всичко във връзка с библейските текстове, въз основа на което се изгражда цялата знаково-символична теория.¹⁵ Второ — по отношение на новото осмисляне на красноречието. Бидейки професионален риторик и преди приемането на християнството, отказал се от гражданската си професия, Августин — епископът, твърде скоро разбира, че „езическата“ му специалност при умело използване може да му послужи и на новия пост.

Късният Августин счита красноречието за почти необходим инструмент на християнския учител (= проповедник). Неговите педагогически функции едва ли могат да се осъществят истински, ако не умее да преподнесе истината. На проблемите на красноречието и педагогиката Августин посвещава четвъртата книга от големия си труд „За християнската наука“ и много страници в трактата „За обучението на огласяемите“.

В „De doctrina christiana“ Августин се обръща към ораторското изкуство тогава, когато става дума за умението да се съобщат на слушателите откритите след дълги търсения библейски истини. Изобщо казано, разсъждава сега Августин, правилата на риториката са нужни и полезни, „защото ако с помощта на изкуството на риториката може да се убеждават хората и за истинското, и за лъжливото, то кой ще се осмели да твърди, че в ръцете на своите защитници истината трябва да остава беззащитна срещу лъжата?“ (De doctr. chr. IV, 2, 3). Неразумно е да се оставя такова силно оръжие в ръцете на защитниците на лъжата, за да могат те с негова помощ да заблуждават масите неизкушени хора, докато в същото време защитникът на истината лениво би дремал над нея, без да има с какво да я защити. Разбира се, такова силно оръжие трябва да бъде използвано за защита на истината.

Риториката трябва да се изучава в детска или в юношеска възраст. Не си струва човек на зряла възраст вече да изразходва за това сили и време. По-добре е изучаването на красноречието да става не по риториките, като се запомнят едни или други правила, а на практика — като се четат и слушат ораторите. Библейската и особено църковната литература е богата с образци на красноречието. Като ги четеш, преписваш и диктуваш, самият ти много бързо можеш да се научиш да говориш по подобен начин. Изучавайки съдържанието на тази литература, човек незабелязано възприема и нейния стил, и нейния начин на изразяване (IV, 3, 4). Правилата на красноречието са сложни и трудни за усвояване. За тяхната лека и свободна, практически безсъзнателна употреба е нужен още и особен талант. Нали нито един оратор не може едновременно красноречиво да говори и да мисли за онези правила и похвати, които трябва да се приложат в дадения момент. В противен случай, той „трябва да се предпазва да не изчезне от душата му онова, за което трябва да говори, докато размисля как да каже [всичко] по научному. И въпреки всичко в речите и думите на красноречивите хора се оказват изпълнени всички правила на красноречието, за които те не са мислили нито когато са се готвили да говорят, нито когато вече говорят красноречиво, независимо от това, дали някога са ги учили или никога не са се докосвали до тях. Естествено тези правила се изпълняват само от онези, които са истински оратори, а не от онези, които си поставят за цел да бъдат красноречиви“ (IV, 3, 4). Като взема за пример ораторското изкуство, Августин повдига тук два важни естетически проблема. Първо, той твърди, че в изкуството талантът има по-голямо значение, отколкото владееенето на теорията. На него лично, твърди той, са му били познати много мъже, съвършено непознаващи правилата на риториката, но говорещи по-красноречиво от онези, които дълго са изучавали тези дисциплини. Второ, Августин по нов начин поставя и въпроса за естетическото възпитание.

¹⁵ Вж. по-подробно Виктор В. Бичков. За източниците на средновековната теория на знака и значението. — Литературна мисъл, 1982, кн. 5, с. 121—137.

На красноречие трябва да се учим не теоретично, шудирайки риториката, а на практика — четейки и слушайки ораторите. Нали нямаше да се налага децата да изучават и граматиката, ако те получаваха възпитанието си в среда, където биха говорили на съвършено правилен език. Естественият навик напълно може да замени науката (IV, 5). За разлика от античните автори в началото на V в. Августин смята за по-ефективно не теоретичното обучение на изкуствата, а практичното — пътя на емоционално-интуитивното възприемане на високите образци на изкуството и подражаването им, защото в непосредствената си дейност художникът (ораторът) се ръководи повече от интуицията, от вътрешния опит, отколкото от теоретичните правила. Интуитивно той твори, обаче съответно с тези правила, тъй като те са съставени върху основата на изучаването на самата художествена практика, на конкретните произведения на ораторското изкуство.

Библейските текстове според Августин съдържат много неясни места, но християнският учител не трябва да ги излага също „неясно“. Неговата задача е да разбере смисъла на Писанието и да го съобщи на слушателите с ясни и точни изрази (IV, 22—23). Яснотата (*evidentia*) се очертава у Августин като най-важното свойство на речта дори ако тя влиза в противоречие с някои риторични похвати. Като цяло яснотата никога не води до обезличаване на речта и умният оратор добре знае това (IV, 24). Ораторът никога не бива да забравя, че главната му цел е да бъде правилно разбран от слушателите, затова в своята реч той трябва винаги да се съобразява с аудиторията. А тъй като слушателите на християнските оратори, особено в провинциите, в голямата си част изобщо не са имали никакво образование, Августин призовава към демократизация на красноречието. А какъв е смисълът от изтънчените фигури на речта или от правилността на езика, ако те остават неразбрани за слушателите? По-добре е да се употребяват не съвсем правилни, народни думи и изрази, но те ясно да излагат на слушателите същността на нещата (IV, 24). Особено важно е да се следи реакцията на слушателите (разбират или не), когато говориш пред голяма аудитория, където не е прието да се запитва повторно наставникът. Ако слушателите не разбират същността на излаганото, предметът на речта трябва да се представи от друга гледна точка, да се приложат други методи в поднасянето на материала и да се варира с тях дотогава, докато предметът не бъде разбран от аудиторията (IV, 10, 25). Тук, както и в трактата „За обучението на огласяемите“ Августин наново поставя проблема за учителя, настоявайки за необходимостта от ориентиране на целия процес на преподаване към конкретната аудитория, към постигане на пълно взаимно разбиране между наставника и слушателите. Истинността не познава още този проблем и не го поставя на теоретично равнище.¹⁶

Августин вижда главната задача на красноречието не в това „твърдото и грапавото“ да се направи приятно, а скучното — занимателно, но да може да „покаже скритото“. От друга страна, веднага предупреждава — не следва да се забравя, че ако неясното е изразено ясно, но не привлекателно, тогава то става достойно само на малцина ревностни търсачи на истината. Повечето от хората обичат дори в най-жизнено необходимата храна да бъдат прибавени вкусни подправки. Именно заради тях красноречието трябва да се притече на помощ на яснотата, а не да ѝ нанесе вреда (IV, 11, 26). Затова християнският учител трябва да използва опита на Цицерон, който счита, че речта следва „да учи, наслаждава и увлича“ (Orat. 21) (IV, 12, 27). И по-нататък Августин развива известните риторични идеи на Тулий, неговия любим автор от младежките години. Първото (*ut doceat*)

¹⁶ F. X. Eggersdorfer. Der heilige Augustinus als Pädagoge und seine Bedeutung für die Geschichte der Bildung. Freiburg im Br., 1907; R. Ger d. Die Erziehung des Menschen. Nach den Schriften des heiligen Augustinus dargestellt. Köln, 1909; E. Kevane. Translation imperii. Augustine's De doctrina christiana and the Classical Paideia. — Studia Patristica, vol. XIV, Berlin, 1976, p. 446—460.

се отнася към същността на предмета, второто и третото (*ut delectet, ut flectat*) — към начина на изложение, т. е. към спомагателните средства на обучението. Удоволствието не може да бъде самоцел на красноречието. Трябва да се избягват онези съчинения, които са написани заради самото удоволствие и не съдържат истината (IV, 14, 30). Под истина, както помним, Августин има пред вид преди всичко главните положения на християнската религия. Затова неговата теория на красноречието придобива характер на духовно-религиозен утилитаризъм. По негово дълбоко убеждение естетическата страна на речта трябва да служи на религиозната духовност. Целта на оратора е по всякакъв начин да носи на хората истинското, святото и доброто.

Като се позовава на теорията на стиловете от Цицерон (срв. *Orat.* 21—29), Августин предполага, че трите стила — прост, умерен и висок — съответствуват на трите посочени по-горе функции на речта: уча, услаждам, увличам, и на трите предмета на речта: прост, среден и важен (IV, 34).

Голямо изкуство е да се редуват всички стилове в една реч, понеже един стил бързо уморява слушателя. Особено кратки трябва да бъдат частите на речта при високия стил. Те трябва да се смесват с просто изложение или с умерен стил (IV, 51). В контраст с простия стил високият изглежда още по-възвишен. В речта на умерения стил простият се прилага там, където се налага да се решават някакви въпроси, и се изисква особено проникателност и тънкост (*acumen*) и т. н. (IV, 52). За положителния резултат от въздействието на високия стил върху слушателите може да се съди по въздишките и сълзите, а не по виковите на одобрение към оратора (IV, 53).

Простият и високият стил самостоятелно въздействуват върху слушателя: простият му дава знание за някои предмети, високият го подтиква към определено действие. Целта на умерения стил е да се харесва чрез красотата си. Затова той не следва да се прилага самостоятелно, а само като допълнение към простия или високия стил (IV, 25, 54—55). Тук Августин се ръководи от същия този религиозен утилитаризъм, който ще господства в цялата средновековна естетика. „С помощта на ниския стил той (ораторът — В. Б.) [ни] убеждава в правдивостта на това, което говори; чрез високия стил той подбужда към действие онези, които знаят, че трябва да се действа, но не действуват; с умерения стил той ни убеждава, че говори изящно и красиво: но каква полза ни носи това убеждение?“ Нека оставим тази празна цел на езическите оратори. Християнските наставници трябва да я заменят с друга, по-съществена. Те следва да използват умерения (средния) стил за същите цели, както и високия, да поставят красотата на словото в полза на доброто дело (IV, 25, 55).

Основната заповед на християнството и главното му постижение според Августин е заповедта на любовта. Тя трябва да стане централен предмет на преподаване и да лежи в основата на самия учебен процес. Августин формулира най-важното християнско правило: „В каквото и да се изразява нашата дейност сред хората, тя трябва да бъде проникната от състрадание и най-искрена любов“ (*De catech. rud.* 17, 1). Разсъждавайки с ученика върху всеки проблем на християнското учение, наставникът е длъжен „да доведе разказа до главната цел — любовта, която не трябва да изпуска от очи, каквото и да прави, за каквото и да говори“. Любовта лежи в основата на всички позитивни действия и явления, извършващи се в света; тя трябва да бъде основа на всяка реч на християнския учител (7, 1). „Постави си за цел да говориш за тази любов; нека всички твои думи да връщат към нея; каквото и да разказваш, разказвай го така, че този, към когото се обръщаш, слушайки, да вярва; вярвайки, да се надява; надявайки се, да обича“ (5, 11). Учителят трябва да изгражда своята реч така, че тя не само да разказва за любовта, но и да пробужда в сърцата на слушателите тази любов. А това е възможно само в случай, когато самият той искрено и горешо обича свои-

те ученици. Това също е нов мотив в педагогиката, неизвестен на античния свят. Цялата дейност на учителя трябва да бъде стоплена от дълбоката любов към учениците. Именно любовта му отваря път към душите на слушателите, позволява му бързо да улавя тяхната реакция и да изгражда своето изложение в съответствие с нея. Учителят от нов тип е длъжен постоянно да чувства всички вътрешни движения на учениците си и да изгражда речта си, като се ориентира от тях. Августин набелязва важен за педагогиката психологически момент: не само учителят влияе върху душите на учениците, но и те (всяка конкретна аудитория) въздействуват върху вътрешния свят на наставника. С присъствието си и реакцията си аудиторията винаги действа различно на учителя. Августин посочва, че и той самият е изпитвал различни чувства в зависимост от това, пред кого му се е налагало да говори (20,4; срв. 20,3). Добрата аудитория обикновено вдъхновява отзивчивия учител и у него изчезва всякаква скука, която е напълно закономерна при многократното повтаряне на едно и също. От собствен опит Августин знае, че „е възможно да се освежиш от свежестта на тяхното възприятие“,¹⁷ до толкова, че обикновеното ти хладно изложение може да се стопли от необикновеното им внимание“ (14,4). Тук Августин отбелязва още една интересна психологическа закономерност — особения род „въчувствуване“ на учителя във вътрешния свят на ученика, което му позволява сякаш с очите на ученика да види това, за което говори, да изпита неговата емоционална реакция. „Ако ни е опротивяло винаги да повтаряме обикновени думи, пригодени към детското разбиране, то самите ние ще се приспособим към тези деца, обиквайки ги с братска, бащинска и майчина любов; ще съединим нашите сърца и тези думи ще ни се сторят нови. Такава е силата на съчувстващата душа: когато ги докосват нашите думи, ние, докато те учат, се вселяваме у тях, а те — у нас; слушателите сякаш говорят у нас, и у тях ние самите някак си се учим на онова, което преподаваме. Нима обикновено не се случва така: когато в града или в селото често виждаме просторни и прекрасни места, ние минаваме покрай тях, без да изпитваме вече никакво удоволствие; но когато ги показваме на тези, които по-рано не са ги виждали, от тяхното възхищение оживява и нашето възхищение. Колкото повече са ни близки тези хора, толкова чувството е по-силно: защото, обичайки ги, ние живеем у тях, защото и за нас старото става ново“ (14, 1—2). Тук Августин великолепно показва висшата степен на педагогическата отзивчивост и учителското съвършенство. Достигайки я, учителят напълно завладява душите на слушателите.

Нов е подходът на късния Августин и към разбирането за изпълняемата музика.

Новото насочване (след трактата „За музиката“¹⁷) на августиновската мисъл към музиката, към пеенето бива инспирирано от самата практика на църковното пеене, което през IV в. се внедрява повсеместно в християнския култ и което Августин за пръв път среща в Медиолана. Инициаторите на въвеждането на новото църковно пеене в християнските храмове през IV в. на Изток са Василий Велики (в Неокесарея) и Йоан Златоуст (в Константинопол), а на Запад папа Дамас I (в Рим) и Амвросий Медиолански.¹⁸ Както пише Августин, Амвросий въвежда пеенето в трудно за медиоланските християни време, когато самият техен пастир е подложен на преследване от страна на арианстващата Юстина, майката на малолетния император Валентиниан. Вярващите заедно с епископа денонощно се молят в храма, очаквайки гонения. „Тогава бива постановено химните и псалмите

¹⁷ Вж. анализа на този трактат в статията: В. В. Бычков. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма. — В сб.: Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 67—123.

¹⁸ C. Y. Perl. Die Geburt der abendländischen Musik. — Theologie und Glaube, Hft. 2, Paderborn, 1953.

да се пее според обичая на Източната църква, за да не се измъчи народът съвсем от мъка и печал; оттогава и досега този обичай се спазва, него го усвояват мнозина и почти всички твой стада в останалия свят“ (Conf. IX, 7, 15). Църковната музика оказва силно емоционално въздействие върху вярващите, което е и главната причина за въвеждането ѝ в състава на култа. Тя спомага за усвояването на словесното съдържание на химните и псалмите. Самият Августин е много възприемчив към тази музика. Той неведнъж напомня за съзвонието си на умиление, предизвикани от пеенето, и за „дивната сладост“, изпълваща в тези моменти неговата душа. „Колко плаках аз над твоите химни и песнопения, горещо развълнуван от гласовете, сладостно звучащи в твоята църква. Тези звуци се вливаха в ушите ми, истината се отточваше в сърцето ми, бях обхванат от благоговение; съзвонието ми се стичаха и ми беше добре от тях“ (Conf. IX, 6, 14). Августин ясно осъзнава, че в химните и псалмите мелодията не само съдействува за по-дълбокото усвояване на текста, но и оказва самостоятелно въздействие върху душата на слушателя. „Понякога ми се струва, че оказвам на тях (духовните песнопения — В. Б.) повече почит, отколкото трябва: чувствавам, че самите светии слова разпалват нашите души с по-горещо благоговение, ако са изпети добре; лошото пеене не оказва такова влияние. На всяко от нашите душевни движения са присъщи и единствено на него са свойствени определени модуляции в гласа на говорещия и пеещия и те по силата на някакво тайно родство събуждат тези чувства. И моето плътско удоволствие, на което не бива да се разрешава да разслабва душата, често ме лъже: чувството, съпровождайки разума, не върви тихо отзад, макар че благодарение на разума е заслужило и това място, а се опитва да мине отпред и да ръководи“ (Conf. X, 33, 49). Тук у Августин ясно се долавят отзвуци от античната теория на музикалния етос. Той е убеден, че музикалните модуляции съответствуват на определени движения на душата и предизвикват у слушателя подобни чувства. Естетическият ефект от музиката е толкова силен, че често заслани нейните рационални основи, в частност оня текст, който тя трябва да съобщи на слушателя. Този момент понякога силно безпокои християнския застъпник на чистото ratio.

Музиката като изкуство във времето привлича особеното внимание на Августин с това, че нейната скоротечност, постоянното преминаване от бъдещето в миналото му напомнят за потока на земния живот. Със самата форма на своето битие музиката отразява главната закономерност на живота — постоянното движение във времето (вж. Conf. XI, 28, 38). В очите на Августин и на цялото Средновековие музиката се превръща в символ на времето, а времето — в символ на живота.¹⁹

Малко по-късно, осмисляйки съдържанието на „Псалтира“ и съотнасяйки го с опита на църковното пеене, Августин прави още една важна крачка в разбирането за естетическата същност на музиката. Той стига до осъзнаването на юбилацията (jubilatō) като важна и най-висока форма на музикалното изкуство. Под юбилация Августин разбира ликуващия напев без думи, насочен към възхвалата на Бога.²⁰

Юбилацията, или както на Изток се нарича алилуя (ἀλληλούϊα), от староеврейското „халелуйа“ (хвалете бога) — това са възторжено-ликуващи импровизации на гласа, украсени с мелизматично пеене на гласните, най-често при думата „алилуя“ и особено при последната ѝ сричка. Алилуя идва в християнството от култовата практика на семитските народи и от IV в. се разпространява широко в християнския култ.²¹ На Запад песнето на алилуя се въвежда от Амвросий Медио-

¹⁹ C. Y. Perl. Augustinus und die Musik. — Augustinus magister, vol. 3, Paris, 1954, p. 452.

²⁰ Ibid., p. 441.

²¹ R. Hammerstein. Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern, München, 1962, S. 41.

лански и развивайки се постепенно, тя получава своя разцвет в западната музика преди Хендел, Бах и Моцарт. Именно алилуя силно впечатлява Августин в амвросианската църква и той се опитва да осмисли същността на това чисто музикално явление и да разбере неговата роля и място в системата на човешкото битие. Както посочва още Г. Аберт, Августин по-дълбоко от другите почувствува същността на юбилацията, „той дава на църквата научна обосновка на този силно отклоняващ се от основните ѝ принципи начин на пеене“²².

Тук Августин може би за пръв път в теоретичните си студии за изкуството е принуден да признае, че юбилацията е онази музикална форма, която произлиза непосредствено от емоционалните дълбочини на душата. Ratio като определена разумно-разсъдъчна дейност не участва в този процес. Наистина „юбилацията“ (jubilation), т. е. неизразимата с думи похвала, идва само от душата“ (Enar. in Ps. 150, 8); „оня, който пее в юбилация (qui jubilat), не произнася думи, а единствено със самите звуци без думи изразява ликуване; гласът пък е ликуването на всезнаещия дух, изразяващо, доколкото това е възможно, афекта, недостижим от чувството“ (Enar. in Ps. 9, 4). Августин добре съзнава, че много от движенията на душата не могат да бъдат изразени с думи. Единствено музиката е способна да ги изпълни в своя звуков материал. „Какво означава да се възпява в юбилация? — започва коментара си Августин на първите думи от 94 псалм. — Радостта не може да се предаде с думи, а с гласа може да се покаже онова, което е вътре у нас, но не може да бъде изразено с думи. Това именно означава да се възпее в юбилация. Ако внимателно се наблюдават онези, които сякаш съревновавайки се в земната радост, възхвалят в песни вашите Харити, може да се забележи как по средата на пеенето думите като че ли се изместват от безкрайно ликуване, за чието изразяване езикът на думите се оказва недостатъчен; тогава те възпяват в юбилация така, че техните гласове изразяват душевното им състояние (animi affectus); с думи не може да се предаде онова, което вълнува сърцето. Ако може така да се ликува за земните радости, то не трябва ли ние да възпяваме в юбилация небесните радости, защото с думи не можем да ги възпеем достойно?“ (Enar. in Ps. 94, 3). Юбилацията е изцяло нова за гръко-римския регион форма на музикално изпълнителство, предоставяща в рамките на култовото пеене големи възможности на музиканта (певеца) за художествено творчество. Често повтарящия се в псалмите призив: „Възпейте на Господ нова песен!“ (Ps. 32; 95; 97) Августин отнася към юбилацията — хвалебствено-ликуващата песен на душата на новия човек, сключил с Бога нов съюз (завет) и прославящ го с нова прекрасна песен.²³ А да се пее прекрасно според късния Августин означава „да се пее в юбилация“.

В заключение относно новото августиновско отношение към музиката и изкуствата изобщо може да се отбележи следното.

Августин вижда в изпълняемата музика най-висшето от изкуствата,²⁴ в съвременния смисъл на тази дума, и затова музиката в неговите разбирания е идеалът за всички изкуства. Главното ѝ предназначение е да изразява най-дълбоките движения на човешката душа, които не могат да бъдат предадени с думи. Естествено преди всичко това се отнася до религиозните преживявания от лаудационен характер. Музиката е призвана да изразява неописуемата радост на душата. Печалните мотиви според Августин не съответствуват на чистата духовност, те са резултат от развалата и дисхармонията на света, на греховността на човека.

²² H. A b e r t. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, 1905, S. 208.

²³ Срв. H. E d e l s t e i n. Die Musikanschauung Augustinus nach seiner Schrift „De musica“, Freiburg im Br., S. 126—127.

²⁴ K. S v o b o d a. Op. cit., p. 197.

Освен това музиката, съпровождаща словесния (като правило, поетичен) текст, със своето емоционално въздействие спомага за по-дълбокото усвояване на духовното съдържание на текста.

Тези главни аспекти от августиновското разбиране за музиката изграждат не само основата на музикалната естетика през Средновековието и Възраждането, но и в много отношения — основата на разбирането за същността на изкуството като художествен феномен изобщо.

Разгледаните примери за схващането на църковните отци през IV—V в. за изкуството показват, че през този период активно започва да се формира ново, вече типично за средните векове разбиране за мястото и ролята на изкуствата (вкл. и словесните) в новата религиозна култура като важно спомагателно средство за приобщаване към християнската доктрина във всичките ѝ форми и прояви и в краен резултат — за приобщаването към висшите духовни ценности.

Преведе от руски Елена Томова