

Огнян Касабов е преподавател в катедра „Логика, етика и естетика“ на Софийски университет „Св. Климент Охридски“.

Изследователските му интереси са в областта на историята на естетиката, класическия немски идеализъм и съвременната философия.

Книгата изследва ключови моменти от процеса на неусетно, но решаващо отпадане на природата от ползрението на класическата философска естетика (XVIII-XIX в.), довел до прословутата Хегелова теза, след която разбираме естетиката най-вече като философия на изкуството. Предложеният анализ се ориентира към една невинаги изведена на преден план и при все това основополагаща линия в естетическата теоретизация при автори като Шафтсбъри, Адисън, Кант, Шелинг и Хегел: линията, която мисли природата като изкуство, а изкуството – под знака на идеализирани понятия от философията на природата, белязани от идеята за органично единство. Трасираните естетически преплитания между „природа“ и „изкуство“ сочат към непромислени базисни напрежения в западната мисловност, водещи потеклото си от античността, и останали неразрешени и днес.

Цена 13 лв.

ОГНЯН КАСАБОВ Техника на природата, органика на изкуството

ОГНЯН КАСАБОВ

ТЕХНИКА НА ПРИРОДАТА, ОРГАНИКА НА ИЗКУСТВОТО



*Раждането
на естетиката
и отмирането
на природно
красивото*



УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ISBN 978-954-07-3763-8



9 789540 737638

Съдържание

Увод. Метафората за органичността на изкуството и изтласкването на природно красивото извън класическата естетика	7
1. Подход в повдигането на един овехтял въпрос	9
2. „Раждането на естетиката“	16
3. Стари корени: τὸ εὖ καὶ καλῶς.....	20
4. Нови борби: какво е живо и какво е мъртво в природата	23
5. Генезис на естетическата предметност: природата като изкуство, изкуството като природа	30
6. Органицистката естетика и разривите на модерното съзнание	35
7. Ход на изследването	38
I. Пластичният холизъм на Шафтсбъри	41
1. Органично единство и стихийна пластичност на природата ...	45
2. Хармония и естетически опит	56
3. Природа и изкуство	65
II. Въображението и разчупването на хармонистката интуиция: Адисън	72
1. Въображение и привидност	73
2. Хармонията и грубите небрежни линии на природата	82
III. Природа, техника и игра в Кантовата трета <i>Критика</i>	96
1. Природата в красивото	97
2. Природата като изкуство: систематичната задача на третата <i>Критика</i>	106
3. Техниката на способността за съждение	110
4. Обобщение: природа и изкуство, организъм и култура, красота и свобода	118

На корицата:

Лена Тодорова, „Индивидуализъм“

Ernst Haeckel, „Leptomedusae“ (Tafel 36), *Kunstformen der Natur*.

Leipzig: 1904

© 2014 Огнян Касабов

© 2014 Борислав Къосев, художник

© 2014 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ISBN 978-954-07-3763-8

IV. Красотата между природата и противоречията на субектността: Шелинг	128
1. Живото понятие	130
2. Органично vs. красиво	136
3. Фигурации на природата в изкуството: платонистки идеи, модерно самосъзнание, изначален хаос	142
V. Хегеловите безплътни художествени организми.....	157
1. Изкуството като борба с природата	159
2. Органичната красота.....	168
3. Организми без тела и граници на изкуството.....	177
Вместо заключение.....	187
Библиография.....	195

Увод

Метафората за органичността на изкуството и изтласкването на природно красивото извън класическата естетика

Сред традиционните философски дисциплини естетиката притежава проблематичното достойнство в твърде висока степен да въплъщава и потвърждава спорната теза, че философията е своята история. По същността си късен продукт на едно вече силно диференцирано мислене, с раждането си през XVIII в. естетиката носи в себе си богато наследство на предхождащи концептуални отграничавания. Освобождаването на сферата на естетическото обаче далеч не имплицира наличието на някакво що-годе плътно съгласие дори относно най-базисния му характер. Един бърз поглед върху философските текстове от XIX и особено от XX в., припознавани под името „естетика“, съвсем лесно може да убеди в това. Ако естетиката е своята история, то тя – поне на пръв поглед – не е историята на различните тълкувания и артикулации на едно единно понятийно ядро. Самият смисъл на естетическото добива плътност едва в контекста на конкретните теории и ако може да се говори за обединение, то изглежда, би могло да бъде само от вида на плетеница Витгенщайнови семейни прилики.

И все пак, налице е широк, макар и минимален по своето съдържание, консенсус върху предмета на естетиката. Естетиката е философия на *изкуството*. Въпросът за възможната естетическа значимост на *природата* е естествено да изглежда ирелевантен, безвъзвратно овехтял, в най-добрия случай периферен. Положение, което остава в сила дори след възобновяването на теоретичния интерес към природата в немската и англо-амери-

канската естетика от втората половина на ХХ в. Тези проекти все още стоят встрани от основния поток на естетическата мисъл.

Класическото място, бележещо отхвърлянето естетическата значимост на природата, са първите страници на Хегеловите *Лекции по естетика*. При това не само заради разгърнатия в хода на *Лекциите* мащабен, амбициозен и образцов проект за естетиката като по същество философия на изкуството. Забележително е, че Хегел избира да открива лекциите си тъкмо с тезата за периферното място на природно красивото.¹ Става дума за ясно оповестен и надлежно аргументиран значим *поврат*: едно схващане за същността на естетиката, което за времето си далеч не е саморазбираемо.

Като се има предвид съвременната ситуация, ясно е, че този поврат има следствия, простиращи се далеч отвъд специфичния интелектуален контекст, в който работи Хегел. Същевременно, макар и нова със своята радикалност и детайлната си аргументация, Хегеловата теза за маргиналността на природно красивото не стъпва на празна почва. Според болезнената и характерно драматична диагноза, поставена от Адорно, природно красивото е преследвано от „зла участ“ в историята на естетиката.² Наистина, Хегеловата теза е подготвена от поредица предходни промисляния на същината на естетическото – но също така и на възможните начини, по които то следва да обхване в себе си такива сфери като „природа“ и „изкуство“. При все наличието на важни наченки, историко-философските предпоставки на ориентирането на естетиката към изкуството все още не са адекватно проследени, дори в рамките на по-новата естетика на природата³. Оттук и основната задача на на-

¹ Това важи най-малкото за лекциите от 1826 г. – вж. Hegel (2004), 1–2 – както и разбира се, за компилираното от Х. Г. Хото издание, останало в историята като Хегеловата естетика. Лекциите от 1823 г. започват по друг начин и не обръщат почти никакво внимание на природно красивото, но и тогава Хегел вече изрично посочва неговото подчинено положение – вж. Hegel (1998), 73–4.

² Адорно (2002), 112.

³ Фундаменталните приноси тук са осъществени в студиите на Ханс Блуменберг „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ (Blumenberg (2001), 9–46, I изд., 1957) и Ханс Яус „Ursprünge der

стоящото изследване: да очертае някои от водещите мисловни линии в този процес.

1. Подход в повдигането на един овехтял въпрос

Консенсусът относно *изкуството* като предмет на естетиката е минимален, доколкото благодарение на широко известни преломни развития в художествените практики през ХХ в. особено мъчен, но неизбежен става въпросът какво изобщо можем да имаме предвид, употребявайки думата „изкуство“. Симптоматично е, когато Лиотар с одобрение се позовава на Дьо Дюв, маркирайки изместването на фокуса на съвременния естетически интерес от въпроса за същността на *красивото* към проблематичността на понятието *изкуство*⁴. Лиотар си дава ясна сметка за интимната обвързаност на двете линии. Добре известно е, че концептуализацията на „изкуството“ като нещо специфично различно сред разнородните човешки изкусни занятия се случва едва към края на ХVIII в. до голяма степен благодарение на интимното му обвързване с красивото. Изкуства (в естетически смисъл) са онези изкуства (в по-общия смисъл на *artes* или *τέχναι*), присъщата задача на които е създаването на произведения, чиято същностна

Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne“ (Jauss (1991), I изд. 1989), както и в статията на Роналд Хепбърн “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“ (Carlson & Berleant (2004), 42–62, I изд. 1966). Студията на Блуменберг е стои най-близо до настоящото изследване, но фокусира проблематиката си върху процеса на отгласване от идеята за природата като по някакъв начин екземплярна; студията на Яус разглежда някои водещи стилистично-художествени и светогледни интуиции от втората половина на ХIХ в.; статията на Хепбърн е в основна степен концептуална и засяга историята на понятията само мимоходом. Изобщо, може да се каже, че скорошният пробив в естетиката на природата се посвещава по-скоро на разработването на едно изоставено поле, отколкото на осмислянето на неговата досегашна неразработеност. Крачка в тази посока прави Gasché (2002) с опита си да очертае някои важни моменти в линията Кант–Хегел–Адорно.

⁴ Лиотар (1993), 14.

значимост извира не от нещо друго, а от тяхната красота. Оттук и станалия вече малко старомоден български израз „изящно изкуство“ и аналогичните му изрази в другите европейски езици. В тази светлина симптоматични също така са и опитите да бъде защитена „актуалността на красивото“, с които автори като Гадамер и Адорно оставят следа в естетиката на ХХ в. Те могат да бъдат тълкувани и като опити естетическото да бъде закотвено в предполагаемата му изконно присъща област, в антитеза на имащите голяма емпирична правдоподобност теории за изкуството от типа на радикалния номинализъм на Дьо Дюв⁵ и институционалната дефиниция на Дики⁶.

Също тъй характерно е отношението на Гадамер и Адорно към своеобразната тема за ‘актуалността на природно красивото’. В *Истина и метод* Гадамер все още си позволява да определи като недостатък на Кантовата естетика това, че тя – поне според интерпретацията на Гадамер – е ориентирана най-вече към природата и има твърде малко да каже за изкуството⁷. В *Актуалността на красивото* Гадамер прави малък реверанс към природно красивото, който обаче се чете като най-вече реверанс към прозрението на Адорно относно релевантността на природно красивото за изтръгването от апориите на съвременното изкуство⁸. На свой ред впечатляващият пасаж за природно красивото⁹ стои като размахан пръст или неприложен на практика манифест в контекста на цялостната Адорнова *Естетическа теория*, посветена почти изцяло на изкуството. В такъв смисъл книгата на Адорно представлява също така и иронично потвърждение на собствената му диагноза за „злата участ“.

В другия лагер Лиотар би казал, че отдалечаването от природно красивото е естествен частен случай на отдалечаването от красивото изобщо, от химеричния стремеж към хармония и помирение – един отказ, отчетливо белязал според него изкуството на ХХ в. и постмодерната мисловност и изненадващо възродил

⁵ Вж. напр. de Duve (1996).

⁶ Вж. Dickie (1984).

⁷ Гадамер (1997), 73–4, 82, 86–7.

⁸ Гадамер (2000), 53–4.

⁹ Адорно (2002), 98–124.

в едно неортодоксално претълкуване привидно също така овехтялото, но добило нова актуалност понятие за *възвишеното*¹⁰. Радикално разминаващи се в преценката си относно теоретическите ресурси на красивото, Лиотар и Адорно диагностицират като негативна една и съща тенденция в историята на естетиката: идеализма с неговото тотализиращо понятие за субектност и уклон към чертаенето на хармония.

Повратът, осъществен от Хегел, е поврат в рамките на по-старата естетическа парадигма, която все още до голяма степен фокусира своя предмет върху понятието *красиво*. Когато в течението на ХVIII в. поредица от британски, френски и немски мислители по различни начини полагат основите на това, което ще се очертае като самостоятелната философска дисциплина естетика, те предполагат като саморазбираемо наличието на два различни, но до голяма степен теоретично равностойни класа обекти на новото начинание: красивите неща в природата и произведенията на изящното изкуство. Хегеловият ход се състои в това същността на красивото да бъде вкоренена в една не-природна сфера, което обуславя проявите му в природата като неизбежно ущърбни.

В тази светлина понятието за **красиво** естествено се очертава като водеща изходна точка за предложения тук историко-философски анализ. Това задава ориентация на изследването, а не означава някаква теза за природата на естетическото, както тя се оформя през века, предхождащ *Естетиката* на Хегел. Възможните други варианти тук са много: естетическото като сфера на незаинтересованата наслада, на вкуса, на общата човешка чувствителност, въображението, привидността и пр.; изследването остава, доколкото може, неутрално по тези фундаментални въпроси, изискващи своето отделно, и при това достатъчно обемно обсъждане.

Може да се каже, че въздействието на Хегеловата естетика се изразява в **референциално фиксиране** на обекта на естетиката върху една съвкупност от практики на създаване и възприемане

¹⁰ Вж. Lyotard (1994), 20 и сл. 51–4, 68–9, 147 и сл., 171–3, 183 и сл.; също Лиотар (1993), 18–22.

на разнообразни предмети, които по една или друга причина наричаме „произведения на изкуството“. Че **семантичната натовареност** на израза при Хегел е твърде различна от тази при редица водещи естетически теории от ХХ в. става ясно от простия факт, че за Хегел красотата е все още водещият ориентир в разбирането за същността на изкуството. Прословутата Хегелова теза за „края на изкуството“ може да бъде и е била плодотворно експлоатирана в осмислянето на художествените преломи през ХХ в. – напр. като край на *красивото* или *саморазбираемото* изкуство¹¹, – но тя, разбира се, носи в себе си и диагнозата за отдалечаването от присъщата (според Хегел) задача на изкуството.

На пръв поглед в референциално, а и в онтологическо отношение двата класа обекти на класическата естетика от ХVIII в. – природа и изкуство – са ясно разграничими и независими един от друг: единият включва естествени, другият изкуствени предмети. Но в семантично отношение понятията „природа“ и „изкуство“ претърпяват редица трансформации, за да добият естетическа значимост. Белег за това е вече посоченото постепенно оттласкване на значението на думата „изкуство“ от водещото потеклото си от античността значение на *τέχνη*.

Нямайки амбицията да предложи дефиниция на естетическото, както то се обособява в периода от ранния ХVIII в. до пика на класическия немски идеализъм, настоящото изследване поема по околел път. В такъв смисъл то разчита на известна **пластичност на изложението**. Изследването придава релефност на естетическото най-вече анализирайки **концептуализациите на предметните области**, на които редица водещи автори от епохата приписват естетическа значимост. От какъв вид трябва да бъде нещо, за да можем да го припознаем като красиво? Какво значение има за този вид припознаване дали предметът е образуване на природата или продукт на човешкото дело?

Отговорът на тези въпроси изисква да си дадем сметка за това, че в хода на своето „естетизиране“ **понятията „природа“ и „изкуство“ не просто се трансформират, а претърпяват сложни взаимни преплитания и смислови преливания**. Опо-

¹¹ Разбира се, водещ пример тук е Адорновата *Естетическа теория*, но също Danto (1986) и Henrich (2003), особ. есетата на стр. 65–162.

зицията естетика на природата – философия на изкуството не предлага алтернатива от типа „или – или“. Нито пък просто полага две сравнително самостоятелни сфери, които все пак могат да се осветляват взаимно.¹² Една мощна мисловна линия, оформила класическата естетика, черпи именно от **вътрешното взаимодействие на понятията за природа и изкуство**. Проследяването на решаващи сегменти от тази линия задава основната рамка на изследването.

Естетическото преплитане между природа и изкуство намира свой красноречив и достатъчно добре познат израз в §45 на жалонната за същината на естетиката Кантова трета *Критика*, където е написано следното:

Природата беше красива, когато същевременно изглеждаше като изкуство; а изкуството може да се нарече красиво само ако имаме съзнанието, че е изкуство, и все пак ни изглежда като природа. (КСС, 197)¹³

Прочутата теза на Кант обаче не е просто вътрешен резултат на присъщата за неговата мисъл диалектика. На свой ред тя също носи в себе си наследството на една богата предхождаща история на опити за концептуализация на естетическото, но също така и на природното и художественото. Красивото нещо, казва Кант, е такова благодарение на облика си, на своя **изглед** – но в самия този изглед сякаш е вграден типът **продуктивност**, която го е направила възможен. При това, този облик е такъв, че вградената в него продуктивност не може да бъде мислена нито като „природа“, нито като човешка „изкусност“ в обичайния смисъл на думите. Тя трябва някак да слее двете. **Историята на естетиката до Хегел е белязана от опити за концептуализация**

¹² Естетиката на природата на Мартин Зеел е добър пример за исторически информирана естетика на природата, която нито обръща особено внимание на постепенното маргинализиране на природно красивото, кулминирало през ХIХ и ХХ в., нито анализира въпросните преплитания между понятията „природа“ и „изкуство“; вж. Seel (1991), 52 и сл., и особ. 163–81.

¹³ За цитиране на основните за изследването източници ползвам съкращения, списъкът с които се намира преди библиографията. Тук и на други места преводът е изменен, без това да бъде упоменавано.

на тази двойна **метафора**, метафората за изкуското природно и естественото изкуствено.

Проблематичността на първата половина на фигурата – ще се опитам да покажа – дава своя решаващ принос отпадането на природно красивото от философския интерес на естетиката. Но втората част на метафората ражда и една друга, която под различни форми хронично ще се появява в класическата естетика – **метафората за органичното единство**. Хегел отхвърля природно красивото от естетиката, но същевременно полага като водеща за естетическото една мисловна структура, заета от философията на природата.¹⁴

Настоящото изследване е посветено на реконструкцията и изваждането на преден план на тези рядко обсъждани шрихи от историята на естетиката. Те, разбира се, далеч не правят позицията на Хегел неизбежна, но достатъчно богато подготвят почвата, от която тя може да израсне. Взаимната артикулация на понятията „природа“ и „изкуство“, обусловена от промислянето на възможната им естетическа значимост, е резултат от плетеница понятийни полагания и решения, от повече или по-малко експлицирани въздействия на предхождащи концепции, от поемането и оставянето настрана на конкретни концептуални възможности. В такъв смисъл, изследването няма претенцията да открива необходимости в развитието на водещите понятия. То се ограничава върху реконструкцията на **сходни, квази-изоморфни мисловни фигури**, говорещи както за сходства в изходните идейни интуиции на разглежданите автори, така и за една определена обща посока, в която изследванията им поставят естетиката.

Проблематиката „техника на природата – органика на изкуството“ чертае напрежения в сферата на естетическото, сочещи право към някои от най-важните ѝ философски въпросвания през ХХ в. Тях тук мога само да подсказва.

Разбира се, на първо място съпринадлежността с острата диагноза относно съдбата на природно красивото, поставена

¹⁴ Макар че Gasché (2002) специално акцентира върху взаимовръзката живот-органичност-красота при Хегел, той не прави последователна реконструкция на значимостта на идеята за органично единство за естетиката и позиционирането на природно и художествено красивото.

от Адорно. Анализът му е интересен не само с очертаването на предполагаемо зловещия принос на идеализма, но също така и с открояването на линии на вътрешна преплетеност между естетическите значимости на природа и изкуство. Преплетеност, която от една страна рамкира доловената от Адорно вулгаризация на емпирично наличния интерес към природно красивото, но също така диалектически отваря възможности за спекулативна трансформация и освобождаване на самото понятие за естетическото.¹⁵

На второ място, проблематиката на настоящото изследване предлага възможност за общ, цялостен поглед върху разнородни нишки в пара-естетическата мисъл на така възневидяния от Адорно Хайдегер. От една страна, това е най-общо казано овъпросването на метафизическата рамка, в които традиционната философска естетика поставя изкуството, затулвайки предполагаемата му същина да разкрива свят и форматирайки го в сферата на преживяването, която отново се откроява като сфера на човешка доминация над бивашото – привидно самозатворена, но странно кореспондираща с превръщането на самия свят в картина.¹⁶ От друга страна – енигматичното питане за общия корен на изкуството с овладяващата природата техника, както и изобщо за съдбата на разкриването на бивашото, положена в разгръщането на старата опозиция *φύσις – τέχνη*.¹⁷

Трета напълно различна линия: проблематизирането на про-тивопоставянето механизъм-организъм¹⁸ и на съпринадлежността между органичност и система в по своему естетизиращата и натурализираща философия на Делюз и Гатари. Можем ли да мислим машинното като продуктивно, а органичното като тяло без органи, като не-организмично, като незастопорено от огра-

¹⁵ Вж. Адорно (2002), 102, 106, и особ. 112–5.

¹⁶ Вж. Хайдегер (1999), особ. 161–3, 142 и сл.; както и „Die Zeit des Weltbildes“, Heidegger (1976–), V, 75–96.

¹⁷ Вж. „Die Frage nach der Technik“, Heidegger (1976–), VII, 5–36, но и характерния анализ във „Vom Wesen und Begriff der *Φύσις*. Aristoteles, *Physik* B1“, Heidegger (1976–), XIX, 239–302. Приведените позовавания далеч не претендират за изчерпателност, но все пак дават ясна картина.

¹⁸ Конкретно по този въпрос, вж. Делюз и Гатари (2004), 374 и сл.

ниченията на една идеална хармонично-систематична структура?¹⁹ Какво означава да станеш-животно, можем ли да мислим за животинско изкуство и какво може всичко това да ни каже за афектните начини да усвояваме света?²⁰

Зад цялото изследване вероятно стои един неизказан извънететически въпрос. Той касае различните начини за философско концептуализиране на произведеното от човека, което поне от Аристотеловата *Физика* насам наричаме „природа“. В това може би няма нищо притеснително, ако не само всяка физика, но и всяка естетика има своите метафизически корени.

2. „Раждането на естетиката“

Насоката на изследването предполага особена концентрация върху мисленето за природно красивото и с това противостои на един възможен разказ за раждането на естетиката, който наглед лесно и удобно обяснява нейното утвърждаване като философия на изкуството. Според този разказ, през XVII и XVIII в., редом с процеса на все по-голяма автономизация и общодостъпност на художественото творчество, се появява и естествената потребност от теоретизирането на неговия характер и значимост за човешкото обществено битие и светоотнасяне изобщо. Това се случва редом с отслабването на античната интуиция за хармоничния космос и средновековната интуиция за света като божествено творение, за сметка на математизацията и инструментализацията на изследването на природата, което естествено измества фокуса на красивото в сферата на човешкото изкуство.

Наред с тези обществено-културни процеси, раждането на естетиката може удобно да бъде разположено в това, което сме свикнали да припознаваме като „епистемологическа парадигма“ във философията.²¹ Ориентирането към човешките познавател-

ни способности като изходна точка за философското изследване естествено полага тяхното внимателно обособяване, при което се установява специфичната разлика между способността, отговорна за строго научното познание на външния свят – разсъдък, и способността, позволяваща ни да имаме контакт с онова, което бихме нарекли „естетически свойства“ на предметите – вкуса или въображението. Сферата на обективното познание е отдадена на разсъдението и изчислението, които се превръщат в мерило за строежа на физическия свят. Сферата на красивото е отдадена на въображението и общата човешка чувствителност, които имат свой специфичен режим и впоследствие ще очертаят сферата на така нареченото „естетическо“. „Природата“ като такава не е божествена хармония, а е божествена машина. Откъсването на погледа от природната красота е естествено следствие на властващия от XVII в. нататък „механицизъм“. Но тъкмо това позволява понятието „красиво“ да бъде разтоварено от традиционния си силен онтологически заряд и да започне да бъде мислено в специфично различен регистър.

Тази картина е в известна степен вярна, но страда от твърде голяма опростеност – не само заради схематичното ѝ представяне тук. Няколко щрихи. Още в края на XVII в. механицизмът на Декарт вече далеч не стои толкова силно на дневен ред в научното осмисляне на природата. Напротив, той е твърде проблематизиран тъкмо от двамата водещи учени на епохата, Лайбниц и Нютон, при все дълбоките им разногласия. Нещо повече, и двамата повече или по-малко експлицитно полагат квази-естетически метакритерии в природонаучните си изследвания: Лайбниц – акцентирайки върху хармонията, Нютон – акцентирайки върху единството в природата.²² От друга страна, „механистичният“ уклон далеч не се мисли повсеместно като чужд на сферата на красивото. Фонтенел, големият представител на лагера на модерните в прословутия спор от Френската академия,

¹⁹ Дельоз и Гатари (2004), 20 и сл., 53 и сл.; (2009), 207–230.

²⁰ Дельоз и Гатари (2009), 319–488.

²¹ Жалонният български текст, формулиращ една концепция за големите парадигми в историята на западната философия е Кънев (2005).

²² За Лайбниц ще кажа две думи по-долу. Относно Нютон, вж. мимоходом Видински (2011), 188–90, 314–6. За това, че Нютон е далеч от класическия механицизъм, красноречиво говорят въпроси 28 и 31 към *Оптиката* (1704); вж. превода ми във Видински (2014), 271–2, 279–81.

лансира програма за прилагането на строгия метод на Декарт в сферата на критиката и поезията, за да добие тя „правилност и точност“.²³ Британското списание, в което Адисън очертава естетическото като сфера на въображението, препубликува читателско писмо, иронично припомнящо един опит от кр. на XVII в. да бъде изобретена машина, съчиняваща стихове на латински.²⁴

Така или иначе, историческата хипотеза, че погледът върху красивото в природата бива отслабен заради все по-силно математизираното и „обективизиращо“ научно познание, изглежда в най-добрия случай прибръзнана. Напротив, може да се покаже – и това ще бъде отчасти цел на настоящото изследване – че **определяща роля за възникването на естетиката като специфично философско начинание през XVIII в. изиграва опитът артикулиране на една адекватна ориентация спрямо природата**, която да не страда от недостатъците на механистичното мислене. Това впрочем може да бъде видно и като част една широка вълна в европейската култура от XVII–XVIII в., имаща за амбиция да реабилитира „естественото“, в най-широкия смисъл на думата, под давлението на нашествашото усещане за все по-голяма „изкуственост“ на начина на мислене и живеене. Прословутите тези на Русо са само късен продукт на това разнообразно движение. Може би изненадващо, реторическата опозиция естествено–изкуствено оставя своите белези и върху артикулирането на собствено естетическата проблематика, като така допълнително комплицира осмислянето на думата „изкуство“. Тази многопластова концептуална ситуация личи например в естетическия *Opus* на Монтескьо с изненадващата проблематизация на функцията на правилата в изкуството и привилегироването на природната красота.²⁵ Негативният привкус на изкуството

²³ Изразът е на Фонтенел от статията « Digression sur les Anciens et les Modernes » (1687); важна също така е « Préface sur l'utilité des mathématiques et de la physique » (1708). За този му проект, вж. Fumaroli (2001), 187–194.

²⁴ *Spect* 220 (1711). Редакторът на преизданието от 1891 г. посочва, че става дума за книгата на John Peter *Artificial Versifying, a New Way to make Latin Verses*, London: 1678. Дори самото заглавие може да се чете като опит за елегантно снемане на напрежението между древни и модерни.

²⁵ Изненадваща – ако очакваме от Монтескьо нещо като „класицизъм“. Мислите, че за природата дава много по-богати и неповтарящи се образи от изку-

като нещо изкуствено ясно присъства и на немска почва, твърде характерно при Хердер, но също така например и в теоретичните изследвания на Шилер. Тъкмо затова важните студии на Яус и Blumenberg, които подхващат проблематика, сходна с настоящата, полагат откъсването на естетиката от природата чак през втората половина XIX в., когато за мнозина природата вече изпъква като лишен от собствен смисъл материал за автономната човешка продуктивност, а изкуственото добива все по-примамливи отсенки.²⁶

За моите цели в рамките на този увод, би било полезно открояването на три понятия, очертаващи една от линиите на философско преосмисляне на природното от късния XVII и XVIII в.: **единство, хармония и живот**. Зрялата философия на Лайбниц предлага може би най-красноречивия модерен пример, в който на тези имащи пряка естетическа релевантност понятия е приписана строго онтологическа валентност. Както предстои да видим, Лайбниц е далеч от това да бъде просто ексцентричен случай, подведен наред с друго от амбицията си да помири новата философия с тази на древните.

Наистина, линията единство–хармония–живот сякаш твърде бързо губи непосредствената си онтологическа роля. Маркер за това е именно Кантовата трета *Критика*, в която на трите водещи теми – опита като единство от емпирични закони, хармонията на познавателните способности в преценката на красивото, и живото като организъм – е отредена само регулативна функция. Но при все това, третата *Критика* е свидетелство за запазването на актуалността на проблематиката, а също така дава мощен стимул за обновяващото ѝ разработване в края на XVIII в. Нещо повече, сред заявените от самия Кант цели на изследването водещо място заема тъкмо опитът да бъде очертано едно по-богато понятие за природа – опит, воден тъкмо от идеята за **природата като изкуство**.

ството, както и че правилата в изкуството винаги могат да търпят справедливи изключения, стоят в ясна съпринадлежност с тези на поредицата „анти-класицистки“ естетици от Адисън до Кант. За релевантни откъси от *Opus*, вж. Паси (1975), 132–4.

²⁶ Вж. отново Jauss (1991), 359 и сл. и Blumenberg (2001), 44–5.

Погледната из широката перспектива на разнородните проблеми, поставени в *Критика на способността за съждение*, значимостта на тази идея се разпростира далеч отвъд сферата на естетическото. Може да се покаже, че тя следва да бъде разбрана на първо място като преразглеждане на стария контраст, но и преплитания между базисните начини да мислим *φύσις* и *τέχνη*, прокарани от Аристотел.²⁷ Изключително влиятелната Кантова концепция за изящното изкуство израства от тази понятийна рамка. Кантовото схващане за природно красивото също е вградено в нея. От друга страна, този широк проблемен контекст на третата *Критика* не бива да бъде изпускан из очи също така и предвид въздействието, което тя в своята цялост оказва на последващото бурно развитие на естетиката на немска територия – пример за което е самозаявеното от Хегел интегриране на Кантовата телеология в концепцията му за естетическото. На свой ред, „естетизирането“ и вървящото ръка за ръка с него повторно „онтологизиране“ на тройката единство–хармония–живот в зрелия немски идеализъм изиграва своята лоша и не изцяло непреднамерена шега на идеята за природно красивото.

3. Стари корени: τὸ εὖ καὶ καλῶς

Така очертаното по-горе проблемно поле има своите изненадващо далечни предшественици не само по линията на понятийното противопоставяне и взаимодействие на *φύσις* и *τέχνη*.

²⁷ Имам предвид най-вече *Phys.* В 1, 8–9: вж. Аристотел (2012), 52–7, 80–7. Единственото известно ми по-пространно изследване, което се наема с подобна гледна точка, е кратката монография Куурерс (1972). Обемът и задачите на изследването му не позволяват на Куйперс да разгледа алтернативни модерни схващания за природата-каго-изкуство, с които Кант е запознат и от които желае да се разграничи – нещо, което ще бъде направено тук. От друга страна, както отбелязва авторът, липсата на този Аристотелов контекст отваря вратата за недоразумения дори по такъв примитивен въпрос като това, как Кант употребява думата „изкуство“ – нещо, което отчасти остава да важи и днес. От друга страна, и Blumensberg (2001) изхожда от фона на Аристотеловата *Физика* в своята реконструкция на отгласването от естетическата – и общофилософска! – интуиция за подражанието на природата, 9–12.

В краткия си трактат *За поетическото изкуство*, в хода на формулирането на впоследствие станалото така важно за историята на театъра изискване за единство на действието, Аристотел предлага едно изненадващо силно метафизическо тълкувание на понятието за единство на съставното, артикулирайки следната мисловна фигура за отношението части-цяло:

частите [*τὰ μέρη*] ... да се съчетават така, че ако се премества или отнема една част да се изменя и разклаща цялото. Защото това, чието присъствие или отсъствие не прави никакво впечатление, не е никаква част [*μόριον*] от цялото (гл. 8: 1451a30–35).²⁸

Промяната в употребената дума не е случайна: *μόριον* се превежда и като „член“, „орган“ – думи, с които обозначаваме частите на животните.²⁹ Макар че собствената цел на фигурата в конкретния контекст е твърде тясна – да даде водещ критерий за добра устроеност на трагическото произведение – тя има забележителната съдба да изплува на преден план, под една или друга форма, като водеща в различни класически осмисления както на характера на художественото произведение изобщо, така и на структурата, впоследствие получила името „органично единство“. Става дума за цялост, която притежава във висша степен вътрешна споеност на подредбата и в такъв смисъл разполага взаимно и определя достатъчно строго характера на всяка една от своите части. Всяка външна промяна би я направила ущърбна; всяка нейна част е това, което е, благодарение на отношението си към другите. Това ще е и най-общият смисъл, в който понятието *органично* ще бъде разбирано в настоящото изследване. Както е известно, понятието *организъм* води началото си от дебата от XVII и XVIII в. за естеството и строежа на живите същества. Самият Аристотел схваща артикулираната по-горе структура като едно от двете присъщи определения на *добре устроеното* [*καλόν*], а когато в гл. 7 е въвел първото оп-

²⁸ Срв. по-пространния анализ на типовете отношение части-цяло в *Met. Δ*, 1023b12–1024a29.

²⁹ Навярно не е необходимо да припомням, че това е и заглавието на все още непреведения на български фундаментален трактат на Аристотел, *Περὶ ζῴων μορίων*.

ределение (величината), аналогията със строежа на животните е съвсем експлицитна (1450b30–1451a1). Извеждането на този акцент може да изглежда като ретроспективно интерпретаторско насилие. Но ако разлистим *Поетиката* по-нататък, ще забележим, че дори по отношение на по същността си притежаващото по-слабо вътрешно единство епическо произведение, Аристотел илюстративно полага критерия на добре учлененото животно: множеството събития в епоса трябва „да се въртят около едно цялостно и завършено действие с начало, среда и край, та подобно на едно и цяло живо същество да достави присъщото удоволствие“ (гл. 23: 1459a15–20).³⁰

Когато Кант във втората, телеологическа част на *Критика на способността за съждение* прави опит да артикулира характерното, което отличава живите същества от останалите формирувания на природата, един от критериите, които дава, е до голяма степен изоморфен с Аристотеловата мисловна фигура от гл. 8 на *Поетиката*: нещо е органично, когато неговите части „са възможни само чрез отношението си към цялото“ (KCC 272). Разбира се, за Кант това е само необходимо и далеч не достатъчно условие за органичност, но то маркира една обща рамка, в която схващането за органичното се артикулира в антитеза на други възможни модели на взаимовръзката части–цяло, и която остава водеща за добилата жизнена важност идея за органичното единство в различните след-Кантови системи от края на XVIII и началото на XIX в., естествено довела и до характерното въздигане на изкуството в центъра на философския интерес.

Споменаването на Аристотеловата аналогия между хубаво устроеното животно и поетическото произведение може би си струва също така, ако имаме предвид по-пространния анализ на учленения строеж на живите същества, проведен в „биологическите“ изследвания на Аристотел – един анализ, който ще стане любима препратка на Хегел за онагледяване на смисъла, в който дадена структура е „жива“ или „органична“. Съпринадлежността единство–добра устроеност–живот сочи към комплекс от интуиции, властващи и преди Аристотел. Сред най-прочутите и

³⁰ За „органичното“ при Аристотел, вж. *De Anima* B. 1.

влиятелни разсъждения на Платоновия *Тимей* се нарежда това, че поради съвършената си красота и благородната си уреденост светът, в който живеем, следва да бъде мислен като едно единно живо същество (напр. 29a, 30a–31c). Тази мисловна насока става знакова за античната концептуална програма, която отчасти редом с аристотелизма, отчасти интегрирайки го, формира другия стар корен на предложената проблематика – програма, позната под названието „неоплатонизъм“.³¹

4. Нови борби: какво е живо и какво е мъртво в природата

В първата в историята книга, озаглавена *Естетика* (1750), Александър Баумгартен полага следната прословута дефиниция на красотата: тя е „съвършенство на сетивното познание“. Това схващане може да бъде възведено назад през Кристиан Волф към Лайбниц. В немската си метафизика Волф определя удоволствието като „нагледно познание на съвършенството“, давайки пара-естетически примери.³² В писмата си до Волф Лайбниц е обяснил удоволствието по същия начин и е определил съвършенството като „степенна на позитивна реалност“, което за него е същото като „съгласие или тъждество в разнообразието“ [*consensus vel identitas in varietate*].³³ Отново мотива за единството. Платонистката логико-метафизическа теза на Лайбниц

³¹ Вж. и *Tim.* 30b, където Платон характерно нарича сетивния космос *κάλλιστος*, *κατὰ φύσιν ἀριστός* и го определя като *ζῶον ἐμψυχόν ἐννουν*. Вж. и, условно казано, органицисткия холизъм в 30c-d.

³² Wolff (1733), 247–54. Първото издание на *Разумни мисли за Бог, света и душата на човека, както и за всички неща изобщо* излиза през 1719 г.

³³ Gerhardt (1860), 161, 171–2; конкретната Лайбницова дефиниция за удоволствието е „усещане за съвършенство“. Относно формулата „единство в многообразието“ срв. 163: „*Ita uniformitas ... et varietas conciliantur*“. Разсъждението на Лайбниц е обвързано с въпроса за *sensus harmoniae* и достопочтената пара-естетическа тема (водеща началото си поне от Аристотел) за удобната обгледаемост на нещата, за *τὸ εὐσύνοπτον* (вж. Аристотел (1993), гл. 7). Писмата датират от 1714–5 г.

от писмата до Арно гласи: „онова, което не е наистина едно биващо, също така не е наистина и едно биващо“.³⁴

Добре известно е, че макар Баумгартен да изнамира исторически наложилото се наименование на естетиката, той е далеч от това да бъде едноличен неин автор. Нещо повече, неговата концепция за естетическото не се радва на добра съдба. Година преди публикуването на втория том на *Естетиката* Едмънд Бърк лансира своята влиятелна критика на схващането за красотата като съвършенство. Мощните атаки на Кант срещу тази концепция в третата *Критика* са вече насочени именно (макар и не изрично) срещу Баумгартен. Кант изхожда от едно схващане за радикалната непосредственост и аконцептуалност на естетическия опит, силно повлияно от теорията на Франсис Хътчесън за вътрешния усет, формулирана 10 години преди Баумгартен да излезе със своята програма за естетиката като философска наука и 25 години преди да публикува първия том на *Естетиката*.³⁵ Толкова по-любопитно е, че у Хътчесън отново намираме тезата, че предметите, които събуждат у нас „идеята“ за красотата, възплащават в силна степен някакво „единство в многообразието“ [*uniformity amidst variety*].³⁶

При все очевидната съпринадлежност на интуициите, тук не следва да бъдат припознавани влияния от Лайбниц. Става дума за следи от едно по-общо дифузно платонистко течение в европейската философия от края на XVII и началото на XVIII в. Хътчесън взема идеята за вътрешния усет от Антъни Ашли Купър, трети граф Шафтсбъри,³⁷ философ, от чиито текстове, мисъл и

личност е очарован и самият Лайбниц, който дори изразява съжаление, че познанството се е случило твърде късно, за да може да се възползва от него при написването на *Теодицеята*.³⁸

В мисълта на Шафтсбъри концептуалната тройка единство–хармония–живот, както и при Лайбниц, носи силна онтологическа наговареност. Но тук тя е целенасочено впрегната в очертаването на основната структура на един план в неговата мисъл, който традиционно бива четен като една от първите последователно проведени модерни артикулации на естетическото. Добре известно е, че схващането на графа за незаинтересованата радост от красивото получава своята богата трактовка на Острова, особено при Хътчесън, и оттам бива възприето у Кант. Както показва още Дилтай, схващането за творческата хармоничност на природата и неоплатонистката концепция за изкуството оказват могъщо влияние на Кантовите съвременници Хердер и Гьоте.³⁹ Оттам и набиващата се на очи съпринадлежност с натурфилософията на Шелинг и Хегел.

Същевременно, Шафтсбъри е добра отправна точка за изследването на съпринадлежността между „природа“ и „изкуство“ в генезиса на естетиката през модерността. На него дължим следната формула, вдъхновила не само водещи линии във философската естетика, но и самоосмислянето на редица творци:

Но човекът, който наистина и с право заслужава името „поет“, и който, като същински майстор или архитект от този вид, може

Шафтсбъри не само върху шотландското, но и върху френското Просвещение. Главолонните преиздания и преводи на тритомните *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* в десетилетията след първото им излизане на английски през 1711 са красноречиво свидетелство. За връзката между Кеймбридж и Шотландия вж. Gill (2010).

³⁸ Вж. Leibniz (1978), III 407–36. Част от Лайбницовата възхвала на Шафтсбъри: „Ходът на речта, начинът на писане, диалогът, новият платонизъм, аргументацията посредством въпроси, но най-вече величието и красотата на идеите, светлият ентузиазъм, призоваването на божеството ме плениха и доведоха до екстаз...“ (429).

³⁹ Dilthey (1894). За приноса на Шафтсбъри към естетиката (особено към класическата немска) и за връзката, която той осъществява между кеймбриджкия платонизъм и по-водещи течения в европейската мисъл вж. още Cassirer (1932), 2, 112–8, 128–39; също Cassirer (1973), 112–4, 202, 427–24.

³⁴ Leibniz (1978), II 97; вж. и предходната стр. 96 за ущърбното битие на „биващите посредством агрегация“, които не притежават вътрешно единство.

³⁵ В излязлото през 1725 г. *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*.

³⁶ Вж. Hutcheson (2004) 28 и сл.; Паси (1975), 87 и сл.

³⁷ Силното влияние на Шафтсбъри върху Хътчесън, особено що се отнася до идеята за вътрешния усет, е посочено от самия Хътчесън и е добре документирано в литературата; вж. Kivy (2003), 3–6, 11 и сл.; на 23 и сл. авторът подчертава обаче и силното влияние на Лок. Все пак, дори самото заглавие на естетическия трактат на Хътчесън – “Concerning Beauty, Order, Harmony, Design” – препраща към начина, по който графът мисли красивото. Добре документирано е също така дълбокото (и често изпускано от очи) влияние на

да описва хора и нрави и да придава на едно действие неговото правилно тяло и пропорции, то, ако не греша, той би бил съвсем различно създание. Такъв поет е всъщност втори творец, същински Прометей под Юпитер. Подобно на онзи върховен художник [Sovereign Artist] – всеобщата пластична природа, той оформя едно цяло, взаимосвързано и вътрешно съразмерно, с подхвърлящо подчинение и подредба на съставните части. (Char I 129)⁴⁰

Освен с по-общото си послание, мисловната фигура е забележителна и с характерната си спекулативна структура. За да бъде обяснена същински поетическата дейност, тя бива аналогизирана с продуктивността на природата, която пък от своя страна е отпратена в регистрите на художествената продуктивност. Двете страни взаимно се осветляват. Това, което ги закотвя, е хармоничната, надлежно подредена структура на създаденото.

Особеният израз *universal plastic nature* препраща към философа, на който Шафтсбъри е може би най-пряко задължен в метафизически план. Ралф Къдуърт е един от двамата водещи метафизици на т.нар. кеймбриджки платонизъм от кр. на XVII в., школа, останала встрани от историко-философския канон. Една от водещите нишки на незавършения, огромен, съкрушаващо ерудитски *magnit opus* на английския философ, *Истинната интелектуална система на Вселената* (1678), е оборването на механистичната картина на природата, което включва и очертаване на свободно черпеща от Аристотел и Плотин алтернатива в програмно озаглавеното трактатно „отклонение“ *Относно пластичния живот на природата, или една изкусна, подредена и методична природа*.⁴¹

При все че Шафтсбъри е може би единственият исторически влиятелен автор, който в голяма степен я възприема позитивно, Къдуъртовата философия на природата оказва въздействие

⁴⁰ В българската литература препратка към тази мисъл във връзка с идеите на романтизма дава Николчина (1988), 10–1, 78–9.

⁴¹ Cudworth (1678), 146–74, с продължение и конспективно изложение на 174–81, и различни релевантни на темата пасажи пръснати из *Системата*. Трактатът е препубликуван в Patrides (1969), 288–325.

не само през графа. Добре известно е, че концепцията на Лайбниц за живото се формира в резултат от щателното промисляне и критика на идеята за пластична природа от *Интелектуалната система*.⁴² В такъв смисъл, Къдуърт има своя немалък принос за оформянето на модерното понятие за организъм. На свой ред, редица от проблемите на телеологията в Кантовата трета *Критика* носят отглас от *Системата* (макар че решенията на Кант разбира се не са тези на Къдуърт).

Един често повтарящ се Къдуртов упрек срещу модерните философи-механицисти е, че те изпускат из очи онова, което Аристотел нарича *τὸ εἶ καὶ καλῶς* в природата. Да се припознава строго естетическа натовареност в това наблюдение би било прибързано – изразът би могъл да се предаде и като „устроеното по мъдър и превъзходен начин“.⁴³ За Къдуърт, то остава принципно необяснимо от механистични позиции, които по-скоро водят до представата за една „мъртва и скована“⁴⁴ вселена. Затова над механичните взаимодействия на материята следва да бъде признат активен идеален принцип на единството, който да ги регулира. В борбата си с тогавашния атомизъм, този несвоевременен и още тогава някак маргинален неоплатонистки ход⁴⁵ полага противопоставяне между два модела на мислене на съществуващите в техния градеж: цялото като прост сбор от иначе независими отделни елементи vs. цялото като вътрешно артикулирано единство, което не просто разполага взаимно частите си, а в някакъв смисъл ги създава или поне оформя като такива, каквито са. Тъкмо поради това, че природата действа съгласно втория модел, тя според Къдуърт следва да бъде мислене

⁴² Забелязано още от Cassirer (1932), 110 и (1973), 108–11. В по-ново време Duchesneau (1998), 171, 335–7, 346–7; Smith (2006); Smith (2011), 128–35, 165–9. Вж. накратко и гл. 1 тук.

⁴³ Самият Къдуърт го превежда с изрази като “the well and fit” (Cudworth (1678), 112, 383, 413–5, 669) или “the regular and artificial frame of things in the universe” (*ibid.*, 154, 164, 669, 683–4).

⁴⁴ *dead and wooden*; *ibid.*, 148.

⁴⁵ Вж. Cassirer (1932), 30 и сл., 93 и сл., 110 и сл. Хапливата бележка на Волтер за Къдуърт в статията „Библиотека“ от *Философски речник*, появил се близо век по-късно, може би е симптоматична.

като *τέχνη*. Така и по-късно Шафтсбъри ще използва думата *art* на първо място не в строго естетически смисъл, а в много по-общото значение на онтологическия принцип, придаващ *unity and design* на съществуващото.⁴⁶ Но това е и моделът, по който той ще формулира схващането си за структурата на „естетическата“ сфера. Оттук и реторическият ход, при който графът аналогизира дейността на твореца с активността на „пластичната природа“. Аналогията на човешкото художествено творчество с избуяващата продуктивност на природата среща радушен прием за добиващите все по-голяма сила през XVIII в. анти-класицистки мисловни нагласи и вкусове. При Шафтсбъри тя бива съчетана с едно силно понятие за хармония и единство, което сочи към дълбоките ѝ метафизически корени.

Така една повратна линия, очертала характера на „естетическото“ изкуство през Новото време, която може да бъде възведена назад към Аристотел и Плотин, израства от един, строго погледнато, натурфилософски пласт разсъждения. Наред с това, текстовете на Шафтсбъри са пронизани и от водещия мотив за ведро, жизнерадостно и дружелюбно отношение към природата, в което интелектуално-теоретическото разбиране за дълбинната ѝ структура намира аналог в сферата на емоционалността. В контраст, механистичният възглед е очертан като рушащ естествените връзки и полагащ човека в един мрачен, чужд и хаотичен свят.⁴⁷ Давайки началото на т.нар. теория на „вътрешния усет“, графът се заема да аргументира тезата, че метафизически истинното устройство на света като подреден и хармоничен може да бъде постигнато не само понятийно, но е достъпно и в чувството.⁴⁸ Според него яркото свидетелство за това е непосредственото незаинтересовано удоволствие от вида на космическата красота – „незаинтересовано“ тъкмо защото не произлиза от по-

⁴⁶ Вж. Duchesneau (1998), 149 и сл., особ. 174, за наследството от Аристотеловата *Физика* и аналогията на природата с божествено и човешко изкуство при Къдуърт.

⁴⁷ По този въпрос, вж. статията ми Касабов (предстои).

⁴⁸ Изглежда подобни идеи (без позоваване на Шафтсбъри) напоследък преживяват определен ренесанс, особено на немска почва; вж. напр. заключението в Глой (2004), 210 и сл., както и обзорната монография Kather (2012).

грешното самоусещане на индивида като изолиран атом, движен от интереси, нечувствителни към останалия свят.⁴⁹

С тази линия Шафтсбъри дава реторически бляскав и концептуално изчистен израз на една по-широка тенденция, проявление на която ясно личи и при друг един автор, сочен като основополагащ за обособяването на естетиката – неговият съвременник и сънародник, есеиста Джоузеф Адисън. Текстовете на Адисън са твърде различни от тези на Шафтсбъри – както с философските си претенции, така и с изходната философска ориентация, а също и стилистично. Публикувани в *Spectator*, първото британско просвещенско списание, есетата са насочени към ‘четящата публика’, далеч нямат амбицията да аргументират дълбоки метафизически или теологически тези, а където показват някакви модерни философски влияния, те идват най-вече от изключително популярния по онова време учител и семеен приятел на Шафтсбъри, Джон Лок, чийто *Опит върху човешкия разум* встъпва в полемика с основни тези от *Интелектуалната система* на Къдуърт. На фона тези дълбоки различия в ориентацията, забележително е в каква степен Адисън на свой ред подхваща мотива за жизнуетвърждаващото въздействие на свободната, лишена от интерес радост от красотата на природата.

Нещо повече, Адисън на свой ред прави плодотворна аналогия между „природата“ и „изкуството“ в способността им да създават красиви предмети. При все есеистичността на текстовете му, формулираната от Адисън мисловна фигура съдържа силно диалектическо напрежение между „красива природа“ и „изящно изкуство“, което прави да изпъкне оформящата се структура на самото естетическо.

⁴⁹ Без да искам да приписвам твърде много на Къдуърт, забележително е, че критиката срещу т.нар. „егоистична“ теория за човешката природа на Хобс, разработена от Шафтсбъри, и с която се прочува шотландското Просвещение, лансирало предтечата на властващото и досега понятие за гражданско общество – критика, припознаваща морално-политическия „егоизъм“ на Хобс като естествено обвързан с неговия физически атолизъм – се съдържа *in nuce* още в *Интелектуалната система* (вж. кодата на публикуваната част, Cudworth (1678), 890–9).

5. Генезис на естетическата предметност: природата като изкуство, изкуството като природа

Ако произведенията на природата повишават стойността си според това, дали са повече или по-малко сходни с тези на изкуството, то можем да бъдем сигурни, че изкуствените работи получават по-голямо преимущество от своето сходство с естествените. (*Spect* 414)⁵⁰

Съпоставена с това изречение от Адисъновите *Опити върху удоволствията на въображението*, тезата от §45 на Кантовата трета *Критика* губи много от чара си на оригинално попадение. Че влиянието отива откъд формулата става явно ако обърнем внимание на това, че мисловната фигура и в двата случая е мотивирана от припознаването на *случайността* като конституираща за естетическото. Това е и специфичният контраст между аналогията природа–изкуство при Адисън и тази при Шафтсбъри. За графа както изящното изкуство, така и природата е *τέχνη*, разбрано като красиво, хармонично и правилно вътрешно артикулиране на едно идейно единство. За есеиста произведенията на човешките *τέχνηαι* и произведенията на природата събуждат специфичните удоволствия, които впоследствие ще бъдат наречени „естетически“, доколкото в облика си показват едно неуловимо съчетание между правилност и неправилност, между „изкусност“ и „естественост“, между *design* и *chance*. Във вида на всеки предмет, който може да бъде разпознат като красив или по друг начин вълнуващ въображението, следва да се привижда единството на „изкуство“ и „природа“.

Мотивацията на Кант е донейде твърде сходна. В рефлексивите, записани преди и по време на разработването на третата *Критика*, на преден план изпъква каква важна роля играе взаимодействието между случайност („природа“) и правилност („изкуство“) в разработването на самото Кантово схващане за красивото. В непубликувания първи увод на *Критиката* една

⁵⁰ На български Паси (1975), 80–1.

от водещите дефинициите на основополагащото за изследването понятие гласи „целесъобразност е закономерност на случайното като такова“ (*EE* 217).

Добре известно е, че понятийното обособяване на „изящното изкуство“, от което е част тезата от §45, в крайна сметка представя един екскурс, макар и дълъг, в контекста на цялостната трета *Критика*. Основна задача за Кант в това изследване е да обогати дотогавашната си концепция за природата като изградена само от действащи причини. Възможността да възприемаме природата като красива и потребността да мислим някои нейни продукти, а именно организмите, като по някакъв начин сами за себе си цели, са двете основни съдържателни мисловни линии, мотивиращи това обогатяване. Така Кант се сблъсква на ново чете с проблем, в най-общите си черти подобен на онзи, с който английските платонисти желаят да се справят.⁵¹

Една обещаваща обединяваща линия между прословуто разнородните естетически и телеологически изследвания в третата *Критика* е маркирана от интригуващия образ на така наречената и от самия Кант „техника на природата“ – една нейна предполагаема „изкусност“, която би могла да обясни целесъобразността ѝ. Това историко-философски натоварено схващане стои в основата на първия вариант на увода, и макар че бива изгласкано встрани в публикувания текст на *Критиката*, все пак се появява на ключови места и там. Разбира се, едно от тях, макар и не изрично, е тъкмо тезата от §45 – красивата природа изглежда някак като изкуство. В телеологическата втора част на *Критиката*, идеята за изкусната природа предлага аналогия за това, как следва да мислим продуктивността на природата в нейните организични образувания.⁵² Тази идейна съвкупност остава да властва повече от век напред: Фридрих Ницше ще обозначи Аполоно-

⁵¹ За друг аспект на тази взаимовръзка Шафтсбъри–Кант, вж. отново статията ми Касабов (предстои).

⁵² Темата за случайността не отсъства и от Кантовата телеология: техниката на природата идва за да обясни онова, което изглежда като случайно от становището на обичайната природонаучна картина. Вж. характерно *KCC* 258; целесъобразността като „законност на случайното“ тук се появява отново, *KCC* 308.

вото и Дионисовото като *Kunsttriebe der Natur*;⁵³ биологът Ернст Хекел ще даде понятийно-образен израз на научната си програма в забележителния труд *Kunstformen der Natur*.⁵⁴

Самият Кант ясно подчертава, че в нито едно от тези отношението моделът на *τέχνη* не може да бъде приложен *буквално*. При това не само защото критическата философия не позволява приемането на вградена в природата ноетична рамка от платонистки тип. Моделът, отбелязва Кант, предполага наличието на понятие за предмета в ума на „техника“, което да предшества производението – идея, впрочем залегнала и в едно от ключовите Аристотелови определения за *τέχνη*.⁵⁵ Макар че организмите могат да бъдат мислени като „цели на природата“, те се изплъзват от обичайното схващане за структурата на целевото отношение: те са едновременно цел и нейната актуализация. Оттук и забележителното евристично сходство с целесъобразността без цел на красивото: и в двата случая целта на предмета (доколкото я има) не е по някакъв явен, буквален начин отпечатана или вградена в предмета, и в такъв смисъл не може да бъде „външно“ изолирана от него.

От друга страна, тук вече изрично противопоставяйки се на кеймбриджкия платонизъм, Кант държи да подчертае съществената разлика между двата типа природна целесъобразност, вкл. с противоположни двойки като „субективна, естетическа целесъобразност“ vs. „обективна, логическа целесъобразност“. „Тази [телеологическа] техника на природата би могла да бъде наречена *пластична*, ако тази дума не беше вече използвана в по-общото значение, а именно както за красотата на природата, така и за нейните цели“ (EE 234; срв. 251). Кант е запознат със *Системата* на Кьдурт и провокирания от нея спор за пластичната природа.⁵⁶ Същевременно, целият проект на третата *Критика* е

⁵³ Ницше (2001), 248.

⁵⁴ Naeckel (1904).

⁵⁵ *Eth. Nic.* VI, 4: 1140a12–16: ‘изкуството’ изучава и създава неща, „чието начало е в правещия, а не в направеното“, за разлика от природните неща, „тъкмо защото те имат своето начало в самите себе си“.

⁵⁶ Това е явно в различни негови съчинения и бележки още от 50те години на XVIII в. (вж. напр. AA I 211–2, AA XVI 688) та до *Opus postumum* (напр. AA

замислен и като концептуален отпор на инспирираната отчасти от Шафтсбъри натурфилософия, лансирана от Хердер в *Идеи*.⁵⁷ За Кант и в двата варианта на естетическия случай структурата „природно-изкусно“ се отнася само към нагледа за предметите, а не към начина, по който мислим реалния им вътрешен строеж. Реалният генезис на красивото е допустимо да бъде мислен като само резултат от механични, чисто природни причини, и в това е коренната му отлика от органичното. Красивото вече не е и все още не е станало отново тъждествено с живото.

В такъв смисъл, от тогава обичайното буквално значение на думата „изкуство“ Кант извлича *три* структурно различни аналогии, чиято цел е да помогнат в осмислянето на трите класа обекти на третата *Критика*:

мислеща, външна на продукта техника	:: <i>τέχνη</i>	→
вид на техника в не-техническото	:: красива природа	(a 1.1.)
вид на не-техническо в техническото	:: изящно изкуство	(a 1.2.)
немислеща, вътрешна на продукта ‘техника’	:: органична природа	(a 2)

Важно е да бъде подчертан и характерът на тези конструкции като образни, а не строго понятийни: красивата природа не е продукт на изкуство, художественото произведение не е продукт на *τέχνη* в обичайния смисъл на думата, а организъмът е продукт на нещо непонятно, чиято аналогия с човешката техника е твърде далечна.

Но както твърде често в историята на немския идеализъм, грижливите, дори педантични дистинкции, прокарани от Кант, биват заравнени в полза на амбициозни обединяващи полагания, целящи да извлекат спекулативните следствия от заложената при Кант диалектика на понятията. Такъв е и случаят със съдбоносното за историята на естетиката сливане на двете части на

XXI 488). За връзки Кьдурт-Кант по други теми, вж. Tonelli (1969) 195–6 и Lovejoy (1908).

⁵⁷ По въпроса вж. фундаменталния труд Zammito (1992), особ. 178–88. Хердеровите *Идеи към философията на историята на човечеството* излизат в два тома през 1784–5 г. при Кантовия издател Харткнох. Кант нише симпатизира на места, но като цяло унищожителни рецензии, AA VIII 45–55, 58–66.

Критика на способността за съждение, осъществено от Хегел под рубриката на претълкуваното понятие за вътрешна целесъобразност. Лесният скок от третата Критика напред е маркиран в *Лекциите по естетика*, в които Хегел с право отбелязва тъкмо това, че както при красивото, така и при органичното Кант признава предмета като целесъобразен, но без да предполага някаква външна за него цел (ЛЕ I 98–101). Този скок обаче не е просто резултат от Хегеловото спекулативно усилие, а е нюансирано подготвен от поредица мислители, подели темите за органичната природа и изящното изкуство както паралелно и в опозиция с Кант (напр. Хердер), така и под негово въздействие (напр. Шилер и Шелинг). В опростен вид, скокът е и скок назад, тъй като е заложен още в органицистко-холистичния заряд у по-ранния платонизъм:

Кьдвурт (следвайки Аристотел):

мислеща, външна на продукта техника = човешка τέχνη
немислеща, вътрешна на продукта техника = изкусна природа

Шафтсбъри:

мислеща, вътрешна на продукта техника = природа = изящно изкуство

Така, положена в светлината на този платонистки и виталистски идеен контекст, Кантовата трета *Критика* е по-скоро момент на *раздалечаване* между сродните още отпреди схващания за красота и органичен живот, което обаче полага основите на едно дълбоко трансформирано повторно съчетаване.⁵⁸ Хегел разбира се няма да бъде твърде доверчив към поетическите проникновения на Шафтсбъри, повлияния от него Гьоте и повлияния от Гьоте ранни романтици. При него природата не обладава от себе си творческа сила, и така в сферата на естетическото вътрешна органика в строгия, 'научен', необразен смисъл притежава само изящното изкуство. Но моделът, през който Хегел ще ми-

⁵⁸ Затова Винделбанд не е прав, когато (в редакторските бележки към третата Критика в академичното издание) изтъква принос на Кант в съчетаването между „органичен живот и изкуство“ (AA V 522). Това съображение поставя под съмнение и някои скорошни опити за съчетаването на двете части на *Критиката* под единен принцип, като напр. важната монография Zuckert (2007).

сли изкуството и красивото изобщо, до голяма степен ще остане формиран от тази не само естетическа, но и натурфилософска проблематика.

6. Органицистката естетика и развите на модерното съзнание

Предложеният поглед върху естетическите преплитания на понятията „природа“ и „изкуство“ при Шафтсбъри, Адисън и Кант целеше да убеди в състоятелността на избраната от изследването рамка. Тезата на Хегел за философската маргиналност на природно красивото, но и цялостната му концепция за изкуството като същинския предмет на естетиката не могат да бъдат разбрани в тяхната пълнота без вникване в тези предходни полагания. Толкова повече, че сред водещите мотиви на Хегеловия философски проект и особено на неговата естетика е да бъде даден теоретически отпор на интелектуалното движение, поставило си за цел да възобнови философската и художествена реабилитация на природата – романтизма.

С оглед на 'величината и единството' на текста, няма да посвещавам специални раздели на опитите на ранните немски романтици да съградят една алтернативна естетическа картина на природата. Защото при тях имаме ясен и целенасочено проведен отказ тъкмо от очертаното по-горе хармонистко разбиране за органичното.⁵⁹ Взаимопринадлежността между природа и изкуство в романтизма се развива по други линии и би могла да стане обект на отделно изследване. Тук романтизмът ще бъде удържан на заден план, като на моменти ще изскача, за да осветли в контраст разглежданите позиции.

Основните по-нататъшни стъпки, подготвили позицията на Хегел, са извършени от Шилер и Шелинг, двама философи, приели насериозно както Кантовия образ на красивото като природно-изкусно, така и идеята за творческата сила на природата.⁶⁰

⁵⁹ Вж. накратко Глой (2004), 134–5.

⁶⁰ Маркирано от Адорно (2002), 98–9, 119.

При Шелинг за пръв път самата концептуализация на естетическото влече със себе си изрично формулираното положение, че неговият предмет *par excellence* е не друго, а изящното изкуство.⁶¹ Тази позиция стъпва на Шилеровия проект за едно обективно понятие за красота, което обаче да включи в себе си наследената от Кант неотнимаема конститутивна роля на субектността за естетическата сфера. За красотата вече не е достатъчен само „природният“ облик на предмета: потребно е в самия този облик да бъде вградена човешката субектност като свободна. Казано с Хегелови думи: вътрешното не просто стои в хармония с външното, то става външно, при това като вътрешно. Оттук и характерното засилване на продуктивната линия при Шелинг, на мисленето за красивото през произвеждане. Десетилетия по-късно Хегел ще напише, че художествената красота е „се е родила и преродила от духа“ (*ЛЕ I 26*) и тъкмо в това се съдържа нейното достойнство пред природната. Натурфилософски настроеният Шелинг вече е обявил, че органична природа и изящно изкуство излагат едно и също единство, но изкуството прави това по начин по-пълен, доколкото е прозрачен за съзнанието, тъй като произхожда от съзнанието. А в зрялата си *Философия на изкуството* Шелинг вече ще е лансирал предвещаващата Хегел забележителна теза, че изкуството осъществява по-висока степен на организация от природата (вж. *ФИ 69–70*, 103).

Водещият мотив в обяснението, предложено от Адорно за отпадането на природно красивото от фокуса на естетиката, е вмешателството на тогализиращото идеалистическо понятие за субект.⁶² Това обяснение е отчасти точно, но само отчасти. Защото ранната идеалистическа философия от края на XVIII и началото на XIX в. е мотивирана от усещането за разпад на самата субектност, и значимостта на естетическото е до голяма степен привидяна във възможността да бъде възстановено нейното

единство. Естетическото като възможност за помирение в и на непомирната действителност – един проект, твърде подобен на Адорновия.⁶³

Ако при Шафтсбъри отчуждението заплашва най-напред връзката между човека и заобикалящия го свят, при Шилер и младите идеалисти то вече е безпощадно нападнало самия човек. Добре известно е, че понятието „механицизъм“ хипертрофира значението си и се превръща в мощен полемичен инструмент в немския интелектуален контекст благодарение на публикуваните от Якоби писма между него и Менделсон относно учението на Спиноза (1785/9). Според получилия могъщ отзвук радикален лозунг на Якоби, представата за природата като гигантски механизъм е представа на едно вече вътрешно механизирани, „мъртво“ мислене.⁶⁴ Предприетото от Хердер начинание за философско утвърждаване на понятието за природата като жива посредством обединение на мисълта на Спиноза, Лайбниц и Шафтсбъри не среща прекомерен успех.⁶⁵ На дневен ред е обръщането на субекта към самия себе си. Отказът от оптимистична физика води до потребността от една поновому естетизирана оптимистична метафизика.

Това развитие обуславя понятийния пренос, осъществен от Хегел. Разработена в рамките на философията на природата, концепцията за органичното единство сякаш не среща удовлетворителна реализация в самата природа и действителността ѝ започва да бъде дирена в „духа“ и неговите произведения. Това

⁶¹ Вж. Касабов (2010).

⁶² За ролята на Якоби, вж. накратко Kroner (1977) I, 304–15, Beiser (1987), 44 и сл., 109 и сл., Zammito (1992), 228 и сл. и особено Horstmann (2004), 28–67. Интересно е, че Якоби припознава философията на самия Кант като важен фактор за механизиранието на мисленето – вж. Horstmann (2004), 30–5 – и с това дава още един стимул за разработването на третата *Критика*.

⁶³ Впрочем то не е реализирано в пълнота и от самия Хердер. Най-близкото, до което стига, е публикуваното през 1787 г. съчинение *Бог. Няколко диалога за системата на Спиноза, заедно с химна на природата на Шафтсбъри*, в което между другото той се опитва да се разправи с Кант – още една провокация, дала своя негативен принос към третата *Критика*. Вж. Herder (2013) и Zammito (1992), 243–7. За отношението Кант-Якоби и Кант-Хердер, макар и в друг ракурс, вж. също Денков (2011), 96–7, 289–91, 354–8, 370–6, 380–2.

⁶¹ Още в *Система на трансценденталния идеализъм*. Вж. характерния пасаж в *СТИ* 358–9.

⁶² „Може би никъде другаде изсушаването на всичко неовладяно от субекта, тъмната сянка на идеализма, не е така отявлено, както в естетиката“ – Адорно (2002), 99.

обаче води и до характерната двузначност, която естетическото обединение получава при Хегел. Както самият той постоянно подчертава, изкуството винаги запазва определено сродство с природата. То оперира със сетивни образи: то е единствената проява на „абсолютния дух“, за която е същностно да се реализира в налично битие. В такъв смисъл типичната претендираща за понятийност Хегелова метафора за органичността на духа тук е най-близо до това да добие буквално значение. Изящното изкуство е последният опит на духа да си даде тяло. Така, в същото отношение, в което природно красивото е само ущърбно красиво, и свършено красивото не дава пълната действителност на духа. „Неудовлетворителността на природно красивото“ има същата понятийна структура като „края на изкуството“.

7. Ход на изследването

В това, което следва, ще артикулирам реконструкцията на очертаната по-горе нишка от историята на класическата естетика в пет посветени на отделни автори глави. Макар че въпросните автори са достатъчно класически и в този смисъл литературата върху някои от тях (имам предвид, разбира се, Кант и Хегел) понастоящем отива отвъд мащабите на колосалното, самият избран ъгъл на трактовка предполага, че на преден план ще излизат не дотам привични ракурси. Начинанието не би било напълно безсмислено дори само ако с това успее да придаде на познатото чара на непознатото. Но собствената му задача остава да възстанови едно напрежение, все още дремещо във водещата ни ориентация към естетическото.

Първата глава е посветена на **Шафтсбъри**. Анализът тръгва, изтъквайки на преден план холистичния метафизически пласт, положил основата на неговата мисъл, който по изненадващ начин хармонира с органистичния систематизъм в късната класическа немска философия. Оттук, с препратка към Кьдуюрт, разглеждам схващането на графа за природата като творческа. В рамките на тази концепция разполагам хармоницистката му

теория за красотата и за естетическия опит, завършвайки с едно инспирирано от Плотин проблематизиране на естетическата валентност на ‘природа’ и ‘изкуство’.

Оттук, в по-кратката втора глава прехождам към на моменти привидно лековатия есеистичен анализ на преплитането между ‘природа’ и ‘изкуство’ в естетическия опит, както той е очертан от **Адисън**. Специално внимание обръщам на начина, по който Адисън паралелно с **Шафтсбъри** разработва възможностите за едно ‘дружелюбно’ отношение към природата, които отново сочат към сферата на естетическото. Този модус обаче за есеиста е модус на въображението, а значи и на привидността в контраст с обичайното научно-обективистично светоотнасяние.

Очертаната по-горе съпринадлежност с диалектиката природата-изкуство в (прото)естетическата теория на Адисън слага началото на третата глава, посветена на **Кант**. Както и при британския есеист, положителното възприемане на темата за случайността полага известен контраст със силния хармоницизъм на **Шафтсбъри**. Оттук обаче прехождам към залегналата в основата на третата *Критика* идея за природата като изкуство – тематика, както видяхме препрещане назад към кеймбриджкия платонизъм и напред към немския идеализъм. Все пак анализът държи да изтъкне онова, което Кант оставя неизяснено или подчертава като несъчетаемо. Главата приключва с обсъждане на теми от по-обобщаващ и по-надграждащ порядък, като идеала на красотата и културната значимост на естетическото според Кант. Теми, които стоят маргинално в текста на третата *Критика*, но които допълнително комплицират многопластовото напрежение природа-изкуство и редом с това получават достатъчно богат отзвук в последващите идеалистски естетики.

Четвъртата глава предлага пространен анализ на начина, по който ранният **Шелинг** напълно в духа на Кант удържа преградата между природна телеология и естетика. В хода на тези си изследвания, Шелинг от една страна се връща към платонистката тема за творческата природа, за да изработи така важно за Хегел схващане за „живото понятие“, а от друга страна акцентира неотимаемия принос на субектното в обективната

красота. По-нататък главата подчертава както органицисткото претълкуване на по-стари теми от класическия неоплатонизъм в зрялата Шелингова *Философия на изкуството*, така и останалите да битуват в силно класицистката му естетика теми за нощта и хаоса.

Заклучителната пета глава, посветена на Хегел, се отказва от това да реконструира прозрачната глава на *Естетиката*, посветена на природно красивото. Вместо това, тя извежда на преден план един водещ мотив за цялостния Хегелов поглед върху динамиката естетическото: усвояването на природното. Така Хегеловата естетика особено ясно изпъква като полемика с конкурентните проекти на Шелинг и романтиците. Същевременно анализът дава възможност да изведе наяве това, колко дълбоко Хегеловата концепция за изкуството е формирана от натурфилософската идея за органична структура и органично единство.

I.

Пластичният холизъм на Шафтсбъри

Мисълта на Антъни Ашли Купър, трети граф на Шафтсбъри, разгърната в жанрово и стилистично разнообразните му текстове, рисува картина на света, стояща в рязък контраст с мощната линия в новоремското мислене, традиционно позната под названието „механицизъм“. Графът си поставя за цел да оспори централните предпоставки на този светоглед: схващането за природата като инертна и съставена от сами по себе си изолирани примитивни късове материя, или атоми. В такъв смисъл, той се наема да защити една радикално холистична концепция, в която всяко биващо е такова, каквото е, само поради това, че е интегрална част от една по-голяма система, която от своя страна е член на друга. Този модел не е само метафизически, а и физически. При все прословутия си платонизъм, Шафтсбъри често ще аргументира холизма си посредством примери от заобикалящия ни свят на сетивното. Така самата природа се оказва не само вътрешно изградена от подобни холистични връзки, но също така и надарена с безгранична продуктивност, полагаща произведенията ѝ в съвършена хармония едно с друго.

Както посочих в увода, в тази си ориентация Шафтсбъри е вдъхновен от някои основни положения, аргументирани от големия метафизик на кеймбриджкия платонизъм, Ралф Къдуърт. Оправдано би било да се каже, че графът дава на останалата във философския ъндърграунд мисловност на тази школа по-широка популярност благодарение на стилистичната бляскавост, на самата литературна стойност на своите текстове, които бързо стават любимо четиво на образованите и учени кръгове из Европа.⁶⁶ Начинанието на Шафтсбъри обаче далеч не се изчерпва с това. Може би централната му цел е да разгърне едно схващане за човешката природа, координирано с холистичния модел на

⁶⁶ Вж. Cassirer (1932), 112.