

„ЗА ВЪЗВИШЕНОТО” КАТО ПОЕТИКА*

Богдан Богданов

Два смисъла се преплитат в названието поетика: 1) нормативна теория на художествената словесност и по-специално на литературните жанрове и 2) нормативна теория на поезията, па поетическите жанрове. Както говори самият термин, вторият смисъл е античният. Именно според него поетика са едноименната книжка на Аристотел, известното Хорациево послание в хекзаметри и откъсът от съчинението на епикуреец Филодем „За стиховете”, открит в овъглена рола от Херкулан. Това са поетиките, достигнали до нас от антично време. Знаем и за други, писани от перипатетици и стоици.

Що се отнася до художествената проза работата на поетиката се върши от реторическата теория. Един вид прозаическа поетика откриваме в „Реторика” на Аристотел. По-специално я разработва съчинението „За стила” на Теофраст, по-късно анонимната римска „Реторика за Херений”. Поетика в широкия смисъл на думата започва да се създава в античността, когато бива вдигната преградата, отделяща поезията от прозата. По всяка вероятност това става в I век пр. н. е. Прозаическата проблематика се разглежда наравно с поетическата не толкова в реторическите трактати и литературните писма на Дионисий Халикарнаски и „Обучението на оратора” на Квинтилиан, колкото в загубеното съчинение на Цецилий „За възвишеното”, в малкия трактат „За стила” на Деметрий и по особено характерен начин в приписаното на ретора Касий Лонгин съчинение, което се представя в настоящата книга. Това са античните поетика в широкия смисъл на думата. Така че като нормативна теория на художествената словесност гръко-римската поетика няма нито затворена история, нито отчетливи граници.

„За възвишеното” на Псевдо-Лонгин е било малка книга, станала още по-малка с изгубването на около 20 страници от най-ранния ръкопис, с който разполагаме (Parisinus gr. № 2036 от X век). Загубата (около 2/5 от цялото) е неотстранима, тъй като всички останали ръкописи произлизат от този. Лакуните може би засилват въздействието на творбата, написана развълнувано и неусловно. В античността за нея не са правени отзиви, във Византия, макар че ръкописите говорят за ползването ѝ, тя е спомената само веднъж — в коментар от XIII век към съчинение на Хермоген. В 1554 г. Робортело прави първото печатно издание на „За възвишеното”, а в 1634 г. Пинели го превежда на италиански. Трактатът се прочува с френския превод на Боало в 1674 г., за да стане за около 150 години една от най-авторитетните книги по поетическа теория за западния свят.

Ако за нас днес съчинението е анонимно, до началото на XIX век по некритичното приемане на указаното в средновековните ръкописи за негов автор се счита реторът от III век от н. е. Касий Лонгин, наречен от софиста Евнапий „жива библиотека” за огромната си начетеност. Лонгин преподавал реторика в Атина. Станал доверено лице на палмирската царица Зеновия, той е осъден на смърт от римляните при потушаването на местно въстание (273 г.). Още в XIX век става ясно, че Касий Лонгин не може да бъде автор на съчинение с полемичен нерв като „За възвишеното”; разсъждения за упадък на красноречието, причинен от липсата на гражданска свобода, биха били немислими във времето на император Аврелиан (270—275 г.). При това авторът в основния ръкопис е означен с името Дионисий Лонгин, докато реторът

* Лонгин. За възвишеното. НИ. С. 1985, с. 5-27.

се нарича Касий. В 1808 г. издателят Амати забелязва, че в края на базисния кодекс от Париж името е повторено, но вече като Дионисий или Лонгин. Същото „или” се открива и в друг ръкопис (Vaticus 285), а в трети (Laurentianus) съчинението направо е наречено анонимно. „Или” показва, че преписвачът се е колебал към кой известен автор да отнесе съчинението, правейки по този начин само предположение.

Като следствие на този тексткритически извод започват поредица предположения за авторството на „За възвишеното”. Те продължават и до днес. Натрупани са доста имена — Дионисий Халикарнаски, Плутарх, Елий Теон, Хермагорас, Дионисий от Пергам (т. нар. Атик), Елий Дионисий от времето на Антонимите. Има нови защитници на авторството на Касий Лонгин. Спори се и за ред детайли, които биха разбулили тайната на авторството — дали е автентичен пасажът за юдейския законодател в гл. 9 и кой философ се има предвид в гл. 41, дали Филон Александрийски, както предлага Едуард Норден.

Пред трудно постижимото откриване на автора трябва да се предпочете по-сигурно даденото в текста указание за времето на неговото написване. Дори при наличието на немалка загубена част не може да бъде случайно, че в „За възвишеното” не се споменават автори и събития, по-късни от втората половина на I век от н. е. Разсъжденията за упадък на красноречието, за липсата на политическа свобода и за развалата на нравите очевидно са отглас от същата дискусия, в която са участвали Сенека Стари, Петроний, Квинтилиан и Тацит, всички живели в I век от н. е. Мислимо е авторът на „За възвишеното” да е техен съвременник. За това говори още личният стил на съчинението, полемичният нерв, изразяващ настроенията на една особено мислеща интелигенция, към която, от една страна, принадлежат писатели с модерно перо, като Сенека Млади и Тацит, а, от друга — личности с умерен, но също тъй личен почерк, като Квинтилиан. Има много общо в примиряващата противоположност тънка наблюдателност на Квинтилиан и Псевдо-Лонгин. Най-после, понеже се открива с критика на едноименното съчинение на ретора Цецилий от Калеакте, „За възвишеното” би трябвало да е написано в непосредствена близост по време с дейността на този ретор. А Цецилий е съвременник на Дионисий Халикарнаски, преподава реторика в Рим по времето на Август.

Ето и резултата от предположенията, основаващи се на текста. Грък по произход, авторът на „За възвишеното” живее вероятно в Рим по времето на император Тиберий. Той се препитава като преподавател по реторика. За целите на частното реторическо обучение за своя ученик Постумий Теренциан (очевидно от богато и знатно семейство) той написва този малък трактат. Постумий има достатъчно познания по реторика и стилистика. Затова учителят не се разпростира в подробности. Целта е да му даде последна шлифовка като бъдещ обществен деятел. (Подобни са целите и на Квинтилиановото „Обучение на оратора”.) Псевдо-Лонгин не е случаен човек. Както се разбира от текста, той има вече работа за Ксенофонт (гл. 8), два труда по въпроса за т. нар. „свързване на думите” (гл. 39), а нашият трактат може би непосредствено продължава в друг — за патоса (гл. 44). Изобщо той е човек с позиция, привърженик е на школата на ретора Теодор, учителя на Тиберий. Тя ратувала за по-умерено ползване на образците на миналото и воювала с школата на Аполодор от Пергам, настроена нормативно и пуристично, твърде привързана към стилистиката на големите атически автори от IV век пр. н. е. Към тази школа принадлежали Цецилий и Дионисий Халикарнаски. Псевдо-Лонгин е удивително начетен човек — в опасената част от съчинението той цитира повече от 50 автори. Макар и с определен възглед по въпросите на реторическата теория, той се показва като мислител с широк кръгзор и гъвкав критерий.

„За възвишеното” възниква с конкретна практическа цел не толкова да даде систематични знания по реторика и поетика, колкото да убеди в значението на засяганите въпроси. В този смисъл то е не трактат, а протреплична¹ философска проза. Оттук и оправданието за нестрогия начин на изложение. Интимният тон и живото слово на съчинението трябва да се обяснят и с факта, че то е *húrómne*та, лична наброска, писана не с намерение да бъде издадена. Неин адресат е преди всичко Постумий Теренциан, едно частно лице. С него просто се беседва. Протрепличното настроение върви ръка за ръка с критическия тон. „За възвишеното” се открива като полемичен опус. Цецилий е написал книга „За възвишеното”, но тя не задоволява, не може да служи, защото е откъсната от практиката (гл. 1), може би понеже е суха и учена. Текстът на Цецилий не е достигнал до нас, тъй че не можем да проверим правотата на Псевдо-Лонгин. Съвсем ясно е обаче, че той пристъпва към писане, за да разработи темата за възвишеното не като Цецилий, да се покаже по-полезен за читателя и може би по-верен на художествената практика.

„За възвишеното” се поражда от критически импулс и практическа нужда, но все пак развива определена тема. В този смисъл книгата е и трактат. Авторът определя своята категория още в първата глава. След това поставя въпрос за нейната усвоимост. Няколко глави са посветени на пороци на възвишеното, след което в гл. 8 са изложени петте източника на възвишеното. Нататък те са представени по-подробно, макар и не в строг ред. Много от привежданите примери са повод за едно или друго отклонение. В частта от гл. 15 до гл. 32, в която се представят въпросите на образността и реторическите фигури, мимоходом са направени ред сравнения и характеристики на автори и творби, които засенчват основното изложение. Традиционната реторическа стилистика определено отстъпва на направените на нейната основа оригинални критически екскурси. В последните глави Псевдо-Лонгин се заема с петия източник на възвишеното. Но отново темата е развита в отделни избрани страни за сметка на ред ценни отклонения. За финал служи диалогът с неизвестен философ, който обяснява упадък на съвременното красноречие с липсата на гражданска свобода. Самият автор противопоставя друга теза — причината трябва да се търси вътре в човека, в лошите страсти, в това, че той дава воля на своята егоистична природа.

Можем ли да разбираме „За възвишеното” направо от самото него, без да се питаме за историческия контекст, който го е породил? Подобен прочит е по-ефикасен, макар че често е исторически неверен. Историческият може да се окаже мъртъв. Текстът на „За възвишеното” оставя впечатление за развълнувано романтическо отношение към литературата, за известен импресионизъм, който контрастира на хладното анализиране, известно ни от Аристотеловата „Поетика”. Откъде е дошла тази особена позиция, доколко антична е и кое от развълнуваността принадлежи на Псевдо-Лонгин, а кое е ефект от нашето собствено разбиране за литература, което неусетно приписваме и на този текст. „За възвишеното” има своя самостоятелна стойност и особено място в историята на античната литературна мисъл. То наистина е опит за поетика на субективно преживяна творба, както казва един съвременен литературовед. (Ернст Роберт Курциус), искра, останала незапалена в антично време. Независимо от това то продължава линии, задължено е на дълго развитие. Разбирането му без оглед на историческия контекст е все пак рисковано.

Може да се отиде съвсем назад в V век пр.н. е., когато софистите се занимават стихийно със стилистика, а Горгий с една първа класификация на реторическите

¹ протрепличен (стр.) — предназначен да подбужда

фигури. Те изглеждат не са били много систематични. В IV век пр.н. е. за целите на висшето реторическо образование Исократ развива по-цялостна теория на реторическата проза. Както вече се каза, античната теория на художественото слово се ражда в две половинки, които дълго време остават несъединени — като теория на прозата (реторика) и като теория на поезията (поетика). Поезията е по-възрастна от художествената (реторическата) проза, по нейното осмисляне следва реторическото. Аристотел създава първата „Поетика“, за да запълни една липса. Той обаче пише и „Реторика“. Сравнена с „Поетиката“, тя е по-систематична, защото се опира на традиция.

Като казваме, че античната теория на художественото слово се ражда разкъсана на поетика и реторика, би трябвало да добавим, че в тези две половинки има ред други елементи, които от съвременна гледна точка не принадлежат на поетиката в широкия смисъл на думата. Понеже в Аристотелово време представата за художествена литература е все още неоформена и като поезия, и като художествена проза, тя се наблюдава в комплекс с други по-едри единства. В „Поетика“ на Аристотел откриваме не само теория на жанра, разсъждения за природата на литературната творба и за поетическата образност, но и класификация на граматически категории. Респективно Аристотеловата „Реторика“ се занимава с качествата на реторическия стил, с красивото в словесна форма, но и с антропологически въпроси. Също като неизвестната ни реторика на Исократ от същото това време Аристотеловата теоретизира не само върху реторическите средства и цели, но и върху това, за което се говори в едно реторическо слово. Или при обхващането на своя предмет и в съдържателен, план, изпитвайки затруднения при осъзнаването на специфичната реторическа съдържателност, тази теория я подменя с нещо общо, най-вече с човешкото обществено-поведение. Така в зараждането си теорията на художествената проза се чувства задължена да теоретизира по проблеми на обществото, защото обществото е кадър и общо съдържание на трудно отделимото като нещо само за себе си реторическо слово.

Като се движи в две отделни русла — това на поетиката и на реториката, античната теория на художественото слово има две цели в своето историческо движение: 1) да достигне до общо виждане за художествена литература и 2) да постигне по-специфично разбиране за поезия и художествена проза.

Движението в руслото на реториката е по-ясно. В Аристотеловата теория на реторическия стил се защитава качествата на един общ най-добър стил. Можем да го наречем класически. Според Аристотел словото трябва да бъде ясно, изпълнено с чувства (*πάθος*), да отразява характер (*έθος*) и да съответства на някаква ситуация (*ργέρον*). Както естетическият критерий, така и специалната стилистична мярка за оценяване на ораторското слово у Аристотел са подчинени на познавателен принцип, а той от своя страна на общественото практикуване на словото. В своето съчинение „За стила“ Теофраст прави крачка назад, що се отнася до реторическото съдържание. Той изоставя въпросите, отнасящи се до третирания в словото човешки живот. Вниманието му е насочено към реторическата стилистика, разглеждана нормативно-систематически. Доколкото може да се разбере по неголемите фрагменти от това важно съчинение, в него е обогатено учението за качествата на добрата реч. Също като Аристотеловата с нормативна тенденция Теофрастовата реторическа поетика налага едно умерено прозаическо слово на добър елински език, ясно, убедително, съобразено с обстоятелствата. Това е норма за единно „художествено“ поведение, зад която прозира нормата на утвърдено културно поведение. Второстепенните качества на словото у Теофраст обаче са повече, чрез тях се допускат повече възможности за изказ, по-голямо разнообразие от стилове. Теофраст говори за качества като нагледност и

украсеност, различава сладостен, величав и мощен стил. Критерият не е така стабилен както у Аристотел, вече се настоява за емоционално въздействие, промъква се субективен критерий.

Въз основа на Теофрастови дистинкции в античната теория на реторическата проза по-късно се разработва учението за трите стила — величествен, среден и нисък. В ясен вид за пръв път то се застъпва в споменатата „Реторика за Херений”. Един вид типология на стиловете, това учение служи за основа на античната поетика на прозата. Самата типология има разни варианти — Дионисий Халикарнаски говори за суров, гладък и общ стил, Деметрий в „За стила” — не за три, а за четири основни стила. Но така или иначе категорията „възвишено” от нашия трактат е преминала именно през тази типология.

Понеже се основаваме само на фрагменти от загубени съчинения, не можем да проследим точно развитието на елинистическата поетика в перипатетическата и стоическата школа. Известно е, че следвайки подобно делене в реториката, в своите поетически трактати перипатетиците се занимавали с три предмета — поета, поетическата творба като съдържание (т. нар. *poiesis*) и стиховете като форма на произведението (т. нар. *poiemata*).

С усложняването на художественото възприятие в елинистическата поетика се усложнявало разбирането за поетическата творба, а в едно с това и прилаганите критерии за оценка. В стоическата поетика също отделяли формата от съдържанието и работели с няколко критерия. Така според една стоическа рецепта (на Аристон от Хиос) доброто поетическо произведение се преценявало по умелата си композиция, сериозните мисли, вложени в него, и благозвучния си език. Основният спор в елинистическата поетика е за това, как да се оценява литературната творба (но това значи да се спори косвено за нейната природа) — дали с външен критерий (сериозност на вложените мисли), дали формално (композиция и благозвучие), дали и така, и иначе, или най-после въз основа на особеното съчетание на двете. Изглежда, най-далече в изработването на комплексен поетически критерий в епохата на елинизма е отишъл споменатият вече поет и философ-епикуреец Филодем, който в спор със стоическата поетика отрекъл пряката утилитарна цел на поезията. Решително издигнал насладата като нейна цел. Филодем настоявал, че тази цел се постига не чрез прекрасна форма, нито със сериозно съдържание, а от връзката на двете.

В елинистическата поетика откриваме подобни брожения, както в съвременната литературна теория. Но дали не пресилваме позицията на Филодем? Дори в епохата на елинизма дихотомията „форма-съдържание” не е така ясно изразена, както в съвременността. За съдържание се употребяват няколко термина, които представят различни страни от комплекса на съдържанието. Но най-важно — съдържанието не се мисли за специфично художествено. Това, което казахме за Филодем, ако е извлечено вярно от неговите фрагменти, е голямо изключение. Освен това елинистическата поетическа теория е несамостоятелна, заема, приспособява термини, цели чужди позиции. Споменатият по-горе термин „композиция” е зает от реторическата теория, това е т. нар. *synthesis* („съчетаване”), което в реториката има друг смисъл. Няколкото термина за съдържание на свой ред идват в поетиката от философската теория.

Особено влияние върху елинистическата поетика и литературно-критическата практика оказват разработваните край философията граматически теории. Така развитото от Аристофан Византийски, учение за аналогията като принцип за правилно изменение на съществителното в системата на склонението бива пренесено от Аристарх в литературната екзегеза и става основа на по-късния атицистичен нормативизъм. Аристофан се противопоставил на Хризиповото учение за аномалията, което също свързано с наблюдаване на езика настоявало за разнообразието на

езиковите явления и невъзможността да се подчинят на определена норма. Това учение също бива пренесено в областта на литературния анализ и теория. Споровете между аналогисти и аномалисти са по-добре засвидетелствани по римски материал. Но ясно е, че в епохата на елинизма тези две противоположни граматически учения помагат за изграждането на два фронта и в поетиката: 1) на нормативното традиционно виждане, което търси образци и твърди критерии за преценка (то довежда до класицизма в елинистическото изкуство и до обожаването на атическите писатели от IV век пр. н. е., и 2) на зачитането на практиката, на реалното многообразие на явленията, по особен начин на съвременността и на живото слово. Псевдо-Лонгин принадлежи на течение, което е по-близо до втората линия.

Така че не по посоката на спорове за отношението на форма и съдържание протича развитието на елинистическата поетика и реторическа теория, а в тези конкретни фронтове. Именно в тях лека-полека бива вдигната преградата между поезия и проза. Самата практика помогнала за това. Реторическата проза се откъснала от обществените си задачи. С крайностите на т. нар. „азиански стил” в нея нахлула неумерена поетическа образност. Обратно, поезията се реторизирала и ако за това ни липсват добри примери от Гърция, голямата поезия на Августовото време предлага великолепни реторично обогатени творби, като Вергилиевата „Енеида” и „Метаморфози” на Овидий. За теорията сме зле осведомени. В един фрагмент на Посидоний, мислител от величината може би на Аристотел, се твърди, че достоинства на поетическото и прозаическото слово са едни и същи, че се различавали само в количествено отношение. Но дали само на равнището на художествения език бива открито в елинистическата поетика единното битие на художествената литература? В I век от н. е. в трактата „За стила” на Деметрий се говори и за поезия. Впрочем и Аристотел в „Реторика” дава множество примери от поезията. Така че откритието е не мисълта за общата природа на художествения език, разглеждан като набор от особени изкази, нарушаващи всекидневната езикова практика, а в общия критерий за художественост, с който може да се подхожда и към поетическа, и към прозаическа творба.

Голямата заслуга за налагането на подобен критерий принадлежи вероятно на лошо опазилия се стоически философ Посидоний. Псевдо-Лонгин върви като че ли по неговия път. Мярката между аналогия и аномалия, между стоицизъм и платонизъм, развълнуваният стил сочат към Посидоний, към Родос, където е била неговата школа. За съжаление връзката не може да бъде убедително удостоверена. Остава резултатът на „За възвишеното”. Ако трябва да го формулираме накратко, той се изразява в намиране на единен критерий за подход към словесната художествена творба.

Какво е съдържанието на обсъжданата категория? Псевдо-Лонгин е дал ред определения, разяснения и примери. Възвишеното е термин с комплексно съдържание. За това говорят многото думи, послужили за определянето ѝ в старогръцкия оригинал. Те са повече от десет. Един са пряко свързани с думата слово, което сочи произхода на термина, явил се, както се разбира, в реторическата теория, за да означава т. нар. „висок стил”. По други съставки на термина става ясно, че с него се сочи естествената човешка наклонност, талантът, изявяващ се в нещо високо. В трети род назовавания на категорията в оригинала на „За възвишеното” е означено обективно високото, голямото, великото, великолепното и сериозно достойното. Най-после възвишеното се представя с „удивително”, „изумяващо”, извеждащо извън реда и обикновения ход на нещата. За противоположност категорията има в трактата ниското, обикновеното и простоватото. Ако може да се определи като изумяваща, моментално въздействаща изразителност, нейна противоположност е невъздействащата баналност.

Между многото значения, които се преплитат в категорията, изпъква едно основно — естетическото. Качество на обективния свят и на литературната творба, възвишеното е самото „красиво“, нещо дадено и същевременно постигано в творчески акт. Авторът на „За възвишеното“ фактически е подменил традиционната елинска категория за красиво (*kalón*) със заетия от реторическата теория термин „възвишено“ и ние разбираме защо. Традиционното „*kalón*“ е качество на студен, нединамичен свят, предполагащ съзерцание, бавно, умозрително възприемане. „Възвишеното“ е динамично, мълниеносно въздействащо красиво. Можем да кажем, то е красивото, в което се отчита емоционално-субективният акт на неговото познаване.

Още в началото на трактата авторът определя двойствено своята категория — като някакъв връх и изключителност в словото, а, от друга страна, като нещо принципно удивително, довеждащо до изумление. Т. е. то е и самó по себе си, и в отношение към един субект; от друга страна, то е дадено в словото, но е нещо по-общо. В гл. 2 изрично е казано, че в повечето случаи природата била самостоятелна в тази изумяваща възвишеност.

В трактата е особено наблегнато на въздействието върху възприемащия субект. В повечето случаи възвишеното се определя чрез емоционалното състояние, до което довежда. Въздействието-развълнуваността са критерии за наличието на възвишеност. Но би трябвало да забележим, че Псевдо-Лонгин представя и възвишения предмет, възвишен обективно и независимо от въздействието, което произвежда. Според автора съществуват принципно ниски обекти — те не бива да се допускат в художествената зона. Изобщо художествената целесъобразност в трактата се мери с отдалечаването от ниското, баналното и ежедневно. А обективно възвишено — значи красиво и подходящо за изобразяване — е божественото в света, онова, което (надхвърля тясно човешкото. Природата била въвела човека „в живота и вселената като че за велик празник, за да бъде зрител на нейната целокупност“. Както и един друг пасаж от токущо цитираната гл. 35, това, че се удивяваме на големите реки и Океана, на небесните светила и изригването на Етна, убеждава, че Псевдо-Лонгин влага космологическо съдържание в своята категория. Това връщане към Платон, което става вероятно чрез посредничеството на стоика Посидоний, е връщане към космологизма на ранната елинска мисъл. Същевременно то действа като отрицание на наченките на реалистическа естетика в епохата на елинизма. В изречението „ние се удивяваме не на малките поточета, макар че те са бистри и са ни полезни“ е преобърнатата естетическа максима на Калимах. Пред дребното, полезното съвременно словесно творение Псевдо-Лонгин предпочита огромния Омир.

Така че естетическата основа на категорията „възвишено“ в нашия трактат се разбира космологически. За художествената творба естетическото значение е трансцедентна стихия, която ѝ осигурява значително съдържание, висока смисловост. Това са високите значения на самото битие, които, както се твърди в гл. 36, са вложени чрез словото в човека. Затова и човекът е определен като *zōon logikón* (словесно, смислово същество). Самото изкуство като празник на причастяване към високите значения на битието е нещо извън ниския всекидневен ред на човешкия живот. Гледано и като творчески акт, и като възприемане, то представлява извисяване. Като казваме изкуството, не сме точни. Псевдо-Лонгин мисли йерархично — изкуството на словото за него стои над музиката и скулптурата. „В статуите се търси подобие с човека, докато в словото се изисква онова, което надвишава човешкото“ (гл. 36). Както и „музиката е само неистинско подражание и копиране на убеждението, а не ... същинско дело на човешката природа“ (гл. 39). Същността на човешката природа е вложеният в нея *lógos*, който я влече към над- и извънчовешкото. В този смисъл само литературата е истинско високо изкуство. Нашият автор се аргументира според една

система, известна ни от късния Платон („Закони” 899 d) и развивана по-късно от стоическата философия.

И тъй възвишеното е природа и по природа. Що се отнася до проявата му в света на човека, то се изразява във високи мисли за достойни предмети и високи чувства, във възвишени импулси. Самият творчески акт е импулс към извисяване, присъщ на човешката душа. Както и възприемането на словесната творба е акт на излизане извън себе си, на раздвижване и извисяване. С представянето на възвишеното като емоционално движение на душата Псевдо-Лонгин започва да напуска космологическата гледна точка и да навлиза в конкретната сфера на специфично литературното начало. Възвишеното се оказва напор към изразяване в словесна форма, мълниеносно очарование от вече изразеното. То става лека-полека човешка работа. Така контекстуално литературата е определена като особена емоционалност, водеща до изразяване. Това разбираме при формулирането на петте източника на възвишеното в гл. 8. Ако първите два, принадлежащи на природата, са възвишените мисли и вдъхновеният патос, то те са не само източници, но и признаци на художественото слово, което на свой ред не само е породено от високи мисли и чувства, но ги притежава и внушава.

Не бива да очакваме от Псевдо-Лонгин да различи емоционалността извън словото и условния патос в словото. Страстите според него принадлежат на природата, но природата не е противопоставена на словото, защото сама е високоосмислена и страстна. Така е още у Платон. Художественото слово е преди всичко великолепно повторение. За да говори за специфично естетичното, за художественото, авторът на „За възвишеното” трябва да каже „от друга страна”. Изкуството е възвишено, т. е. прекрасно, доколкото е природа. От друга страна, то се изразява в метод, нещо специално е, набор от правила, техника, мярка, знания и усет, кое е подходящо в даден случай. Самата природа не обичала случайното, нито била крайно неметодична. Т. е. поетическата възвишеност е нещо друго, различно от природната, но все пак утвърдено от нея. За Псевдо-Лонгин природата и даденото по природа възвишено не са интегрирани в реда, както е при Аристотеловото красиво. Те са донякъде противопоставени на реда-метод и са дори привлекателни с изумяващия си хаос.

Що се отнася до възвишеното в словесната творба, негов източник са и подходящият избор на благородни изрази, на фигури на речта и мисълта, както и правилното съчетаване на всичко в целостта на произведението. В този пункт започват неизбежните вътрешни противоречия в аргументацията на Псевдо-Лонгин. Ако чрез категорията „възвишено” красивото е представено като висока мисъл и силно чувство, като нещо рядко и изключително, явява се и друго красиво, т. нар. „подходящо” (rḗron), оценъчна категория, завещана на автора в традицията на перипатетическата реторика. От какво се поражда противоречието? Rḗron е изискване в творбата да се отчита някаква конкретна ситуация. Наистина реторическото произведение е по-зависимо от всекидневните обстоятелства (tô praktikón), докато поетическото се създава с оглед на вечно признание пред колкото се може повече слушатели (гл. 7). Но все пак общо гледано красиво е не само общоважащото и винаги по подобен начин изумяващото „изключително”, но и това, което е подходящо, преди всичко правдоподобното. Затова, макар че ежедневно и низкото трябва да се избягват в творбата, тъй като са принципно неестетични, ако се представят по уместен начин, те могат да станат художествено пригодни. Самата художествена изразителност издига ежедневно над ежедневието и го прави естетично.

Специфично красивото, или, казано с термина на нашия трактат, специфично възвишеното, е някаква уместност в изобразяването. Тя се проявява преди всичко в съобразяване с външни обстоятелства — тази насока важи повече за реторическата

творба, отколкото за поетическата. Уместността, на второ място, се изразява в ползването на определена, утвърдена от практиката стилистика. Псевдо-Лонгин е отделил толкова място за т. нар. реторически фигури, защото според него специфично красивото в словесната творба се постига чрез особен художествен език. Творбата е преди всичко друг начин за изказване, въздействаща изразителност, с която се постигат две цели — вълнува се, издига се емоционално слушателят (изкуството е вълнуване), но се дава и познание, експресивните средства са аргумент, с тях се убеждава дори по-добре, отколкото със силогизъм (изкуството е познание).

Специфично красивото се изразява най-после в съчетаването на всичко друго в целостта на творбата. Това е т. нар. пети източник на възвишеното. Като казва „съчетаване” (sýnthesis), Псевдо-Лонгин разбира обикновеното съчетаване на думи, но и на разнообразни стилистически средства, разбира композиция, това, което днес наричаме структура, както и нашето толкова противоречиво понятие форма. С този постулат специфично (т. е. художествено) красивото се разкъсва между особения експресивен език, подходящото му ползване и самото построяване на творбата като език, но и като нещо друго, като особено съдържание, като смислова структура. Възвишеното е уместна построяност. В гл. 10 Псевдо-Лонгин се е изказал по-ясно в примера с прочутото стихотворение на Сафо — творбата е специфично съчетаване на действителни елементи, които носят в себе си възвишеното. Слушателят отначало е привлечен от отделните елементи, а после от съчетаването им. Самият творчески акт — правенето на творбата, постигането на възвисеност, се състои най-напред в отбор — художественият обект е отбрана и с това вече променена действителност, а после в съчетаването на отбраното. В случая със Сафо успехът се дължи на съчетаването на противоположности, бихме добавили, в изграждане на ред от противоположни положения, който подчертава целостността на изобразеното в стихотворението любовно преживяване.

И все пак специфично красивото не може да се постигне само по пътя на съчетаването. Художественото творчество не е просто занаят. Нужно е да бъде налице и обективно красивото, действително възвишеното. Както и, обратно — с т. нар. съчетаване, само по себе си агент на възвишеното, то може да се постига в известна степен дори когато липсват другите негови прояви. Бихме ги изброили — отборът на реално възвишени елементи, уместността, творческото вдъхновение и изключителният смисъл, отражението на целокупността на света. Определено противоречиво, специфично красивото, възвишеното, в словесната творба е нещо, което е външно и не ѝ принадлежи, но и нещо, което е вътрешно и ѝ принадлежи. Редно е да забележим, че на места авторът на „За възвишеното” преодолява тази дихотомия. Той я преодолява за сметка на втората страна, на съчетаването, като твърди, че както възвишените мисли и патосът, така и то е просто вложено в човешката душа. „И няма ли да приемем, че съчетаването на думи е един вид хармония на езика, вродена в човешкото същество... С единението и многообразието на своите звуци тази хармония заразява слушателите с патоса на ретора и ги привлича към съучастие с него” (гл. 39). Казва се, че не само възвишените мисли и патосът са по природа, но и съчетаването. С тази редуция Псевдо-Лонгин преодолява пропастта между обективно възвишеното и специфично възвишеното.

Изобщо в неговата естетика не е налице грижа да се формулират по специфичен начин признаците на художественото. И все пак това е направено на равнището на художествената образност. В „За възвишеното” може би за пръв път така решително в античната литература поезията и прозата са срещнати в отчета на това, което и от нас тихомълком покрай емоционалността се счита също за негов основен признак — образността. На тази основа Псевдо-Лонгин събира в названието „ретор” поета

(poietés) и прозаическия писател (syngraphéus). Обединяващият признак е художественият (реторическият) език, който според него употребяват двамата. Става дума не за различните фигури на речта и мисълта, а за техния принцип, за самата образност. Авторът може да разсъждава по този въпрос, защото разполага с термин — стоическото phantasia. В стоическата логика то означава представа и изобщо представност. Както говори и днешната употреба на думата („фантазия“), то представя въображението, разбира се, и творческото въображение. По закона на пазещото полисемията елинско слово думата в Псевдо-Лонгин означава не само образното въобразяване, но и образното из-образяване, като замества по-ранното eidolopía, за да означава принципно езиковата образност. Но ясно е, че терминът пази и другите си значения, че означава контекстуално и субективната дейност по постигането на образа, емоционалното състояние на особено представяне, чийто продукт е словесната образност. В гл. 15, посветена на този въпрос, авторът формулира phantasia като всяко мисловно състояние (ennoema), способно да породи словесен израз. Понеже „словесен израз“ (lógos) в оригинала може да бъде синоним на „произведение“, което от една гледна точка е именно голям, сложен словесен израз, това означава, че произведението е следствие от импулса на phantasia, на особеното състояние на мисълта, водещо до словесно оформяне. Поезията и прозата се оказват свързани на тази основа. Псевдо-Лонгин отбелязва евентуалната разлика в целите на реторическата и поетическата образност. Но в края на краищата и двете водели слушателя „до някакво емоционално състояние“. Кръгът се затваря — спецификата на художественото слово, специфично красивото е определено в трактата посредством пораждащото образност въображение, която на свой ред поражда у слушателя особено емоционално състояние. Ще си позволим тази редукция — следователно художествената словесност е определена от присъщата ѝ образност и емоционална въздействена сила. Дали това определение е коректно, е друг въпрос. То тръгва обаче от Псевдо-Лонгин.

Както се разбира, авторът е развил в своята поетика една контекстуална естетика. На това скрито ниво категорията „възвишено“ получава значението „красиво“. Красивото се разбира, от една страна, онтологически, от друга, като отношение на субект и обект, т. е. гносеологически. Именно на този втори аспект служи категорията „възвишено“, която психологизира и гносеологизира традиционното елинско разбиране за красиво, подготвяйки го за развитие, предстоящо в патриотическата и средновековната християнска естетика. Особеното е, че традиционният елински обективизъм и елинистическият субективизъм при разбирането на красивото са се съчетали в „За възвишеното“, като са се разколебали взаимно и са създали среда за свободна артистична недогматична оценъчна дейност. Онтологическата гледна точка не е позволила на Псевдо-Лонгин да достигне до естетика на изкуствата. Другите изкуства са подценени за сметка на словесното, обявено за изкуство *par excellence*. Поради тази причина „За възвишеното“ е ограничено като естетика на литературата. Онтологическата естетика обаче не е попречила да се постави въпрос за специфично красивото, основата на словесната художествена специфика. На този въпрос не е отговорено еднозначно, а с отместване към взаимно допълващи се гледни точки. Срещу строгата онтологическа естетика, за да компенсират нейната непригодност за конкретен анализ на словесна творба, в трактата на Псевдо-Лонгин се възправят опитите за ред други естетики — на творческия акт и възприемането, нормативно-класицистична, естетика на творбата, дори наченки на генеративна естетика. Тези естетики едва ли могат да се построят отделно, те по начало не се изключват. В нашия трактат те преливат една в друга, вътрешно неустойчиви, но нацелени към утвърждаване на словесното творчество като особена естетическа проблематика.

Като казваме, че „За възвишеното” е скица по естетика на литературата, твърдим по същество, че това е особена поетика на художествената словесност, че в нея се теоретизира открито или контекстуално предимно по въпроса за критерия за естетическо оценяване на словесната творба. За Псевдо-Лонгин възвишеното е всеобща оценъчна категория, принцип за естетическо верифициране. Както в естетическата категория „възвишено” откриваме колебание между онтологическо и релативно-гносеологическо значение, така и в критерия възвишено се преплитат общоестетически и конкретно литературни мерки. И в този случай категорията е прикритие за противоречия и същевременно тяхна щастлива носителка. Така че имаме право да наречем „За възвишеното” теория на критическата словесна дейност, поетика на литературната критика.

С кого започва литературно-критическата дейност в Древна Гърция? По-точно можем да кажем с какво — с критикуването и защитаването на Омир. Парабазите в комедиите на Аристофан съдържат блестящи образци на редова критика, на литературно-критическа журналистика. У Калимах критиката е също полемика, защитаване на свои позиции, а след него нещо обичайно дотам, че в елинистическата епиграма се превръща в досадна баналност; да се хвалят великите на миналото или да се напада бездарен съвременник е общоприет жест, който ни се струва характерен за всяка литература. И все пак критиката съпътства литературата само ако е налице съзнание, че тя представлява особена духовна дейност. Старогръцката литература се съпътства от такова съзнание. Откриваме белезите му дори у Омир, дори в „Илиада” и „Одисея” се откриват литературно-критически рефлексии. Естествено това съзнание се усилва от времето, когато художествената литература започва да се разпространява като книга и още повече, когато поезията и прозата се сливат в единна представа за литература. Всичко това допринася за обособяването и на литературно-критическата дейност като нещо само по себе си.

В по-ранно време критикът е философ (Платон и Аристотел), поет (Аристофан и Калимах), ретор (Зоил), естествоизпитател (Ератостен). В епохата на развития елинизъм критикът става постепенно специалист-филолог (Аристарх). Разбира се, и по-късно той е по-добър в одеянието на ретора (Псевдо-Лонгин и Квинтилиан) и поета (Хораций). В границите на античността ролята на критика не успява да се обособи, доколкото античността остава сфера на устното действие и култура, която не достига до виждане на съвременността като нещо ценно само по себе си. Това помага да разберем, че литературната критика е рожба на културата на книгата. И в античността критиката става изявена в IV век пр. н. е., когато започва разпространението на писани литературни текстове за четене. За да има критика, литературната творба трябва да е наблюдаема. В едно с това е необходимо още нещо — съзнание за оригиналността на творческото дело, както и обикновено съпътстващото го чувство за съвременност и актуалност. Аристофан е ярък критик, защото жанрът комедия предполага както интерес към своята съвременност, така и творческо самочувствие.

Особено конституиращо за критиката е наличието на критерий. Колкото по-осъзнаван е критерият, толкова по-обособена е критиката като дейност. Още една крачка към това обособяване се прави, когато критерият стане достатъчно специфичен. Историята на античната критика косвено убеждава колко трудно се достига до специфичен литературнокритически критерий. Дори нещо повече - остава се с впечатление, че подобен критерий в напълно чист вид едва ли може да се постигне. Във всеки случай критерият зависи от начина, по който дадено време възприема литературната творба — дали като обслужващ феномен или като нещо за себе си, дали като проста единица или като комплекс от отношения. В ранната елинска критика критерият е външен — моралната полза от творбата. Като се бои от лошото

въздействие на някои пасажи в Омировите поеми, Платон смята, че те са толкова повредни, колкото по-художествено са изпълнени. По този начин се утвърждава, че словесната творба трябва да има сериозно съдържание, да бъде един вид философия и метафизика. Същият критерий имат защитниците на Омир, които доказват, че под нелепите Омирови образи се крият важни космологически положения. Един вид идеология, литературната критика в Платоновата и в стоическата школа черпи критерий направо от философското умозрение. У Аристофан също играе роля критерият „морална полза”. Но той се разбира практически като вярност към традицията, към установеното, към нормите на доброто старо време. Така че нормативизмът може да бъде метафизичен или житейски, насоката на критерия обаче е обща — литературната творба служи на обществена мисия. Подобен е литературно-критическият критерий у Калимах — срещу една традиционна норма в полза на съвременно разбиране за литература, той е нормативен, утвърждава не толкова литературен вкус и естетика, колкото един тип културно поведение. И все пак в критическите рефлексии на александрийския поет критиката е като че ли самостоятелна, литераторът има самочувствие, литературната творба е утвърдена като нещо значително само по себе си.

От школата на софистите и реторската стилистическа критика тръгва друго направление. Отначало се критикуват отделни места, забелязват се дреболии. Постепенно се налага друг неспецифичен критерий — правдоподобие. Реторът Зоил критикува Омир за ред неправдоподобия в поемите. Не се прави разлика между действително и художествено условно. Именно за да се защити Омир, някои негови адмиратори откриват критерия „художествена условност”. Пръв е може би Аристотел („Поетика”, гл. 25). Но най-изтъкнат в това отношение е Аристарх. Фрагментите, с които разполагаме от него, разкриват критик с почти съвременни похвати. Може да му съперничи само споменатият вече Филодем. Жалко, че не притежаваме повече от тези двама мъже, за да преценим в какво литературната критика на елинизма е надвишила като критерий стореното от Аристотел в „Поетика”.

Най-сложна литературно-критическа норма откриваме все пак в Аристотеловата книга. В нея са налице и граматико-стилистически мерки за преценяване на художествения език на творбата, и общоестетически критерий, както и наченки на собствено литературно разбиране на природата на творбата като жанрово изпълнение, особена структура и оригинален замисъл. Макар и само скица или точно поради това, Аристотеловата „Поетика” е литературно-критически космос в този смисъл, че в нея съжителстват разни критерии и разни типове критически реакции, в крайна сметка оправдани от комплексната природа на словесната художествена творба. В контекст със „За възвишеното” върви да подчертаем, че „Поетика” на Аристотел предлага критерии за оценка само на поезията (на трагедията и епоса) и че тези критерии са или общоестетически, или частно литературно-жанрови — две страни, които остават несвързани. Наистина що се отнася до втората страна. Аристотел не само остава непоследван в античността. Той е трудно надвишаван и в новото време — жанровият критерий е може би най-мъчното достижение в теорията на критиката.

Качествата на „За възвишеното” са на първата страна, така че Псевдо-Лонгин щастливо допълва Аристотеловата „Поетика” като теория на литературно-критическата дейност. В малката книжка от I век от н.е. е постигнат единен естетически критерий за оценка на словесната творба. Собствено литературните мерки са отстъпили на заден план, но поезията и прозата са свързани в обща представа за литература благодарение на общата мярка на естетическото възприятие, на странната, вътрешносложна и напрегната категория „възвишено”, представяща както качество на

действителността и литературното произведение, така и отношението на субекта, който го цени.

Интересен е резултатът от така постигнатата оценъчна мярка в „За възвишеното“. Защото Псевдо-Лонгин е и практик на критиката. Неговата книжка съдържа блестящи критически страници. Те толкова дават пример, как трябва да се прилага защитаваният в изложението естетически критерий, колкото и излизат извън него, следвайки го само като принцип за гъвкавост на оценката, за съобразяване с практиката и сложните обстоятелства, съпътстващи възприемането на творбата. Воден от своята категория, чийто патос е във възприемането и въздействието, Псевдо-Лонгин оценява ненормативно, емоционално раздвижено. Неговият критерий го кара да се вглежда в разкриващи цялото дреболии, да търси, усеща и чувства, но не и търпеливо да проследява. Възвишеното стимулира възторгване, възпитава критическа интуиция, вярва в собствения вкус. На основата на този критерий критическото слово става темпераментно, клони към импресия. Така че „За възвишеното“ има стойност не само като теория на критиката, постигнала разнолик, но все пак единен критерий за оценка, но и като критическа практика. Може би това е най-субективно раздвиженото критическо дело, оставено ни от античното време.

Наистина „За възвишеното“ съдържа искри, които не са могли да предизвикат огън в древността — това примерно, че творбата отпечатва вдъхновението на своя създател или че великият автор е гений. Подобни идеи стават действени едва в новото време. В XVII век „За възвишеното“ влияе на Милтън. В 1694 г. с „Критически размиели по повод на някои места у ретора Лонгин“ Боало взема страна в известния спор за предимството на древните или на новите поети. Особено обичан и ползван е трактатът в епохата на Английското просвещение. Драйдън се позовава на Псевдо-Лонгин, Суифт развива негови идеи в своята поема „За поезията“, Поуп му посвещава химн в „Есе за критиката“. По-късно продължава да играе роля самото понятие, с което се подготвят реакциите на романтичната епоха. В своето „Философско изследване за произхода на нашите идеи за възвишено и красива“ Бърк му придава нови значения. Понятието започва да означава нещо тъмно, неясно и страшно, пред което човек се чувства безсилен. Кант е повлиян от Бърк в своята ранна студия „Наблюдения над чувството за възвишено и красиво“, а също и в късното си произведение „Критика на способността за съждение“. Преди това Псевдо-Лонгин влияе на Винкелман и Лесинг, по-късно чрез посредничеството на Кант върху Шилер. Следи на трактата се откриват и у Фридрих Шлегел. Влиянието му заглъхва едва след Хегел.

Днес можем да четем „За възвишеното“ независимо от античната и европейската естетическа традиция. И както е редно, когато държим в ръка значителна творба, кондензирала разни значения, можем да се надяваме, че и на нас тя ще даде оригинален импулс. Зависи какъв ъгъл на зрение ще изберем при прочита на тази странна антична поетика. Предложеният в настоящия увод бе свързан с гледната точка на трудно постигания критерий. Наистина актуален проблем. Но това е все пак избор, който не изключва други.