Умберто Эко Искусство и красота в средневековой эстетике filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
http://filosoff.org/ Приятного чтения!

Умберто Эко

Искусство и красота в средневековой эстетике

.

Эта книга представляет собой краткий очерк истории эстетических теорий, разработанных культурой латинского Средневековья в период с VI по XV вв. н. э.

Annotation
Книга представляет собой краткий очерк эстетических учений средневековья. Рассматриваются эстетические теории видных средневековых богословов: Альберта Великого, Фомы Аквинского, Бонавентуры, Дунса Скота, Уильяма Оккама, а также философско-богословских школ: Шартрской, Сен-Викторской.

Прежде всего следует отметить, что у автора не зародилась бы идея этого очерка, если бы в 1946 г. не увидели свет два основополагающих труда по средневековой эстетике, а именно Etudes d'esthetique medievale Эдгара де Бройна и сборник текстов о метафизике прекрасного, составленный Д. Пуйоном. На мой взгляд, можно с уверенностью сказать, что все, написанное ранее двух вышеуказанных работ, отличается неполнотой, а все авторы, писавшие на эту тему после де Бройна и Пуйона, учитывают их опыт. {Вполне понятно, что за последние сорок лет многие тексты, которые Пуйон и де Бройн прочитали в рукописи или в несовершенных публикациях, стали предметом критических изданий: кроме того, увидели свет новые тексты. С другой стороны, грустно осознавать тот факт, что, во всяком случае, упомянутые Etudes больше (и довольно давно) не находятся в обращении. Еще, наверное, можно отыскать в книжных магазинах испанский перевод, опубликованный в 1958 г. мадридским издательством Gredos. Позднее, в 1947 г., де Бройн опубликовал антологию своего главного труда под заголовком L'esthetique du moyen age, однако эта книга страдает одним недостатком: в ней, как правило, имеются отсылки на основное произведение, но не к источникам.}

Данная книга является именно кратким очерком и рассчитана на то, чтобы стать доступной даже человеку, не искушенному в средневековой философии или истории эстетики. Именно поэтому все латинские цитаты, а их в тексте немало – сразу же даются в пересказе, если они кратки, или переводятся, если пространны {Первый вариант этого текста появился под заголовком «Развитие средневековой эстетики» в первом из четырех томов коллективного труда «Этапы и проблемы истории эстетики» (Momenti e problemi di storia dell'estetica, Milano, Marzorati, 1959). В этом варианте латинские цитаты не переводились, и это не единственное отличие. Текст, представленный в упомянутом издании, был задуман и написан тридцать лет назад. Я считал его устаревшим, прежде всего по причине библиографии, но был вынужден пересмотреть его для издания на английском языке (Art and Beauty in the Middle Ages, New Haven and London, Yale University Press, 1986). Прием, который был ему оказан, в том числе и со стороны неспециалистов, побудил меня вновь представить его в этой форме. Зато стиль подвергся существенным изменениям; кроме того, текст стал более доступным для широкого читателя. Мы постарались пополнить библиографию (не слишком увлекаясь узко специальным подходом и отдавая предпочтение трудам, которые можно легко достать). Были заново сверены многие источники, добавлены некоторые параграфы (особенно в главе, посвященной символизму и аллегории, а также в той, где речь идет о теориях искусства). Что касается двенадцатой главы, то она в основном написана заново. Если ответственность за теоретическую сторону дела остается на мне, то работа по техническому обновлению книги (сопровождавшаяся критическими замечаниями и возражениями по существу) стала возможной благодаря сотрудничеству с Костантино Мармо, без которого я не дерзнул бы снова взять в руки первоначальный текст. Я, конечно же, обязан и всем тем авторам – упомянутым в библиографии – которые, насколько мне известно, писали на эту же тему после 1959 г.}.

История.Данный очерк носит исторический, а не теоретический характер. Смысл нашей работы – мы вернемся к этому в конце книги – заключается в том, чтобы дать представление об определенной эпохе, а не внести философский вклад в современное определение эстетики, постановку ее проблем и их решение. Этого уточнения должно было бы хватить и хватило бы, если бы речь шла об эстетике классицизма или барокко. Но коль скоро, начиная с прошлого века, в средневековую философию старались вдохнуть новую жизнь, стремясь представить ее как вечную философию (philosophia perennis), любое

рассуждение о ней в обязательном порядке должно сопровождаться основательным разъяснением своих собственных философских предпосылок. Поэтому уточняю: данное исследование по эстетике Средневековья так же стремится постичь определенную историческую эпоху, как к этому стремилось бы исследование греческой или барочной эстетики. Естественно, наше обращение к данной эпохе предполагает, что мы находим ее интересной и считаем ее достойной более основательного изучения.

История эстетических теорий.Именно в связи с тем, что речь идет об историческом очерке, мы не стремимся к тому, чтобы в терминах, приемлемых для сегодняшнего дня, дать очередное определение тому, что представляет собой теория эстетики. Мы исходим из самого широкого понимания этого термина, которое учитывает все случаи, когда та или иная теория представляется или признается как эстетическая. Таким образом, мы будем понимать под эстетической теорией любую цепь умозаключений, которая, притязая на определенную систематичность и прибегая к использованию философских понятий, рассматривает те или иные явления, касающиеся красоты, искусства и условий создания и оценки произведений искусства; отношений между искусством и другими видами деятельности, а также искусством и нравственностью; предполагающие рассмотрение задач художника, понятий приятного, декоративного, стиля, суждений о вкусе, а также критики этих суждений, теорий и различных видов практики истолкования текстов, как вербальных, так и невербальных, то есть проблемы герменевтики (принимая во внимание, что она пересекается с уже названными проблемами, даже если – как в основном и случалось в Средние века она затрагивает не только явления собственно эстетического порядка).

Представляется более предпочтительным не исходить из современного определения эстетики и затем выяснять, отвечала ли ему минувшая эпоха (именно такой подход и стал причиной появления наименее удачных книг по истории эстетики), но начать с определения, которое было бы максимально синкретичным и широким, а потом перейти к рассмотрению интересующей нас проблематики. Действуя таким образом (вслед за рядом других исследователей), мы стремились, по мере возможности, соединить собственно теоретические рассуждения с анализом всех тех текстов, которые, даже если они и были написаны без какого-либо стремления к систематическому изложению (например, замечания теоретиков риторики, сочинения мистиков, коллекционеров искусства, педагогов, энциклопедистов или толкователей Священного Писания), тем не менее отражают философские идеи своей эпохи или оказывают на них влияние. Точно так же по мере возможности и не претендуя на полноту, мы стремились выявить эстетические идеи, определяющие собой различные аспекты повседневной жизни, а также эволюцию форм и художественных приемов.

Латинское Средневековье.В Средние века теоретические рассуждения, как философские, так и богословские, велись на латыни, так что схоластическое Средневековье – это эпоха латинского языка. Когда авторы теоретических трактатов переходят на народный язык, мы, пусть и в нарушение хронологии, уже оказываемся в значительной мере за пределами Средневековья. В этом очерке будут рассмотрены эстетические понятия латинского средневековья, другие же явления – поэзия трубадуров, «Новый сладостный стиль», Данте (хотя для Данте сделаны существенные оговорки, особенно в последней главе) и тем более его последователи – будут затронуты лишь мимоходом. Хотелось бы отметить, что в Италии Данте, Петрарку и Боккаччо привыкли относить к Средневековью, (отсчитывая Ренессанс от момента открытия Колумбом Америки), тогда как во многих других странах их относят к началу Возрождения. С другой стороны, словно бы для восстановления равновесия, те же авторы, кто относит Петрарку к Возрождению, вписывают в «осень Средневековья» бургундскую, фламандскую и немецкую культуру XV века (то есть, современников Пико делла Мирандолы, Леона Альберти и Альда Мануция). В то же время само понятие «Средневековье» определить довольно трудно. Вполне прозрачная этимология этого термина говорит о том, что он был изначально призван вобрать в себя тот тысячелетний период, которому никак не удавалось найти достойное место, ведь это тысячелетие оказалось на середине пути между двумя блистательными эпохами, одной из которых очень гордились, а по другой сильно скучали.

Среди многочисленных обвинений, выдвинутых против этой якобы лишенной своего лица эпохи (не считая ее пресловутую «срединность»), был как раз упрек в отсутствии эстетической чувствительности. Сейчас мы не будем обсуждать этот вопрос, поскольку последующее изложение как раз и призвано исправить это ложное впечатление: из заключительной главы станет ясно, что к XV в. эстетическая чувствительность сильно изменилась, чем, собственно, можно объяснить, если не оправдать, существование занавеса, скрывавшего средневековую эстетику. Однако понятие «средние века» озадачивает и по

другим причинам. Как получается, что под одним ярлыком объединяются столь разнящиеся между собой периоды: с одной стороны, период, простирающийся от падения Римской империи и до Каролингского возрождения, период, когда Европа переживает самые ужасные за всю свою историю политические и религиозные, демографические и аграрные, урбанистические и лингвистические кризисы (список можно было бы продолжить). С другой стороны, — период последовавшего за тысячным годом возрождения, то есть время первой промышленной революции; время, когда начинаются формироваться национальные языки и современные нации, зарождается демократия коммун, появляются банки, векселя и система двойного учета; когда подлинную революцию переживают системы наземных и морских перевозок, способы обработки земли, ремесленные приемы; когда изобретается компас, стрельчатый свод, а под конец — порох и печать? Как все это совместить с эпохой, когда арабы переводят Аристотеля и занимаются медициной и астрономией в то время как Европа к востоку от Испании все-таки пока что не может гордиться своей культурой (хотя «варварские» столетия уже остались позади)?

Между тем, так сказать, частичная ответственность за эту десятивековую мешанину лежит и на средневековой культуре, которая избрала (или была вынуждена избрать) латинский язык как lingua franca, Библию как книгу книг, святоотеческую традицию как единственное свидетельство классической культуры, и занялась комментированием комментариев и цитированием авторитетных формул с таким видом, будто сама неспособна изобрести что-либо новое. На самом деле это не так: средневековая культура обладает чувством нового, но стремится скрыть это новое под завесой повторений (в отличие от современной культуры, которая, напротив, делает вид, что она изобретает нечто новое, даже в том случае, когда на самом деле лишь повторяет уже известное). Тяжелого испытания, вызванного стремлением узнать, когда же все-таки говорится нечто новое (говорится там, где человек Средневековья старается убедить нас, что он просто повторяет ранее сказанное), не удается избежать и тому, кто решил заняться историей эстетических идей. Чтобы сделать его не столь тяжким (по крайней мере для читателя), в нашем очерке будут изложены эстетические проблемы, а не воссозданы портреты тех или иных авторов. При портретировании легко впасть в заблуждение и счесть, что любой мыслитель — поскольку он использует термины и формулы, к которым уже прибегали его предшественники — продолжает говорить об уже известном (чтобы убедиться в обратном, нам пришлось бы воссоздать отдельные системы одну за другой). Если же мы излагаем сами проблемы, то нам легче (в рамках краткого обзора, когда на десять веков отведено менее двухсот страниц), проследить историю некоторых формулировок и выяснить, каким образом они, то незаметно, а то и вполне явно, меняют свой смысл, причем так, что в конце концов мы начинаем понимать, что совершенно затертое выражение, например, forma, поначалу использовалось для указания на нечто, лежащее на поверхности, а в конце концов — на нечто, сокрытое в глубине. Поэтому, даже признавая, что некоторые проблемы и решения не претерпевали изменений, мы обычно предпочитаем указывать на моменты развития, трансформации, рискуя при этом впасть в характерный для историографов грех (который мы позволим себе покритиковать в конце книги) считать, что эстетическая мысль Средневековья постоянно «улучшается». Конечно, средневековая эстетика претерпела определенное развитие, ведь от довольно-таки некритического цитирования представлений об идеях, косвенным образом воспринятых ею от античности, ей удается прийти к таким шедеврам строгой систематики, какими являются суммы (summae) XIII в. Однако если фантастические этимологические изыскания Исидора Севильского вызывают у нас улыбку, а Уильям Оккам, напротив, заставляет вникать в рассуждения, насыщенные такими формальными тонкостями, которые поныне являются твердым орешком для логиков, то это не означает, что Боэций не столь проницателен, как Дуне Скот (даже если первый и жил восемью веками раньше второго). История, которую мы намерены проследить, сложна, преемственность сочетается в ней со скачкообразным развитием и разрывами. В немалой степени это все-таки история преемственности, потому что Средневековье являлось эпохой авторов, без ссылок копировавших один другого, а также потому, что в эпоху рукописной культуры, когда рукописи были не слишком доступными, копирование представляло собой единственный путь к калькуляции идей. Никто не считал это преступлением; часто многократное копирование приводило к полному забвению истинного автора той или иной формулы; в конце концов, считалось, что, если идея истинна, то она принадлежит всем.

Однако эта история имеет и свои яркие моменты. Правда, они не сродни тому фурору, который вызвала картезианская формула «я мыслю» (cogito). Маритен заметил, что только начиная с Декарта мыслитель предстает как «дебютант в области абсолюта» и после него все философы начинают стремиться в свою очередь дебютировать на совершенно новых подмостках. Люди Средневековья не

были столь театральными; они считали, что оригинальность – грех гордыни (с другой стороны, не следует забывать, что в ту эпоху ставить под сомнение установившуюся традицию было рискованно, причем не только в академическом плане). Однако и Средневековье (указываем на это обстоятельство на тот случай, если найдется кто-либо, об этом не ведающий) было способно на высокие мысли и гениальные прозрения.

2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

2.1. Эстетические интересы средневекового человека

Значительную часть своей эстетической проблематики Средневековье унаследовало от классической древности, причем оно наделило эти темы новым смыслом, соотнеся их с характерным для христианского мировосприятия осознанием человека, мира и божественного. Другие свои категории оно унаследовало от библейской и святоотеческой традиции, но всегда стремилось к тому, чтобы поместить их в философский контекст, заданный новым сознанием, склонным к систематизации; таким образом, своему эстетическому умозрению оно придавало бесспорно самобытный вид. Однако усвоенные из указанных источников темы, проблемы и выводы можно было понять и как некий поток слов, воспринятый по инерции и не вызывающий действительного отклика ни у авторов, ни у читателей. Как уже отмечалось в научной литературе, классическая древность, обсуждая эстетические проблемы и вырабатывая каноны художественного творчества, обращалась к природе, тогда как Средневековье, обращаясь к тем же самым темам, основывалось на классической древности; в каком-то смысле вся средневековая культура на деле представляет собой не столько размышление о реальности, сколько комментарий к определенной культурной традиции.

Однако критическая позиция средневекового человека не исчерпывается этим аспектом: наряду с культом общих понятий, унаследованных как некий кладезь истины и мудрости; наряду со стремлением воспринимать природу как отражение трансцендентного, как препятствие и помеху к свободному распространению идей, в мировосприятии той эпохи живет непосредственная и ревностная устремленность к реальности, переживаемой во всех ее аспектах, включая наслаждение ею в эстетической перспективе.

Признавая наличие подобной спонтанной реакции на красоту природы и произведений искусства (быть может, и обусловленной доктринальными стимулами, но выходящей за пределы сухой книжности), мы можем быть уверены в том, что, когда средневековый философ говорит о красоте, он имеет в виду не только некое отвлеченное понятие, но обращается к конкретному опыту. Нет сомнения в том, что в Средние века главенствует представление о чисто умозрительной красоте, нравственной гармонии, метафизическом сиянии и что мы можем постичь этот тип мироощущения только в том случае, если бережно и любовно попытаемся проникнуть в менталитет и чувствительность той эпохи. Как отмечал в этой связи Курциус (1948, 12. 3), «когда схоластика говорит о красоте, она подразумевает под ней Божий атрибут. Метафизика красоты (например, у Плотина) и теория искусства никак не связаны между собой. "Современный" человек чересчур переоценивает искусство, потому что он утратил чувство умопостигаемой красоты, которое имело место в неоплатонизме и Средневековье... Здесь идет речь о красоте, о которой эстетика не имеет никакого представления».

Однако подобные утверждения ни в коей мере не должны умалять нашего интереса к такого рода умозрениям. Напротив, для человека Средневековья переживание умопостигаемой красоты воспринималось как нравственная и психологическая реальность, и мы не в полной мере осветили бы культуру той эпохи, если бы пренебрегли этим моментом. Кроме того, вбирая в сферу эстетического сверхчувственную красоту, средневековый человек одновременно (действуя по принципу аналогии и учитывая явные или скрытые параллели) разрабатывал ряд представлений о красоте чувственной, красоте природы и искусства. Область эстетических интересов средневекового человека была шире нашей, и красота вещей нередко интересовала его вследствие осознания им красоты как метафизической данности. Но существовал и вкус обычного человека, вкус художника и любителя искусства, вполне определенно предпочитавшего чувственные аспекты бытия. Средневековые доктрины стремились оправдать этот засвидетельствованный во многих источниках вкус и направить его таким образом, чтобы интерес к чувственному никогда не брал верх над устремленностью к духовному. Алкуин признает, что легче любить «красивые вещи, сладостные ощущения, нежные звуки» и т. д., чем любить Бога (см.: De rhetorica, Halm 1863, p. 550). Однако коль скоро мы наслаждаемся всеми этими вещами ради того, чтобы больше любить Бога, тогда позволительно и развивать в себе любовь к убранству (amor ornamenti), великолепным храмам, красивому пению и прекрасной музыке. Усматривать в Средневековье

эпоху моралистического отрицания чувственно прекрасного означает не только поверхностное знание средневековых текстов, но и полное непонимание средневекового менталитета. Примером, который поможет прояснить ситуацию, является восприятие красоты мистиками и ригористами. Где бы они ни жили, моралисты и аскеты отнюдь не глухи к земным радостям: напротив, они ощущают тягу к ним сильнее прочих, и как раз в противостоянии чуткости к земному и устремленности к сверхъестественному и разворачивается драма аскетического делания. Когда же это делание достигает своей цели, мистик и аскет, обретя умиротворение и полностью контролируя свои чувства, обретают возможность ясным взором смотреть на все мирское и оценивать его с той снисходительностью, которую аскетическое борение им не дозволяло. Средневековый ригоризм и мистика дают нам многочисленные примеры этих двух психологических позиций, а заодно и ряд интереснейших свидетельств об эстетическом мировосприятии того времени.

2.2. Мистики

Известно, как восставали цистерцианцы и картузианцы (особенно в XII в.) против роскоши и использования изобразительных средств в украшении церквей: шелк, золото, серебро, витражи, скульптуры, картины, ковры – все это самым суровым образом осуждалось в уставе цистерцианцев (Guigo, Annales, PL 153, col. 655 ss.). Св. Бернард, Александр Некхам, Гуго из Фуйлуа с жаром обрушиваются на эти излишества (superfluitates), отвлекающие христиан от благочестия и сосредоточенной молитвы. Однако, порицая излишества, эти авторы не ставят под сомнение красоту и приятность украшений; критика слышится именно потому, что во всем этом усматривается неодолимая притягательность, которую нельзя примирить с требованиями, предъявляемыми к святилищу.

В этой связи Гуго из Фуйлуа говорит о mira, sed perversa delectatio, об удивительном, но извращенном наслаждении. Как у всех ригористов, определение perversa здесь возникает по нравственным и социальным причинам: можно ли роскошно украшать церковь, если сыны Божии живут в нищете? Mira же свидетельствует о бесспорном признании эстетических достоинств украшения. Поясняя, от чего отказываются монахи, покидая мир, Бернард подтверждает подобное предрасположение духа созерцать все без исключения красоты мира:

«Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...»

«Мы, уже исшедшие из народа, ради Христа оставившие все драгоценное и обманчивое мирское, все блещущее красой, ласкающее слух сладкими звуками, нежно пахнущее, сладостное на вкус, приятное прикосновением и все то, что ласкает тело, посчитавшие навозом...»

(Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182, coll. 914-915).

Нельзя не заметить, что, несмотря на гнев отвержения и резкое слово, употребленное в конце, здесь ощущается живое переживание всего отвергаемого и даже легкое сожаление о нем. Однако в цитированной выше Apologia ad Guillelmum мы находим другой пассаж, являющий собой вполне отчетливое свидетельство эстетической чувствительности той эпохи. Резко выступая против чересчур просторных и перенасыщенных скульптурами храмов, св. Бернард рисует нам образ церкви, сооруженной в стиле аббатства Клюни, и характеризует романскую скульптуру, давая тем самым образец описательной критики. Изображая то, что он порицает, св. Бернард демонстрирует всю парадоксальность собственного презрения, ведь ему удается столь проникновенно анализировать все то, что он не желает видеть. Вначале он порицает неумеренную масштабность храмов:

«Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum ludaeorum».

«Я не говорю о невероятной высоте часовен, о чрезмерной длине, о лишенной соразмерности ширине, о горделивом лоске, о причудливых картинах, которые, привлекая к себе взоры молящихся, мешают им пребывать в благочестии и как-то напоминают мне древние обряды иудеев».

(PL 182, col. 914).

Быть может, подобные богатства предназначены для того, чтобы привлечь другие и тем самым способствовать притоку даров в церкви?

«Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancri vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior».

«Глаза слепнут от реликвий, покрытых золотом, и кошельки раскрываются. Появляются прекраснейшие образы какого-нибудь святого или святой, и все

мнят, что чем ярче они раскрашены, тем святее».
(PL 182, col. 915).
Эстетический факт не обсуждается; скорее, речь идет о его использовании для достижения целей, не связанных с богослужением, о скрытом стремлении к наживе.
«Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra».
«Люди бегут к целованию, их призывают совершать дары, и они не столько чтут священное, сколько
восхищаются красивым».
(Ibidem).
Итак, украшение отвлекает от молитвы. Но чему же тогда служат все эти громоздящиеся на капителях изваяния?
«Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animai equum gestat posterius. Tarn multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarium, cur vel non piget expensarum?»
«Но что же предстает далее, в орнаментах крытых аркад, глазам братьев, погруженных в чтение? Зачем они здесь, эти поразительные нелепые чудовища, эта уродливая статность и статное уродство? Эти нечистоплотные обезьяны? Эти свирепые львы? Эти чудовищные кентавры? Эти полулюди-полузвери? Эти пятнистые тигры? Эти сражающиеся воины? Эти охотники, трубящие в рога? Здесь вы зрите несколько тел, у которых лишь одна голова, там — одно многоголовое тело. Здесь вы видите четвероногое животное со змеиным хвостом, там — рыбу с головой животного. Там — некое существо, напоминающее лошадь спереди и козла сзади; здесь — рогатого зверя с лошадиным крупом. Со всех сторон вы окружены таким буйным и поразительным разнообразием форм, что куда приятнее предаваться чтению этих мраморных манускриптов и проводить дни, восхищаясь каждой подробностью этих орнаментов, вместо того чтобы размышлять о Божественном Законе. О Боже, если уж глупость стала непостыдной, то почему мы не сожалеем о расходах?»
(цит. по: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 158 / Пер. В. В. Симонова) (PL 182, col. 915-916).
В этом пассаже, как и в том, что был приведен ранее, перед нами высокий образец прекрасного стиля по всем правилам эпохи, с соблюдением «риторической расцветки» (color rhetoricus), которую рекомендовал уже Сидоний Аполлинарий, а также со множеством определений (determinationes) и искусных противопоставлений. Такой же позиции обычно придерживаются и мистики, например Петр Дамиани, с безукоризненным красноречием завзятого ритора осуждающий поэзию и пластические искусства. И здесь нет ничего удивительного, ведь почти все средневековые мыслители, и не только мистики, хотя бы в юности да увлекались поэзией (от Абеляра до св. Бернарда, от представителей Сен-Викторской школы до св. Фомы и св. Бонавентуры). При этом зачастую они производили примитивные школярские поделки, но нередко и создавали высочайшие образцы средневековой латинской поэзии, как, например, это случилось с Литургией св. Фомы. {Рассматривая такие произведения, как Stabat Mater и Dies irae, Курциус утверждает, что до Данте не было ничего, что могло бы сравниться с ними по своей художественной значимости. С другой стороны, здесь имеет место осведомленность в технической стороне дела, которая не могла не стимулировать теоретические размышления. Не будем забывать, что именно эта поэзия призвана всеми своими возможностями упрочить изобретение рифмы. Об эстетическом мировосприятии мистиков ср. Assunto (1961, pp. 98-101) и Duby 1976.} Возвращаясь к ригористам (этот крайний пример кажется нам наиболее убедительным), можно сказать, что они всегда полемизируют с тем, в чем замечают какое-либо обаяние, будь оно положительным или таящим в себе опасность. И в этом отношении они идут по стопам Августина, чья драматическая история выглядит еще более волнующей и исполненной искреннего чувства. Августин повествует о внутренней борьбе верующего, непрестанно страшащегося, что красота сакральной музыки введет его в соблазн во время молитвы («Исповедь», X, 33). Св. Фома гораздо сдержаннее трактует эту тему, когда советует не использовать в литургии инструментальную музыку. Музыкальных инструментов следует избегать именно

потому, что они вызывают чрезвычайно острое наслаждение и тем самым способны отвлечь душу верующего от истинного предназначения священной музыки, осуществляющегося в пении. Пение подвигает душу к набожному благоговению, тогда как musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio (музыкальные инструменты не столько создают в душе внутреннее благорасположение, сколько влекут ее к наслаждению) { S. Th. II-II, 91, 2. Этот довод подхватывает Дионисий Картузианец, см. De vita canonicorum, a. 20 (Opera, t. 37).}.
Отказ от инструментальной музыки связан с признанием пагубного характера эстетической реальности, но не с отрицанием самого ее статуса. Ясно, что средневековый мистик, не доверяя внешней красоте, искал убежища в созерцании Писаний или в наслаждении внутренними ритмами души, пребывающей в состоянии благодати. В этой связи некоторые исследователи говорили о сократической эстетике цистерцианцев, основанной на созерцании душевной красоты.
«O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!»
«О сколь прекрасна душа, которую, несмотря на ее обитание в бренном теле, небесная красота не презрела допустить до себя, ангельская превознесенность не отвергла, божественный свет не отринул!»
(S. Bernardus, Sermones super Cantica Canticorum, PL 183, col. 901; см. также: Opera I, p. 166.).
Тела мучеников, столь страшные на вид после ужасающих казней, излучают животворную внутреннюю красоту. Действительно, противопоставление внешней и внутренней красоты проходит через всю эпоху; но даже здесь скоротечность земной красы всегда констатируется с легким оттенком грусти. Возможно, наиболее трогательный пример тому мы встречаем у Боэция: оказавшись на пороге смерти, он сетует в своем «Утешении философией» («Consolatio Philosophiae» (III, 8)) на то, сколь недолгим было обаяние внешних проявлений телесной красоты – она еще скоротечнее и эфемернее, чем весенние цветы:
«Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!
(«Что касается внешней красоты, то она преходяща и более быстротечна, чем весеннее цветение»
(Боэций. Утешение философией // «Утешение философией и другие трактаты». М., 1990. С. 234/Пер. В. Уколовой и М. Цейтлина).
Перед нами эстетическая вариация этической коллизии «Где они теперь?» (ubi sunt?), чрезвычайно популярной в средние века (где правители былых времен, где пышные города, где богатства горделивых, деяния власть имущих?). За торжествующей пляской Смерти Средневековье постоянно обнаруживает переживание красоты, которая вступает в пору осени и умирает, и хотя твердая вера позволяет со спокойной надеждой взирать на танец сестры-смерти, все-таки неизменно сохраняется легкий налет грусти. Особенно остро, не считаясь с требованиями риторики, этот налет дает о себе знать в «Балладе о дамах былых времен» («Ballade des dames du temps jadis») Франсуа Вийона: «Mais ou sont le neiges d'antan?» («Но где же снег ушедших дней?»).
Перед лицом бренной красоты единственно надежным противовесом становится неуничтожимая внутренняя красота. Оперируя ею, Средневековье, по сути дела, как бы выкупает у смерти эстетическую ценность. Как указывает Боэций, если бы люди обладали глазами Линкея, они заметили бы, сколь уродлива душа прекраснейшего Алкивиада, который кажется им весьма достойным восхищения из-за своей красоты. Однако недоверию к внешней красоте (которой Боэций противопоставлял красоту математических пропорций в музыке) противостоит ряд текстов о красоте, свойственной праведной душе (recta anima), пребывающей в праведном теле (in recto corpore), красоте целомудренной души, которая выражает себя во всем внешнем виде образцового христианина:
«Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia».
«Как видишь, чьи-то ланиты столь преисполнены очарования, что сам внешний вид этого человека может оживить души взирающих на него и напитать их внутренней благодатью, о коей он свидетельствует».
(Gilberto di Hoyland, Sermones in Canticum Salomonis 25, PL 184, col. 125).
Или, как утверждает св. Бернард:
«Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus,

risus, si tarnen risus, mixtus gravitate et plenus honesti».
«Когда же сияние этого великолепия начало преизобиловать в сокровенных глубинах сердца, надлежит, чтобы оно проявилось вовне, как светильник, сокрытый под спудом, более того, как свет, который, сияя, не может скрываться в темноте. Кроме того, тело обретает подобие разума, который сияет, как бы прорываясь своими лучами, и оно распространяет его по своим членам и чувствам до тех пор, пока благодаря сему не начинает сиять всякое действие, речь, взгляд, поступь и смех – лишь бы этот смех был проникнут достоинством и преисполнен скромности».
(Sermones super Cantica Canticorum, PL 183, col. 1193; см. также: Opera II, p. 314).
Итак, даже в самом пылу ригористической полемики дает о себе знать чувство красоты человека и природы. С еще большим основанием, в мистике, которая преодолевает момент аскезы, дабы трансформироваться в мистику разума и просветленной любви, в мистику Сен-Викторской школы, природная красота наконец-то вновь воспринимается во всей полноте своей позитивности. Для Гуго Сен-Викторского интуитивное созерцание есть отличительная особенность восприятия, которое осуществляется не только в какой-то сугубо мистический момент, но и может быть обращено к чувственному миру; созерцание есть perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas (свободный и проницательный взор души, обращенный на вещь, которую надо постичь), взор, с наслаждением и ликованием припадающий к тому, чем он восхищается. Действительно, эстетическое наслаждение возникает потому, что дух признает в материи ту же гармонию, что заключена в его собственной упорядоченности, и если это может происходить на уровне призрачного переживания (affectio imaginaria), то в состоянии абсолютно свободного созерцания разум может обратиться к тому чудесному зрелищу, которое являют собой мир и разнообразные наличествующие в нем формы:
«Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem».
«Взгляни на мир и все, что в нем: там много красивого и приятного... По-своему блещут золото и драгоценные камни, красота тела человеческого весьма привлекательна, разноцветные картины и расшитые одеяния имеют свое очарование».
(Soliloquium de arrha animae, PL 176, col. 951-952) (12).
Итак, за пределами специальных дискуссий о природе красоты, Средневековье преисполнено восторгами по ее поводу, именно благодаря им чувственное восприятие также становится предметом ученой рефлексии. На наш взгляд, неправомерно искать подобные восторги исключительно в сочинениях мистиков. И действительно, такая тема, как женская красота, поднимается в Средневековье довольно часто. Когда Матвей Вандомский в своем «Поэтическом искусстве» («Ars versificatoria») приводит правила, которые следует соблюдать, чтобы составить красивое описание прекрасной женщины, на нас это не производит почти никакого впечатления: с одной стороны, речь идет о риторической эрудитской игре, подражании классическим образцам; с другой, вполне закономерно, что среди поэтов распространено более свободное переживание природы, о чем свидетельствует вся средневековая латинская поэзия. Но когда церковные писатели, комментируя «Песнь песней», начинают рассуждать о красоте невесты, при том что они прежде всего стремятся отыскать в библейском тексте аллегорические значения и сверхъестественные коннотации каждой физической особенностью девушки, которая «черна, но красива» (nigra sed formosa), всякий раз, с дидактическими целями описывая своей идеал женской красоты, комментатор волей-неволей выдает свое же стихийное, первичное, пусть целомудренное, но все-таки земное представление об этой ценности. Вспомним о похвалах, которые Балдуин Кентерберийский воздает женским волосам, заплетенным в косу. В его описании аллегорический момент не исключает ясно выраженного сочувствия к тогдашней моде: перед нами точное и убедительное описание красоты такой прически, а также явное признание ее сугубо эстетического предназначения (Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL 204, col. 481). Можно вспомнить и о необычном тексте Гилберта Голландского: преисполнившись серьезности (которая разве что современному читателю может показаться несколько лукавой), говорит о том, какими должны быть оптимальные пропорции женской груди, чтобы она производила приятное впечатление. Описываемый идеал кажется весьма близким тому образу женщины, который предстает на средневековых миниатюрах, где корсет несколько сжимает грудь и приподнимает ее.
«Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter».

«Ведь прекрасны груди, которые немного приподнимаются и в меру полны... удержаны, но не стиснуты, нежно стянуты и не колышатся».
(Sermones in Canticum 31, PL 184, col. 163).
2.3. Коллекционирование

Если же оставить область мистики и окинуть взором всю прочую средневековую культуру, как мирскую, так и церковную, то присутствие вкуса к прекрасному в природе и художественном творчестве не подлежит сомнению.
Как уже отмечалось в научной литературе, Средневековье никогда не смешивало метафизическую категорию красоты с чисто технической категорией искусства, так что они принадлежали двум обособленным мирам и никак не сообщались между собой. В последующих разделах мы рассмотрим и этот вопрос, причем постараемся избежать чересчур пессимистического его решения. Но уже сейчас надлежит подчеркнуть, что бытовое мировосприятие и повседневный язык вполне мирно соотносили такие термины, как «красивый» (pulcher) или «изящный» (formosus) с произведениями искусства (ars). В текстах, собранных Морте (1911-1929), в хрониках строительства соборов, переписке по вопросам искусства, заказах художникам категории метафизической эстетики постоянно смешиваются с оценочными высказываниями по поводу тех или иных произведений искусства.
Возникает еще один вопрос: мог ли человек Средневековья, склонный к тому, чтобы использовать искусство в дидактических и утилитарных целях, отстраненно созерцать произведение искусства? Эта проблема неразрывно связана с другой – проблемой природы и границ средневекового критического вкуса, а также подразумевает ответ на вопрос о том, существовало ли в Средние века понятие автономии художественной красоты. Чтобы ответить на все эти вопросы, нам пришлось бы обратиться к рассмотрению множества текстов; есть, однако, примеры, которые кажутся нам особенно характерными и знаменательными. Как отмечает Хейзинга (1955, p. 378, 381), «осознание эстетического наслаждения и его словесное выражение появились лишь позднее. Для того чтобы выразить свое восхищение произведениями искусства, человек XV в. обращался к словам, которые мы могли бы услышать от изумленного буржуа». Это утверждение отчасти верно; не следует, однако, смешивать некоторую категориальную неясность с отсутствием вкуса. Хейзинга показывает, что средневековый человек довольно быстро превращал чувство прекрасного в ощущение причастности божественному или в обыкновенную радость жизни. В Средние века религия красоты не отделялась от религии жизни (в отличие от романтиков) или от религии как таковой (в отличие от декадентов). Как будет показано в следующей главе, коль скоро прекрасное представляло собой ценность, оно непременно должно было совпадать с благом, истиной и всеми прочими атрибутами бытия и божества. Средневековье не могло, не умело представить себе «проклятую» красоту или – как это будет в XVII в. – красоту сатанинскую. До этого не поднимется даже Данте, который все же ощущал красоту страсти, влекущей ко греху.
Чтобы лучше понять вкус средневекового человека, обратимся к Сугерию, настоятелю аббатства Сен-Дени, жившему в XII в., – законодателю вкуса, ценителю искусства и вдохновителю самых величественных начинаний в области живописи и архитектуры Иль-де-Франса, политическому деятелю и утонченному гуманисту (ср.: Panofsky 1946; Taylor 1954; Assunto 1961). С психологической и нравственной точек зрения Сугерий противостоит такому ригористу, как св. Бернард: для настоятеля Сен-Дени Божий дом должен быть вместилищем красоты. Его идеал – тот самый Соломон, который построил Храм, и чувство, которое им движет, – dilectio decoris domus Dei, любовь к красоте Божьего дома.
Ризница аббатства Сен-Дени полна произведениями искусства и ювелирными изделиями, которые Сугерий описывает обстоятельно и с удовольствием, «опасаясь, что Забвение, этот ревнивый соперник истины, вступит в свои права и навсегда похоронит превосходные образцы».
Он, например, с воодушевлением рассказывает о «большой чаше в сто сорок унций золота, украшенной драгоценными камнями, а именно гиацинтами и топазами», а также о
«сосуде из порфира, представляющем собой чудо мастерства резчика по камню и полировщика, придавших древней амфоре форму орла»
(цит. по: Дюби Ж. Время Соборов. Искусство и общество 980–1420. М.: Ладомир, 2002 / Пер. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой).
Перечисляя все эти сокровища, Сугерий не может удержаться от восторженного изумления и удовлетворения тем, что храм украшен столь восхитительными предметами.
«Haec igitur tarn nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii тт minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo

"crista" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus».
«Часто из простой привязанности к матери нашей Церкви, мы созерцаем эти разнообразные украшения, старые и новые, и когда смотрим на чудесный крест св. Элигия с миниатюрами и на тот несравненный орнамент, который в народе зовется "криста", лежащие на позолоченном алтаре, тогда я, сердечно вздыхая, говорю: "Каждый драгоценный камень является твоим одеянием: топаз и яшма, хризолит и оникс, берилл и сапфир, карбункул и смарагд"».
(De rebus in administratione sua gestis, PL 186; ed. Panofsky 23, 17 ss., p. 62).
При чтении подобных пассажей нельзя не согласиться с Хёйзингой: Сугерий прежде всего ценит драгоценные материалы, камни, золотые изделия; в нем главенствует чувство изумления, а не ощущение красоты, понятой как некое органическое качество. Здесь Сугерий близок другим средневековым коллекционерам, с одинаковым усердием наполнявшим свои сокровищницы и самыми настоящими произведениями искусства, и самыми нелепыми диковинами, как явствует из инвентарной описи сокровищницы герцога Беррийского, где хранились рог единорога, обручальное кольцо св. Иосифа, кокосовые орехи, китовые зубы, раковины Семи Морей (Guiffrey 1894-1896; Riche 1972). Глядя на коллекцию из трех тысяч предметов, куда входило семьсот картин, чучело слона, гидра, василиск, яйцо, которое некий аббат нашел в другом яйце, манна, выпавшая во время голода, – впору усомниться в чистоте вкуса средневекового человека и в его способности отличать прекрасное от курьезного, искусство от тератологии. Однако в этих наивных перечнях, где Сугерий чуть ли не наслаждается самим перечислением названий драгоценных материалов, можно отметить, как в средневековом сознании сочетались простодушная тяга к непосредственному наслаждению (здесь перед нами опять-таки проявление примитивной эстетической позиции) с критическим осознанием ценности материала в контексте произведения искусства; в соответствии с этим выбор материала, необходимого для его изготовления, уже является первым и основным творческим действием. Речь идет о склонности к оформленной материи, а не только к самому акту оформления, что говорит о вполне здоровой и четкой реакции.
Что же касается склонности средневекового человека, созерцающего произведение искусства, поддаваться приятному полету фантазии, не останавливаться на осознании целостного единства и превращать эстетическое наслаждение в радость жизни или радость мистическую, то и этот момент засвидетельствован у Сугерия, который, созерцая красоту своей церкви, прибегает к понятиям, говорящим о переживании им подлинного экстаза.
«Unde тт ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderei... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae пес tota sit in terrarum faece пес tota in coeli puntate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri».
«Когда я пребывал в упокоении красотой дома Божия, и прелесть многоцветных камней заставила меня позабыть о внешних заботах, обратив материальное в нематериальное, а благое созерцание понудило размыслить о разнообразии священных добродетелей, то показалось мне, что я обретаюсь (...) в некоем странном уголке мироздания, который существует как бы между слизью земной и небесной чистотою, и что милостию Божией я могу быть перенесен из этого, нижнего, в тот, вышний, мир анагогически»
(цит. по: Панофский Э. Цит. соч. С. 154).(De rebus, ed. Panoisky 23, 27 ss., p. 62) 26
Этот текст говорит о многом: с одной стороны, в нем присутствует самое настоящее эстетическое созерцание, вызванное чувственно ощущаемым присутствием художественного материала; с другой стороны, это созерцание имеет характерные особенности, которые нельзя свести к чистому и простому наслаждению чувственной стороной мира («земная персть»), равно как не идет здесь речь и об интеллектуальном созерцании небесного. Тем не менее переход от эстетической радости к радости мистической совершается почти сразу. Таким образом, эстетическое переживание средневекового человека не предполагает сосредоточения на автономности произведения искусства или природной реальности, но заключается в уловлении всех сверхъестественных связей между предметом и космосом, в усмотрении в любой конкретной вещи онтологического отражения приобщенности Бога к миру.
2.4. Польза и красота

Умберто Эко Искусство и красота в средневековой эстетике filosoff.org
Современному читателю трудно понять различия между красотой, пользой и благом, между pulchrum (красивым) и aptum (уместным, упорядоченным), decorum (подобающим) и honestum (честным, достойным), которыми полны схоластические дискуссии и исследования в области поэтической техники. Теоретики часто стараются провести различие между этими категориями, и в качестве первого примера можно назвать Исидора Севильского (Sententiarum libri tres I, 8, PL 83, col. 551), для которого pulchrum есть то, что прекрасно само по себе, а aptum – то, что красиво лишь при условии выполнения какой-то функции (учение, унаследованное от античности; от Цицерона оно перешло к Августину, а от Августина – ко всей схоластике). Но практическое отношение к искусству свидетельствует не столько о разграничении этих аспектов, сколько об их смешении. Те же самые церковные авторы, которые прославляют красоту сакрального искусства, затем настоятельно подчеркивают его дидактическое значение; Сугерий лишь развивает положения, ранее одобренные Собором в Аррасе в 1025 г., согласно которым все, что простолюдины не могут постичь через Писание, должно быть преподано им через образы. Гонорий Августодунский, основательный энциклопедист, выражающий чувствительность своего времени, полагает цель живописи троякой: прежде всего она служит для украшения Божьего дома (ut domus tali decore ornetur); затем для того, чтобы освежить в памяти жития святых и, наконец, к радости людей неученых, поскольку живопись – это литература мирян, pictura est laicorum litteratura. Что же касается самой литературы, то здесь действует хорошо известный принцип: «приносить пользу и услаждать», иметь достоинство уразумения и красоту речения (intelligentiae dignitas et eloquii venustas), о чем пространно рассуждают ученые мужи каролингской эпохи, в своей эстетике отдававшие приоритет содержанию.
Необходимо помнить, что подобные представления не низводят искусство до уровня примитивной дидактики: все дело в том, что средневековому человеку очень трудно разделить эти две ценности, и не потому, что у него недостает критического мышления, а потому, что ему не удается постичь противопоставление этих ценностей друг другу (если речь действительно идет о ценностях). И не случайно одной из важнейших проблем средневековой схоластики как раз и была проблема включения красоты в область философского рассуждения, наряду с прочими ценностями. В дискуссии о трансцендентности прекрасного с наибольшей отчетливостью сказалось стремление придать законные основания той чувствительности, о которой говорилось выше, и одновременно выработать разграничения, необходимые для вычленения уровней автономии, в рамках которых могла бы осуществиться эстетическая ценность.
3. ПРЕКРАСНОЕ КАК ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ

3.1. Эстетическое видение вселенной

Человек Средневековья постоянно говорит о красоте всего бытия, и если история этой эпохи полна мрака и противоречий, то образ вселенной, каким он предстает в сочинениях его теоретиков, преисполнен оптимистического сияния. В Книге Бытия говорится о том, что на исходе шестого дня Бог увидел, что все созданное им хорошо (Быт. 1, 31), а из Книги Премудрости Соломона, прокомментированной Августином, человек Средневековья постигал, что Бог сотворил мир согласно числу, весу и мере (numerus, pondus e mensura) – космологические категории, которые, как увидим впоследствии, представляют собой не только проявления метафизического блага (bonum), но и являются категориями эстетического порядка. Наряду с библейской традицией, углубленной отцами Церкви, классическая традиция также подкрепляла подобное видение вселенной. Представление о красоте мира как отражении и образе идеальной красоты восходит к Платону, и Халкидий (живший между III и IV вв. до н. э.) в своем «Комментарии» к «Тимею» (произведение, сыгравшее принципиально важную роль в формировании средневекового человека) говорил о mundus speciosissimus generatorum... incomparabili pulchritudine, (сияющем мире рожденных существ... несравненной красоты), по сути дела воспроизводя самую суть заключительной части «Тимея» (однако, будучи неполным, этот комментарий не познакомил Средневековье с заключением диалога).
«Ибо этот мир, приемля смертные и бессмертные живые существа и преисполняясь ими, стал зримым живым существом, которое вбирает в себя все видимое, и это единое и единородное небо есть образ умозрительного, зримый и воспринимаемый бог, преблагой, преисполненный красоты и всесовершенный» .{92c. Комментарий Халкидия и его латинский перевод «Тимея» были изданы в четвертом томе Corpus Platonicum Medii Aevi, London-Leiden, Warburg Inst.-Brill, 1962 (J. H. Waszink). Эта упорядоченная красота космоса заставляет Фому Йоркского сделать в своей «Sapienztiale» такое замечание: mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque (весь

мир имеет округлую, законченную форму, он хорошо создан и исполнен изящества) (cit. in De Bruyne 1946, III, p. 233).}
Точно так же и Цицерон в своем трактате «О природе богов» («De natura deorum») подтверждает: «Nihil omnium rerum melius est mando, nihil pulchrius est», то есть из всех вещей нет ничего лучше и нет ничего прекраснее, чем космос.
Между тем в интеллектуальном климате Средневековья все эти тезисы облекаются в более эмоциональную оболочку. Это происходит как в силу естественного для христианского менталитета любовного отношения к божественному творчеству, так и под действием неоплатонической составляющей эпохи. Оба компонента наиболее глубоко синтезированы в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах» («De divinis nominibus»). Здесь вселенная предстает как непрестанное излучение красоты, как величественное выражение всеприсутствия красоты исконной, как дивный слепящий водопад:
«Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cut fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et callos dicitur, et sicut tota in totis congregans».
«Сверхсущественное же прекрасное называется Красотой потому, что от него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему; и потому, что оно – причина благоустроения и изящества всего и наподобие света излучает всем Свои делающие красивыми преподания источаемого сияния; и потому что оно всех к себе привлекает, отчего и называется красотой; и потому что оно все во всем сводит в тождество»
(цит. по: Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. СП.: Глаголъ, 1995. С. 107 / Пер. под ред. Г. М. Прохорова). (De divinis nominibus IV, 7, 135).
Ни один из комментаторов Ареопагита не может устоять перед очарованием данной картины, которая наделяет богословским достоинством естественное и спонтанное чувство, свойственное средневековому духу.
Позднее Скот Эриугена разовьет концепцию космоса как Откровения Бога и выявления его несказанной красоты через красоты душевные и телесные; Божественная красота изливается на упорядоченность всего творения, на подобное и разнящееся, на согласованность родов и форм, различных порядков субстанциальных и акцидентальных причин, спаянных в чудесном единстве (De divisione naturae 3, PL 122, col. 637-638). Нет средневекового автора, который не возвращался бы к этой теме полифонии мира, причем наряду с философскими постулатами, выраженными в сдержанной манере, иной раз прорывается возглас восторженного изумления:
«Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque Universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concardia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere».
«Когда взираешь на изящество и величие вселенной... обнаруживаешь, что эта самая вселенная подобна прекраснейшей песне... (и обнаруживаешь также), что прочие твари, благодаря своему многообразию... согласующиеся в изумительной гармонии, образуют созвучие чудной прелести»
(Гильом Овернский, De anima V, 18: Opera, t. II, 2, suppl., Orleans 1674, p. 143a: Pouillon 1946, p. 272)
Для того чтобы дать этому эстетическому мировосприятию более философское определение, были разработаны многочисленные категории, восходившие к триаде из Книги Премудрости Соломона: из numerus, pondus et mensura (мера, число и вес) были выведены modus, forma и ordo, substantia, species и virtus, quod constat, quod congruit и quod discernit (способ, форма и порядок, субстанция, вид и сила, состоящее, соответствующее и отличающее) и т. д. Тем не менее речь всегда шла о выражениях, не согласованных между собой и постоянно использовавшихся для определения как благости, так и красоты вещей, как, например, это видно в следующем утверждении Гильома Оксеррского:
«Idem est in ea (substantia) ejus boitas et ejus pulchritudo... Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei».
«В субстанции сливаются ее благость и ее красота... Красота вещи берет начало в этих трех (виде, числе и порядке), в которых, согласно Августину, и состоит благость вещи».
(Summa aurea, Paris, 1500, f. 57d e 67a; ср.: Pouillon 1946, p. 266).
На определенном этапе своего становления схоластика приходит к необходимости систематизировать эти категории и в конце концов дать

философски строгое определение подобному эстетическому восприятию космоса, сколь распространенному, столь же и неясному, преисполненному поэтических метафор.

3.2. Трансценденталии. Филипп Канцлер

Схоластика XIII в. стремится опровергнуть дуализм, который, зародившись в персидской религии манихеев и в различных гностических течениях первых веков христианства, различными путями проник к катарам и распространился среди них (особенно в Провансе). В соответствии с дуалистической ересью не только человеческая душа, но и вся вселенная является ареной борьбы двух начал: света и тьмы, добра и зла, причем оба начала являются нетварными и вечными. Иными словами, для этих ересей зло не представляет собой чего-то неожиданно привнесенного в бытие после божественного творения (ангелов и мира), но является, так сказать, первородным его изъяном, от которого страдает само Божественное. Опасаясь, что таким образом в мире может укорениться представление об отсутствии четкого выбора между добром и злом, схоластика стремится утвердить идею благости всего творения, причем даже в тех областях бытия, которые пребывают в тени. Орудием, которое она тщательно выковывает для переоценки упомянутого взгляда на мир, является понятие трансцендентальных свойств, выступающих как conditiones concomitantes (сопутствующие условия) бытия. {В схоластической метафизике трансценденталии представляют собой общие свойства бытия. В отличие от категорий, подразделяющих бытие на десять классов или родов, лишенных общих свойств (субстанция, качество, количество, отношение и т. д.), трансценденталии (названные так потому, что они выходят за пределы, положенные между категориями) являются атрибутами бытия, конгруэнтными ему. Если никакой объект не может в одно и то же время быть субстанцией и количеством, качеством и отношением, любой вид бытия, независимо от той категории, а которой он принадлежит, объемлется той или иной трансценденталией. Учитывая эту особенность конгруэнтности трансценденталий с бытием, схоластики говорили об их способности отождествляться с ним. Традиционно принято считать, что трансценденталии суть следующие: unum (единое), res (вещь), aliquid (нечто), verum (истинное) и bonum (благое). Относительно pulchrum (прекрасного) ср. 7. 4 и гл. 8.}

Если мы исходим из того, что единство, истина, благость являются не какими-то случайно, спорадически осуществляющимися Ценностями, но соприродными бытию свойствами, которые входят в него на метафизическом уровне, то отсюда следует, что всякая существующая вещь является истинной, единой и благой.

В трактате Филиппа Канцлера «О благе» («Summa de borio»), созданном в начале XIII века в атмосфере подобных умонастроений, мы видим первую попытку точно определить понятие трансценденталии и наметить классификацию трансценденталий на основе онтологии Аристотеля, а точнее тех замечаний, которые Стагирит делает в первой книге своей «Метафизики» относительно единого и истинного (III, 8; IV, 2; X, 2), а также на основе выводов, к которым ранее пришли арабские мыслители, обогатив Аристотелев перечень свойств бытия понятиями res (вещь) и aliquid (нечто). Особо акцентируя внимание на bonum (благе) (новшество, возникшее в ходе полемики с манихеями XIII в.) и вдохновляясь представлениями арабов, Филипп развивает идею тождественности и взаимообратимости трансценденталий, а также их различаемости secundum rationem (согласно способу рассмотрения). Благо и бытие взаимопроникают друг в друга, однако благо в соответствии со способом его рассмотрения, привносит нечто в бытие: bonum et ens convertuntur... bonum tarnen abundat ratione supra ens. Благо – это бытие, рассмотренное с точки зрения его совершенства, его действенного соответствия той цели, к которой оно устремлено, подобно тому как unum (единое) есть сущее, рассматриваемое в аспекте его неделимости (Pouillon 1939). Филипп ничего не говорит о прекрасном, но его современники, особенно в своих комментариях на Псевдо-Дионисия (под влиянием его непрестанных указаний на pulchritudo), вынуждены задаваться вопросом о том, не является ли и прекрасное трансценденталией. Это необходимо прежде всего для того, чтобы с помощью жестких категорий определить эстетическое мировосприятие космоса, затем на уровне трансценденталий объяснить разнообразную и сложную триадическую терминологию и, наконец, для того, чтобы придать философскую определенность уяснению связей между благим и прекрасным в соответствии с требованиями различия, характерными для схоластической методологии. Средневековая чувствительность реанимирует – в контексте христианской духовности – понятие греческой kalokagathia, двуединства kalos kai agathos (прекрасного и благого), указывающего на гармоническое сопряжение физической красоты и добродетели. Однако философ-схоластик хочет со всей ясностью определить, в чем заключается это тождество двух ценностей и насколько они

самостоятельны. Если прекрасное представляет собой устойчивое свойство всего бытия, то красота космоса основывается на метафизической определенности, а не на простом чувстве поэтического восхищения. Однако требование различения трансценденталий secundum rationem побуждает определить, при каких условиях бытие можно рассматривать как прекрасное, выявляя, таким образом, в сфере единства названных ценностей условия автономного существования ценности эстетической.

3.3. Комментарии на Псевдо-Дионисия

Данная дискуссия имеет важное значение, ибо позволяет понять, что в определенный момент философия почувствовала необходимость обратиться к критическому рассмотрению проблемы эстетического. Поначалу Средневековье, хотя оно и рассуждало о прекрасных вещах и красоте всего сущего, довольно пассивно относилось к идее развития специальных категорий на сей счет. В этой связи интересно посмотреть, каким образом переводчики греческого текста Псевдо-Дионисия передавали понятия kalon (прекрасное) и kalos (прекрасный). В 827 г. Илдуин, первый переводчик Дионисия, обращаясь к 7 разделу IV главы трактата «О божественных именах» и понимая kalon как онтологическую благость, дает следующий перевод:

«Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitatiparticipat...»

«Но доброта и благо не разделяются в причине, все сополагающей в единое... Мы называем добрым то, что причастно благому».

Три столетия спустя Иоанн Сарацин переведет тот же отрывок таким образом:

«Pulchrum autem etpulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine...»

«Прекрасное и красоту не должно разделять в причине, которая все вбирает в единое... Мы называем прекрасным то, что причастно красоте...» (Dyonisiaca, p. 178-179).

По словам Де Бройна, между переводами Илдуина и Иоанна Сарацина простирается целый мир. И речь идет не только о мире вероучительном, не только о более углубленной интерпретации Дионисиева текста. Временной отрезок, разделяющий собой переводы Илдуина и Иоанна Сарацина, — это конец эпохи варварства, Каролингское возрождение, гуманизм Алкуина и Рабана Мавра; преодоление страхов, связанных с наступлением тысячелетия; новое ощущение жизни как ценности, развитие феодализма и возникновение городских цеховых коммун; первые Крестовые походы; оживление торговли; великие паломнические пути в Сантьяго де Компостелла; первый расцвет готики. Развитие эстетического восприятия идет параллельно расширению ойкумены, рука об руку со стремлением упорядочить новое мировосприятие в рамках богословского вероучения.

В упомянутый период интеграция понятия красоты в сферу трансценденталий уже осуществляется по- разному; так, Отлох Санкт-Эммерамский в начале XI в. приписывает фундаментальную особенность прекрасного, а именно consonantia (созвучие) каждому творению: consonantia ergo habetur in omni creatura, созвучие встречается во всяком создании (Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146, col. 120). Под знаком подобных представлений будут формироваться различные теории космического порядка и музыкальной структуры вселенной (о чем будет сказано ниже), так что в XIII в., используя терминологию, подготовленную такими исследованиями, как труды Филиппа Канцлера, схоласты с немалым тщанием и строгостью станут разрабатывать точные категории и выяснять отношения между ними.

3.4. Гильом Овернский и Роберт Гроссетест

В 1228 г. в своем «Трактате о благе и зле» («Tractatus de bono et malo») Гильом из Оверни рассматривает красоту благородного поступка и отмечает, что как физическая красота есть нечто приятное для созерцающего ее (интересное утверждение, к которому мы еще вернемся), так и красота внутренняя есть нечто доставляющее наслаждение душе человека, который прозревает эту красоту и заставляет душу любить ее. Благость, которую мы обнаруживаем в душе человека, мы именуем красотой и изяществом по аналогии с внешней видимой красотой (pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis).

Гильом уравнивает между собой нравственную красоту и honestum (честность, порядочность); совершенно очевидно, что в данном случае он восходит к стоикам, Цицерону и Августину (возможно и к «Риторике» Аристотеля, для которого «прекрасное есть то, что предпочтительно и похвально само по себе, или то, что, будучи хорошим, приятно, потому что хорошо» (Rhetorica 1, 9, 1366 a 33). Тем не менее, заостряя внимание на данном отождествлении, Гильом не углубляется в эту проблему (см.: Pouillon 1946, p. 315-316). В

1242 г. Фома Сен-Викторский (Фома Верчелльский) завершает свое «Толкование» («Explanatio») на «Дионисийский свод» (Corpus Dionysianum) и возвращается к упомянутому уподоблению прекрасного благому. Незадолго до наступления 1243 г. Роберт Гроссетест в своем комментарии на Дионисия, наделяя Бога именованием Красоты (Pulchritudo), подчеркивает:
«Si igitur omnia communiter bonum pulchrum "appetunt", idem est bonum etpulchrum».
«Итак, если все сообща желает благого и прекрасного, благое и прекрасное есть одно и то же».
Однако он добавляет, что если два именования объединяются в объективной природе той или иной вещи (и в единстве Бога, чьи имена являют благотворные творческие процессы, исходящие от Него к творениям Его), благое и прекрасное diversa sunt ratione (различны по способу рассмотрения):
«Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse etpromovet et consummat et conservai, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia».
«Ибо Бога называют благим, поскольку Он все приводит к бытию и благобытию, поскольку все это Он влечет, и совершает, и сохраняет, прекрасным же Его называют, поскольку Он производит согласие среди всех вещей и внутри каждой из них сообразно ее виду».
(Pouillon 1946, p. 321).
Бог именуется благим, поскольку Он наделяет все вещи существованием и поддерживает их в бытии; прекрасным же Он именуется потому, что предстает как упорядочивающая причина всего сотворенного. Итак, мы видим, каким образом метод, использованный Филиппом для разграничения единого (unum) и истинного (verum), Роберт использует для разграничения pulchrum и bonum.
3.5. «Сумма брата Александра» («Summa fratris Alexandria) и св. Бонавентура

Однако есть и другой принципиально важный текст, который в законченном виде появился только в 1245 г., но который Гроссетест мог знать и раньше. Речь идет об упомянутой «Сумме» Александра Гэльского, произведении трех францисканцев: Иоанна де ла Рошеля, затем столь же мало известного брата Консидеранса и самого Александра. Здесь проблема трансцендентности прекрасного и его отличия от благого решается вполне определенно.
Иоанн де ла Рошель задается вопросом, si secundum intentionet idem sunt pulchrum et bonum, то есть не являются ли прекрасное и благое тождественными согласно интенции. Под intentio он понимает обращенность человека к рассматриваемой им вещи, и здесь чувствуется новая постановка вопроса. Действительно, тот факт, что прекрасное (pulchrum) и благое (bonum) оказываются тождественными в самом предмете рассмотрения, он воспринимает как нечто само собой разумеющееся и ссылается на слова Августина, для которого honestum уподобляется умопостигаемой красоте. Тем не менее благо (насколько оно совпадает с honestum) и прекрасное – не одно и то же.
«Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem»
«Ибо прекрасное представляет собой благое, представленное так, чтобы оно было приятно для постижения, благое же, в свою очередь, предстает так, что радует чувство».
(Summa theologica, ed. Quarecchi I, 103).
Если благое относится к конечной причине, то прекрасное относится к причине формальной. И действительно, прилагательное speciosus восходит к species, forma (вид, обличье, внешняя красота) (эту идею мы находим уже у Плотина (Эннеады 1, 6, 2; 8, 3; 11,4, 1) и Августина (Об истинной религии (De vera religione 40, 20)). Таким образом в «Сумме брата Александра» под «формой» понимается Аристотелева форма. На этом новом основании и утверждается красота вселенной. Истинное, благое, прекрасное (как, в свою очередь и еще более доходчиво поясняет брат Консидеранс) взаимопроникают друг друга и различаются логически (ratione). Истина – это расположение формы по отношению к внутренней структуре вещи, красота – это ее расположение по отношению к структуре внешней. Наряду с многими другими положениями этот текст содержит весьма интересные моменты, отличающие его от текста Роберта Гроссетеста (на первый взгляд аналогичного содержания). Для Роберта благое и прекрасное логически отличаются друг от друга в глазах Бога и в ходе усложнения процесса творения; в «Сумме брата Александра», напротив, различение рациональное (ratione) скорее оборачивается различением по устремленности (intentiom). Красота вещи определяется через ее отношение к познающему субъекту. Более того, если для Роберта Гроссетеста благое и прекрасное все-таки всегда остаются божественными именами и сущностно

отождествляются в лоне вездесущего единства жизни, то в «Сумме» обе эти ценности, напротив, основываются прежде всего на конкретной форме вещи. Похоже, что с учетом всего сказанного отпадает необходимость со всей определенностью заносить прекрасное в разряд трансценденталий. В «Сумме» троих францисканцев этот вопрос не решается в силу обычной осторожности, с которой схоластики отказывались apertis verbis (напрямую, в открытую) заявлять о любом новшестве в философии. И в дальнейшем все философы в большей или меньшей степени будут столь же осмотрительными.
На этом фоне весьма дерзновенным представляется решение, которое в 1250 г. предложил св. Бонавентура в небольшом, почти незамеченном труде.{Это сочинение опубликовал П. Анкине в «Etudes franciscaines» п. 44 (1932), п. 45 (1933); кроме того, этот текст приводит и Пуйон (1946 p. 282).} В нем он недвусмысленно называет четыре условия бытия, а именно unum, verum, bonum и pulchrum, и объясняет их взаимопроникновение и различие. Единое относится к действующей причине, истинное – к формальной, благое – к целевой; прекрасное же circuit отпет causam et est commune ad ista... respicit communiter отпет causam (объемлет всяческую причину и причастно ей... (прекрасное) в целом относится к любой причине). Итак, перед нами самобытное определение прекрасного как сияния собранных воедино трансценденталий, если воспользоваться выражением некоторых современных исследователей схоластики, которые, однако, не упоминали об этом тексте (ср.: Maritain 1920, p. 183; Marc 1951).
Однако сколь бы интересной ни представлялась формула св. Бонавентуры, «Сумма» Александра Гэльского содержит более решительные нововведения, даже если они и не слишком четко прописаны. Двум тезисам, четко сформулированным в этом тексте (прекрасное основывается на форме вещи; характерной чертой прекрасного является особого рода восприятие его, в ходе которого оно связывается с познающим субъектом), было суждено вновь с успехом заявить о себе.
3.6. Альберт Великий

Первый из указанных тезисов рассматривает в своем комментарии на IV главу трактата Псевдо-Дионисия «О божественных именах» («De divinis nominibus») Альберт Великий (этот комментарий под названием «О прекрасном и благом» («De pulchro et bo-no») долгое время относили к числу малых произведений (Opuscula) св. Фомы) (13).
Альберт возвращается к тому различию, которое было сделано в «Сумме брата Александра».
«Illud (bonum) acciditpulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quod est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a"pulchro secundum intentionem».
«Оно (благое) присуще прекрасному, поскольку пребывает в том же, в чем находится и благое... различаются же они тем, как их понимает разум... благое отличается от прекрасного согласно устремленности».
(Super Dionysium de divinis nominibus IV, 72 e 86, Opera omnia XXXVII/l.p. 182 e 191).
Затем он дает свое знаменитое образцовое определение:
«Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones».
«Всеобщее определение прекрасного состоит в блеске формы над соразмерными частями материи, или над различными силами или действиями».
(Super Dionysium de divinis nominibus IV, 72 Opera omnia XXXVII/l,p. 182).
Благодаря такому утверждению прекрасное на метафизическом уровне становится поистине свойством любого существа, и красота вселенной – непреложный факт, а не только предмет поэтического восторга. В любом существе можно усмотреть красоту как блеск формы, которая наделила его жизнью, формы, которая упорядочила материю согласно законам пропорции и сияет в ней наподобие света, явленного тем упорядоченным субстратом, который раскрывает упорядочивающее действие формы.
«Pulchritudo consistit in componentibus Sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, Sicut in formali; sicut adpulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalispulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae».
«Красота заключается в слагаемых (прекрасного предмета), если речь идет о материи, но (она заключается) и в блеске формы, когда дело касается формальной стороны; (следовательно), подобно тому как от красоты телесной требуется, чтобы наличествовала должная соразмерность членов и чтобы над ними сиял цвет... всеобщая сущность красоты требует взаимной соразмерности того, что равнозначно (членам тела), будь то части, начала или что-либо

еще, над чем сияет ясность формы».
(Super Dionysium de divinis nominibus IV, 72 e 76, Opera omnia XXXVII/1, p. 182-183 e 185).
Здесь эмпирические понятия красоты, унаследованные от различных традиций, слагаются в картину, вдохновленную Аристотелевым гилеморфизмом (этот момент важен и для понимания эстетики св. Фомы). Форма (morphe) сополагается с материей (hyle), чтобы вдохнуть жизнь в конкретную и обособленную субстанцию. С точки зрения Альберта, именно в контексте гилеморфизма возможные восходящие к Книге Премудрости триады получают мирное разрешение: действительно, modus, species и ordo (способ, вид и порядок), а также numerus, pondus и mensura (число, вес и мера) становятся предикатами реальности формы. Совершенство, прекрасное, благое основываются на форме, и для того чтобы некая вещь сделалась благой и совершенной, она должна иметь все те характеристики, которые предваряют форму и следуют ей. Форма предполагает определение той или иной сущности согласно способу (modus) (а следовательно, согласно мере (mensura) и пропорции); заключает ее в пределы какого-либо вида (в соответствии с определенным количеством составных элементов, то есть в соответствии с числом (numerus); в качестве же деяния, через определенную наклонность или вес (pondus), направляет ее к ее собственной цели, к должному порядку (ordo).
Тем не менее концепция, предлагаемая Альбертом, несмотря на всю ее четкость и прогрессивность, не считает конститутивным признаком прекрасного (в его собственном ratio) его соотнесенность с действием познающего субъекта (о чем, напротив, говорилось в «Сумме брата Александра»). Таким образом, концепция Альберта представляет собой строго объективистскую эстетику, где прекрасное вообще не определяется secundum notitiam sul ab aliis, то есть согласно его восприятию другими. Более того, в пику этой формулировке из трактата Цицерона «De officiis» («Об обязанностях»), Альберт утверждает, что, например, добродетель обладает определенной ясностью (claritas) в себе самой, благодаря чему сияет как нечто прекрасное, даже если никто ее не воспринимает (etiamsi a nullo cognoscatur). Notitia ab aliis (восприятие другими), настаивает Альберт, не определяет формы объективным образом в отличие от claritas, ясности, блеске, который ей присущ (Super Dionysium IV, 76, p. 185). Красота может открыться в этом блеске, но данная возможность является по отношению к ней чем-то второстепенным, а не определяющим. Различие весьма существенное. Наряду с этим метафизическим объективизмом, для которого красота является свойством вещей и сияет объективно, без какого бы то ни было – стимулирующего или запретительного – воздействия человека, существует и другой вид объективизма, для которого прекрасное хотя и остается трансцендентным свойством бытия, но являет себя в том отношении, в котором человек сосредотачивается на предмете sub ratione pulchri (с точки зрения его красоты). Именно ко второму типу и относится объективизм св. Фомы.
Нельзя сказать, что св. Фома, намеренно и с полным осознанием своего критического подхода, разрабатывает теорию прекрасного с притязанием на самобытность. Однако усваиваемые и включаемые им в свою систему традиционные элементы приобретают в общем контексте вполне теоретический вид. По существу, схоластические системы (и томистская система в этом смысле, несомненно, является наиболее полной и обоснованной моделью) мы можем представлять как огромный электронный мозг ante litteram: после того, как все связи упорядочены, можно получить исчерпывающий ответ на любой вопрос, который в этот мозг вводится. Разумеется, ответ окажется окончательным и удовлетворительным только в пределах данной логики и данного способа понимания реальных связей: сумма – это электронный мозг, мыслящий по-средневековому. Тем не менее он мыслит и дает ответ даже в тех случаях, когда его автор не предвидел заранее всех импликаций того или иного понятия. Поэтому эстетическая традиция Средневековья развивает ряд таких тем, как математическое понятие красоты, метафизическая эстетика света, психология восприятия, представление о форме как сиянии и причине наслаждения. Только тогда, когда эти темы предстанут перед нами в их развитии; когда мы увидим, как на протяжении столетий они подвергались все новому обсуждению, мы сможем лучше понять, на какой стадии созревания они доходят до XIII века и как вписываются в систему (томистскую), которая резюмирует поставленные проблемы и предложенные решения.

4. ЭСТЕТИКА ПРОПОРЦИИ

4.1. Классическая традиция

Из всех определений красоты одно, восходящее к св. Августину, обрело в Средние века особую судьбу. «Quid est corporis pulchritudo?» – спрашивает Августин и затем отвечает: «Congruentia partium cum quadam coloris

suavitate». («Что такое красота тела? Соразмерность частей вкупе с некоторой приятностью цвета»). Эта формула представляла собой почти аналогию Цицероновой «Corporis est quaedam apta figura membrorum тт colons quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo», Tusculanae IV, 13, 31; «Как в теле хорошее сложение и приятный цвет кожи называется "красотой"»...), которая, в свою очередь, вобрала в себя всю стоическую и вообще классическую традицию, выраженную в диаде chroma kai symmetria (цвет и соразмерность) (Цицерон М. Тускуланские беседы//Избр. соч. М., 1975. С. 306/Пер. М. Гаспарова).

Наиболее древним и обоснованным понятием из числа использованных в этих формулировках стало понятие congruentia, соразмерности, числе, которое восходит непосредственно к досократикам. {«Порядок и соразмерность прекрасны и полезны» (Аристоксен, см Diels, I, 469).} Благодаря Пифагору, Платону, Аристотелю принципиально количественная идея красоты неоднократно заявляла о себе в греческой мысли {См.: Аристотель, Топика, III, I, 116 f 21; Метафизика, XII, 3, 1078 a 36; Платон, Филеб, 26 a 6.} и нашла свое классическое выражение (в терминах деятельной практики) в Каноне Поликлета, а также в том его толковании, которое впоследствии предложил Гален (ср.: Panofsky 1955, p. 64 ss.; Schlosser 1924). Задуманный как сочинение технического, прикладного порядка и включенный в контекст пифагорейских спекуляций, Канон постепенно стал восприниматься как документ, излагавший основы эстетики. Тот единственный фрагмент, которым мы располагаем, содержит теоретическое утверждение («прекрасное мало-помалу возникает из множества чисел»). Гален, пересказывая положения канона, отмечает, что «красота заключается не в самих элементах, а в гармоничной соразмерности частей; от одного пальца к другому, от всех пяти пальцев к оставшейся части ладони... от любой части к любой другой части, как написано в каноне Поликлета» (Placito. Hippocratis et Piatonis V, 3). Таким образом, на основе этих текстов родилась склонность к простой и вместе с тем многозначной формулировке, к такому определению красоты, которое численно выражало бы формальное совершенство; определению, которое при всей вариативности деталей сводилось бы к основополагающему принципу единства в многообразии. Другим автором, через которого теория пропорций переходит к Средневековью, является Витрувий; на него начиная с IX в. ссылаются как теоретики, так и авторы практических трактатов, отыскивающие в его текстах не только такие термины, как proportio и symmetria, но и такие определения, как
«ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio» или «ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus»
(«соразмерность в каждом произведении членов определенной части и целого»; «должное согласие элементов произведения и соответствие отдельных слагаемых какой-то определенной части образу всей картины»).
(De architectura III, 1; I,2).

В XIII в. Винсент из Бове в своем «Великом зерцале» («Speculum maius») вернется к теории Витрувия о человеческих пропорциях, основанной на типичном для греческого представления о пропорциях каноне соразмерности. Согласно этому канону размер какой-либо красивой вещи определяется ее отношением к другой вещи (лицо, например, представляет собой десятую часть тела и т. д.); ни один размер нельзя выразить обособленно от упорядоченности целого (ср.: Panofsky 1955, p. 66); речь идет о соразмерности, основанной на конкретных, органических гармонических связях, а не на отвлеченных числах.

4.2. Музыкальная эстетика

Благодаря этим посредникам теория пропорций достигает Средневековья. На границе между античностью и Новым временем стоят Августин, несколько раз обращающийся к этой теории (ср.: Svoboda 1927), а также Боэций, оказавший огромное влияние на всю схоластическую мысль. Боэций оставляет Средневековью философию пропорций в ее изначальном пифагорейском обличье, развивая теорию пропорциональных отношений в сфере музыки. Благодаря влиянию Боэция Пифагор станет для Средневековья первым изобретателем музыки: primum omnium Pythagoras inventor musicae (ср.: Engelberti Abb. Admontensis. De musica, c. X). Воззрения Боэция позволяют нам уяснить себе весьма симптоматичную и характерную особенность средневековой ментальности. Говоря о музыке, он имеет в виду математическое обоснование музыкальных законов; музыкант — это теоретик, знаток математических законов, управляющих миром звуков, в то время как простой исполнитель — это всего лишь раб, лишенный подлинного знания дела. Что же касается композитора, то он действует инстинктивно и не в состоянии постигнуть той невыразимой красоты, которую может явить только теория. Лишь того, кто воспринимает

ритмы и мелодии в свете разума, можно назвать музыкантом. Боэций едва ли не славит Пифагора за то, что тот решил исследовать музыку relicto aurium judicio, то есть отвлекаясь от слухового ее восприятия (De musica I, 10). Здесь проявляется порок теоретизирования, которым страдают все раннесредневековые теоретики музыки. Тем не менее теоретическое представление о соразмерности приведет их к выявлению реальных связей внутри данных чувственного опыта, а постоянная обращенность к творческому акту постепенно наполнит идею соразмерности более конкретным содержанием. С другой стороны, понятие о пропорциях усваивается Боэцием от античности, которая поверила их практикой, так что его теоретические положения не были какими-то отвлеченными выдумками. Его позиция – это скорее позиция чуткого интеллектуала, жизнь которого пришлась на период глубокого исторического кризиса; интеллектуала, ставшего свидетелем крушения ценностей, которые казались ему непреложными. Классическая древность пала на глазах этого последнего гуманиста; в варварскую эпоху, в которую он живет, словесность пришла в почти полный упадок, а европейский кризис достиг одной из самых трагических вершин. Боэций укрывается от всего этого, погружаясь в осмысление неуничтожимых ценностей, числовых закономерностей, что управляют природой и искусством независимо от исторической ситуации. Даже в те мгновенья, когда он с оптимизмом созерцает красоту мира, его позиция все же остается позицией мудреца, который скрывает свое недоверие к миру феноменов, восхищаясь красотой математических ноуменов. Таким образом, эстетика пропорций входит в Средневековье как учение, с одной стороны, не поддающееся какой-либо проверке, а с другой – которое, напротив, будет способствовать весьма энергичным и действенным верификациям. {Это сочинение опубликовал П. Анкине в «Etudes franciscaines» п. 44 (1932), п. 45 (1933); кроме того, этот текст приводит и Пуйон (1946 p. 282).} Теоретические положения Боэция касательно музыки хорошо известны. Однажды Пифагор заметил, что когда кузнец ударяет по наковальне различными молотами, они производят разные звуки, и понял, что отношения между звуками таким образом возникшей гаммы напрямую связаны с весом каждого молота. Таким образом, число правит звуковой вселенной в физическом отношении и управляет ею в отношении ее художественной организации.

«Consonantia, quae отпет musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens».

«Созвучие, которое управляет всяческой музыкальной модуляцией, Не может возникнуть без звука... И в самом деле, созвучие представляет собой согласие различных голосов, сведенных воедино... Созвучие есть смешение высоких и низких звуков, нежно и равномерно достигающих слуха».

(De musical, 3, 8, PL, col. 1172, 1173, 1176).

На принципе пропорции основывается и восприятие музыки слушателем: человеку свойственно противиться противоречивому музыкальному строю и увлеченно вслушиваться в музыку гармоничную для него. Речь идет о факте, который широко засвидетельствован психологией музыки: различные музыкальные лады по-разному воздействуют на психологию индивида; существуют ритмы резкие и ритмы умеренные, ритмы, годные для того, чтобы вселять в юношей мужество, и, напротив, ритмы нежные и сладострастные. Боэций напоминает точку зрения спартанцев, согласно которой над душами людей можно властвовать с помощью музыки; Пифагор же однажды успокоил захмелевшего юношу, заставив его слушать мелодию гипофригийского лада в ритме спондея (поскольку фригийский лад привел его в состояние перевозбуждения). Умиротворяя сном повседневные заботы, пифагорейцы засыпали под вполне определенные музыкальные напевы; а чтобы развеять сон при пробуждении, они прибегали к использованию иных модуляций.

Все эти явления Боэций объясняет с точки зрения принципа пропорций: душа и тело человека подчинены тем же законам, которые управляют музыкальными явлениями, и те же пропорции обнаруживаются в гармонии космоса, так что микро- и макрокосм связаны единым узлом, единым модулем, одновременно и математическим и эстетическим. Человек создан в соответствии с мировыми пропорциями и потому получает удовлетворение от любых проявлений подобной согласованности: amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria (сходство приятно, различие же ненавистно и враждебно). Эта теория психологической соразмерности (proportio) получит интересное развитие в средневековой теории познания, причем совершенно особая участь будет уготована идее Боэция о пропорциональности космоса. Через понятие musica mundana (музыки мира) здесь прежде всего вновь заявляет о себе пифагорейская идея гармонии сфер: речь идет о музыкальной гамме, образуемой семью планетами, о которых говорит Пифагор и которые, вращаясь вокруг неподвижной Земли, рождают звуки, так что чем больше та или иная планета

удалена от Земли и, следовательно, чем быстрее она вращается, тем выше производимый ею звук (De musica I, 2). В результате слагается дивная музыка, которую мы, однако, не слышим в силу ограниченности нашего чувственного восприятия (как, например, человек не воспринимает запахов, доступных собакам – к такому не вполне изящному сравнению позднее прибегнет Иероним Пражский (ср.: Coussemaker 1864, I, p. 13). Анализируя эти рассуждения, мы снова отмечаем пределы средневекового теоретизирования: и действительно, если каждая планета производит один звук гаммы, то все планеты вместе должны порождать совершенно невыносимый диссонанс. Однако, увлекшись совершенством числовых соответствий, средневековый мыслитель не обратил внимания на это противоречие. Весь дальнейший опыт в этой области будет оцениваться Средневековьем исходя из того же набора платоновских принципов; и пути науки действительно бесконечны, коль скоро некоторые астрономы эпохи Возрождения заподозрят факт движения Земли и будут при этом исходить как раз из того обстоятельства, что ради полноты гаммы Земля должна производить некий восьмой звук. С другой стороны, идея музыки мира позволяет более конкретно представить всю красоту космических циклов и соответствующее чередование метеоявлений и времен года, состав основных стихий и физическое движение, а также биологическую активность и динамику гуморов. Средневековье развивает бесконечное множество вариаций на тему музыкальной красоты мира. Гонорий
Август Одунский в своей «Книге двенадцати вопросов» («Liber duodecim quaestionum») посвятит целую главу объяснению того, quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chorda-rum sit consonantia (что вселенная расположена наподобие цитры, и различные роды вещей созвучны между собой, как струны) (PL 172б col. 1179). В свою очередь, Скот Эриугена расскажет нам о красоте всего сотворенного, слагаемой из созвучия сходного и различного, объединенных гармоническим образом (отдельно взятые голоса невыразительны, но, будучи слитыми в единой гармонии, они рождают естественную сладость) (De divisione naturae II, PL 122).

4.3. Шартрская школа

За пределами строго музыкального умозрения, но все на тех же неоплатонистических основаниях в XII в. развивается «тимеева» космология Шартрской школы, основанная на эстетико-математическом видении мира. «Их космос представляет собой развитие – сквозь призму арифметических сочинений Боэция – принципа Августина, согласно которому Бог располагает каждую вещь согласно порядку и мере (ordine et mensura). Этот принцип тесным образом связан с классическим понятием космоса (kosmos) как цельного, гармонического и непрерывного сродства (consentiens conspirans continuata cognatio), поддерживаемого божественным началом, которое есть душа, провидение, предопределение» (4). Как мы уже говорили, в основе данного мировосприятия лежит диалог Платона «Тимей», напоминавший Средневековью о том, что «Бог, возжелавший уподобить себе прекраснейшее и наиболее совершенное среди мыслимых предметов, устроил его как единое видимое живое существо, содержащее все сродные ему по природе живые существа в себе самом» (30d и 31c).
Для Шартрской школы Божьим творением является именно космос, упорядоченность всего сущего, противостоящая первородному хаосу. Посредницей в этом творении выступает Природа, сила, присущая вещам и порождающая подобное от подобного (vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans), как скажет Гильом Коншский в своей «Житнице философии» (Dragmaticon philosophiae) (I). В метафизике Шартрской школы Природа представляет собой не столько аллегорическую персонификацию, сколько силу, которая руководит рождением и становлением вещей (ср.: Gregory 1955, p. 178, 212). Exornatio mundi (убранство мира) представляет собой ту итоговую операцию, которую Природа за счет органического взаимодействия многообразных связей осуществила в уже сотворенном мире:
«Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra».
«Убранством мира является все то, что предстает в своих раздельных элементах, как звезды на небе, птицы в воздухе, рыбы в воде, люди на земле».
(G. di Conches, Glosae super Platonem, ed. Jeauneau, p. 144).
В данном случае убранство (ornatus) есть порядок и collectio creaturum (собрание тварей, созданий). Красота начинает проявляться в мире лишь тогда, когда сотворенная материя начинает различаться внутри себя самой по весу и числу, очерчивает собственные контуры, обретает образ и цвет; следовательно, и в этой космологической концепции убранство (ornatus) сближается с той обособляющей вещи структурой, которая позднее (в XIII в.)

трансформируется в укоренение прекрасного (pulchrum) в принципе формы (forma). С другой стороны (быть может, скорее для нас, чем для средневекового человека), этот образ космической гармонии предстает как расширенная метафора органического совершенства какой-либо обособленной формы, природного организма или органического целого, созданного искусством.
В данной концепции строгие математические дедукции уже смягчаются органическим восприятием природы. Гильом Коншский, Тьерри Шартрский, Бернард Сильвестрис, Алан Лилльский говорят нам не о математически неподвижном порядке, но об органическом процессе, ход которого мы всегда можем реинтерпретировать, восходя к Творцу и усматривая во втором Лике Троицы формальную причину, организующее начало эстетической гармонии, по отношению к которой Отец выступает как причина действующая, а Дух – как причина целевая, amor et connexio, anima mundi (любовь и связь, душа мира). Природа, а не число правит этим миром, та самая Природа, которую Алан Лилльский воспоет так:
«O Dei proles genitrixque rerum, vinculum mundi, stabilisque nexus, gemma terrenis, speculum caducis, lucifer orbis.
Pax, amor, virtus, regimen, potestas, ordo, lex, finis, via, dux, origo, vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi.
«О Божья дщерь и матерь всех вещей, связь и упрочение мира, жемчужина смертного, зерцало падшего, свет вселенной.
Мир, любовь, добродетель, правление, сила, порядок, закон, цель, путь, водитель, источник, жизнь, свет, сияние, вид, образ, правило мира».
(De planctu naturae, ed. Haering, p. 831).
В этих и других видениях космической гармонии обретали свое разрешение и вопросы, связанные с отрицательными сторонами реальности. Благодаря принципам пропорции и контраста безобразное также вливается в мировую гармонию. Красота (этой точки зрения будет придерживаться вся схоластика) включает в себя эти контрасты, и в гармонии всего сотворенного даже чудовища обладают разумом и достоинством; даже зло, включенное во всеобщий порядок, становится прекрасным и благим, потому что из него рождается благо и рядом с ним само это благо сияет еще ярче (ср.: «Summa» Александра Гэльского, II, p. 116, 175).
4.4. «Человек квадратный»

Однако наряду с этой натуралистической космологией в том же XII веке был детальнейшим образом развит еще один аспект пифагорейских космологий – речь идет о реанимации и объединении традиционных мотивов, связанных с человеком квадратным (homo quadratus). Они восходят к учениям Халкидия и Макробия, особенно к последнему, который в «Сне Сципиона» («Somnium Scipionis» II, 12) напоминает о том, что physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt (физики именовали космос макрочеловеком, а человека – микрокосмосом). Именно отсюда в значительной мере берет начало средневековый аллегоризм, стремящийся с помощью определенных математических архетипов истолковать соотношение микрокосма и макрокосма. В теории homo quadratus число, являющееся началом мира, приобретает символические значения, основанные на перечне числовых соответствий, которые в то же время являются и эстетическими соответствиями.
И в этом случае первые попытки систематизации этой теории осуществляются в музыковедческой плоскости: насчитывается восемь музыкальных тонов (замечает неизвестный монах-картузианец), поскольку четыре тона открыли древние, а другие четыре прибавили к ним люди современной эпохи:
«Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte: sed natura in multis quadripartio modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elemento, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant... etc».
«Ибо (древние) рассуждали так: в искусстве должно быть так, как в природе, но природа во многих случаях разделяется на четыре... Четыре стороны света, четыре стихии, четыре первичных качества, четыре главных ветра, четыре темперамента, четыре добродетели души и прочее. Отсюда они заключали... и т. д.».
(Неизвестный монах-картузианец, Tractatus de musica plana, ed. Coussemaker, II, p. 434).
Таким образом, и у других авторов, а также в обыденном сознании число «четыре» становится числом принципиально важным, способным многое объяснить в окружающем мире; оно кладется в основу разнообразных последовательностей. Четыре страны света, четыре составляющих розы ветров, четыре фазы луны, четыре времени года, четверка как основа тетраэдра огня в «Тимее»; наконец,

четыре буквы в слове АДАМ. Кроме того, как учил Витрувий, четыре – это число человека, так как если он раскинет руки, то расстояние между кончиками пальцев будет соответствовать его росту, образуя стороны идеального квадрата. Четыре – это число нравственного совершенства, и потому четырехугольным называют морально закаленного человека. Однако человек квадратный в то же время является и человеком пятиугольным, так как число 5 тоже исполнено тайных соответствий и пентада символизирует как мистическое, так и эстетическое совершенство. Пять – число круговое, которое, будучи умноженным на себя, постоянно возвращается к себе самому (5 x 5 = 25 x 5 = 125 x 5 = 625 и т. д. Можно назвать пять сущностей вещей, пять основных природных поясов, пять родов живых существ (птицы, рыбы, растения, животные, люди); пентада представляет собой созидательную матрицу Бога, она заявляет о себе и в Писаниях (Пятикнижие, пять бедствий египетских); тем более пентада присутствует и в человеке: если его вписать в круг, центр которого – пупок, тогда периметр, образованный прямыми линиями, объединяющими крайние точки тела, имеет вид пятиугольника. Кроме того, достаточно вспомнить если не то изображение человека, которое предложил Виллар из Оннекура, то хотя бы знаменитое изображение Леонардо (относящееся уже к эпохе Возрождения). Мистика святой Хильдегарды (с ее идеей созвучащей души (anima symphonizans) также основывается на символике пропорций и мистическом очаровании пентады. В отношении св. Хильдегарды исследователи говорили о симфонизме природы и восприятии абсолюта, раскрывающегося по принципу музыкального мотива. Гуго Сен-Викторский утверждает, что тело и душа отражают совершенство божественной красоты, поскольку тело основывается на четном числе, несовершенном и шатком, а душа – на числе нечетном, определенном и совершенном; духовная жизнь зиждется на математической диалектике, основывающейся на совершенстве декады (5). Помимо всего прочего, эта эстетика числа позволяет избежать ошибочной интерпретации Средневековья: выражение «четырехугольный», которым пользовались для указания на нравственную стойкость, напоминает нам о том, что гармония честности, высокой нравственности (honestas) аллегорически предстает как гармония числовая, а в плане критическом – как соразмерность действия и цели. Следовательно, учитывая приведенные сравнения микро- и макрокосма, можно сказать, что Средневековье, всегда обвинявшееся в том, что оно сводит красоту к пользе или морали, поступает как раз наоборот и сводит этическое совершенство к эстетической созвучности. Можно было бы сказать, что Средневековье не столько сводит эстетическое к этическому, сколько основывает нравственные ценности на эстетических положениях. Но и это было бы ошибкой: число, порядок, соразмерность – это начала не только этические и эстетические, но и онтологические.

4.5. Пропорция как художественное правило

Порожденная теоретическими размышлениями о музыке, характерными для поздней античности и раннего Средневековья, эстетика пропорций принимала различные и все более сложные формы; в то же время теория постоянно поверялась повседневной реальностью художественной жизни. В самой теории музыки пропорция постепенно становится техническим понятием или, во всяком случае, формообразующим критерием. Уже у Скота Эриугены мы находим первое философское рассуждение о контрапункте (ср.: Coussemaker 1864, II, p. 351), однако технические открытия, сделанные в ходе развития музыки, все больше заставляют думать об определенных пропорциях, а не о пропорции как таковой. Около 850 г., когда церковному славословию научились придавать стихотворную форму (и когда каждый слог текста стали согласовывать с мелодическим рисунком), возникла необходимость рассмотреть процесс сочинения музыки в контексте теории пропорций. Когда около X в. была открыта диастематическая нотация, в соответствии с которой невмы стали повышаться или понижаться в соответствии с восходящим или нисходящим движением звуков, тогда проблема пропорции (proportio) перестала восприниматься как сугубо метафизическая. То же самое происходит в IX в., когда два голоса перестают петь в унисон и каждый начинает следовать собственной мелодической линии (сохраняя, однако, созвучие целого). Проблема становится еще шире, когда от диафонии совершается переход к дисканту, а от него – к большим полифоническим открытиям XII в. Когда появляется органум Перотена, когда от главной ноты начинается сложное движение контрапункта, наделенного поистине готическим дерзновением, и три или четыре голоса держат целых шестьдесят тактов, созвучных одной и той же ноте, извлекаемой педалью; когда все это совершается в многообразии звуковых подъемов, соответствующих количеству башенных зубцов собора, тогда средневековый музыкант, обращающийся к традиционным текстам, наделяет вполне конкретным смыслом те категории, которые для Боэция были Платоновыми абстракциями.
Гармония, понимаемая как diversarum vocum apta coadunatio (упорядоченное

соединение различных голосов) (Ubaldo di Sait'-Amando, Musica Enchiriadis 9, PL 132), становится технической величиной, прочувствованной и выверенной. Теперь метафизическое начало становится началом художественным. Весьма сомнительным выглядит утверждение некоторых исследователей о том, что между метафизической теорией красоты и теорией искусства не было никаких точек соприкосновения.
Литература, со своей стороны, изобилует вполне конкретными, документально засвидетельствованными наставлениями касательно соблюдения пропорций. Гальфред Винсальвский (Poetria nova, около 1210 г.) напоминает, что для ornatus важен принцип соответствия, который теперь трактуется не только как количественное, но и как качественное соответствие, основанное на психологических и звуковых согласованиях. Теперь золото можно называть рыжим (fulvum), молоко – блестящим (nitidum), розу – ярко-алой (praerubicunda), мед – сладоточивым (dulcifluum). Всякий стиль согласовывается с предметом речи, sic rerum cuique geratur mos suus. На принципе соответствия основываются идеи сравнения (comparatio) и соотнесения (collatio); в контексте нашего исследования важно упомянуть и о тех наставлениях, согласно которым в сочинениях надо следовать либо естественному порядку (ordo naturalis), либо восьми видам порядка художественного, искусственного (ordo artificialis), которые являют собой примечательный пример техники изложения материала. То, что для римской риторики было порядком исследования (ordo tractandi), в этих наставлениях стало порядком повествования (ordo narrandi), и в связи с этими поэтическими системами, изложенными различными авторами (6), Фараль замечает, что «они, например, знали, какого рода эффекты можно извлечь из симметрии картин, образующих диптих или триптих; из искусно незавершенного рассказа, из параллельно излагаемых сюжетных линий» (Farai 1924, p. 60). Эти технические наставления претворяются в жизнь во многих средневековых романах; эстетический принцип становится поэтическим, а следовательно, превращается в технический прием; одновременно идет обратный процесс уточнения теоретических позиций в соответствии с конкретным опытом. Так, художественный принцип краткости (brevitas), часто заявляющий о себе в Средние века, в достаточной мере свидетельствовал о том, что формула ne quid nimis (ничего чрез меру), рекомендованная Алкуином в его трактате «О риторике» («De Rhetorica»), означала запрет на все, не связанное с развитием сюжета (именно об этом и говорил Плиний Младший, показавший, что описание Гомером щита Ахилла нельзя упрекать в затянутости, поскольку оно оправдывалось развитием дальнейших событий (ср.: Curtius 1948, excursus 13).
Переходя к пластическим и изобразительным искусствам, мы обнаруживаем, что там представление о симметрии и соответствующие правила распространены довольно широко, особенно благодаря влиянию трактата Витрувия «Об архитектуре» («De architectura»). Двигаясь по его стопам, Винсент из Бове напоминает, что архитектура включает в себя упорядоченность, расположение, эвритмию, симметрию, красоту («Speculum majus» II, 11, 14). Однако в архитектурной практике правило соразмерности заявляет о себе и как геральдико-символическое проявление эстетического сознания мастера. Речь идет о том, что можно было бы назвать эзотерическим аспектом мистики пропорций: рожденные пифагорейскими сектами, изгнанные схоластикой, соответствующие представления все-таки сохранялись в цехах ремесленников, по крайней мере, как свод правил, прославляющих и сохраняющих тайны ремесла. Вероятно, в этом ключе надо понимать и любовь к пятиугольным структурам в готическом искусстве, особенно в соборных розетках. Помимо многих других символических значений, которыми Средневековье (от «Романа о Розе» до борьбы Йорков с Ланкастерами) наделяло розу из пяти лепестков, она всегда выступает как пентада в образе цветка. Вряд ли следует усматривать в каждой пентаде намек на некую эзотерическую религию (7); тем не менее, нет сомнения в том, что использование этой структуры всегда предполагает обращенность к идеальному эстетическому принципу. Полагая его в основу цеховых ритуалов, союзы каменщиков лишний раз демонстрируют осознание связей между трудом ремесленника и той или иной эстетической ценностью.
В этом смысле следует воспринимать сведение к геометрической схеме любого символа или аббревиатуры, связанных с деятельностью ремесленника: исследования о Bauhutte (основанный на тайных обрядах союз всех мастеров-каменщиков, каменотесов и плотников Священной Римской империи) показывают, что все знаки, которые они наносили на камни (то есть аббревиатуры, которые каждый ремесленник наносил на самые важные в строительном отношении камни своей постройки, например на замковые своды), представляют собой похожие один на другой геометрические чертежи, основанные на определенных диаграммах или направляющих «решетках». Устанавливая центр симметрии, мы тем самым ищем истинный путь, направление,

рациональную основу. Здесь соединялись эстетическая привычка и богословский поиск. Эстетика пропорции поистине являлась эстетикой Средневековья по преимуществу.
Принцип симметрии – даже в самом простом своем выражении – так глубоко укоренился в сознании средневекового человека, что определял развитие иконографического репертуара. Этот репертуар основывался на Библии, на литургии, на образцах, заключенных в проповедях (exempta praedicandi); при этом нередко требования симметрии заставляли изменять картину, которую традиция передала вполне законченной, или даже нарушать давно устоявшиеся привычки и историческую правду. В росписях Суассонского собора один из трех волхвов отсутствует, поскольку не вписывается в задуманную симметрию. В Пармском соборе святой Мартин делит свою накидку не с одним, а с двумя нищими. В Каталонии, в монастыре Сант Гугат дель Валлес на капители вместо одного Доброго пастыря мы видим изображение двоих. По той же причине орел становится двуглавым, а сирена – двухвостой (Reau 1951). Требование симметрии определяет собой особенности символического ряда.
Другим принципом упорядоченности, оказавшим ощутимое воздействие на средневековое искусство, является закон «квадрата»: изображаемая фигура должна вписываться в пространство полукруга тимпана, портальной колонны, ствола конуса капители. Иногда вписанная в него фигура по необходимости обретает особое изящество – например, фигуры крестьян, изображенных на фасаде собора Сен-Дени, которые как будто в танце совершают жатву, склонившись в круговом движении. Порой подчинение этой зависимости порождает исключительную экспрессию, как, например, в скульптурах на концентрических арках портала собора св. Марка в Венеции; иногда квадрат становится причиной появления гротескных, сильно скрюченных – мощных, как и романское искусство в целом – фигур: достаточно вспомнить о фигурах на канделябре из римского храма Сан Паоло-Фуори-ле-Мура. Таким образом, в той сфере, где нельзя точно определить причины той или иной тенденции, теоретические предписания, касающиеся связности (congregatio) и соответствия (coaptatio), взаимодействуют с художественной практикой и тенденциями в области композиции, характерными для эпохи. При этом интересно отметить, что многие аспекты этого искусства, геральдические стилизации или поражающие взгляд деформации были порождены не требованиями выразительности и живости, а требованиями композиции. Именно эта тенденция преобладала среди художников, что следует из различных средневековых теорий искусства, которые всегда стремятся стать теориями формотворческой композиции, а не простого выражения чувств.
Все средневековые трактаты по изобразительному искусству, начиная с византийских трактатов афонских монахов и кончая трактатом Ченнини, свидетельствуют о стремлении пластического искусства выйти на тот же математический уровень, на котором находилась музыка (Panofsky 1955, p. 72-99). В теоретических сочинениях об искусстве математические понятия переводились в практические каноны. Речь идет о принципах изображения, которые хотя и отслаивались от космологической и философской матрицы, но сохраняли связь с ней за счет подспудных вкусов и предпочтений. В этой связи уместно обратиться к такому документу, как «Альбом» или «Книга портретов» Виллара из Оннекура (Hahnloser 1935; ср. также: Panofsky 1955 и De Bruyne 1946, III, 8, 3). Здесь для каждой фигуры заданы свои геометрические координаты, которые не производят впечатления абстрактной стилизации, а выражают стремление динамическим образом представить фигуру в ее возможном движении. В любом случае в этих моделях готической образности реанимированы определенные модули пропорций, напоминающие о взглядах Витрувия на человеческое тело. И наконец, ту схематизацию, которой Виллар подвергает представленные им изображения (эти схемы, как путеводные звезды, задают нормы живого реалистического изображения), можно считать определением теории красоты как пропорции (proportio), которую рождает и являет сияние формы (resplendentia formae), той формы, которая как раз и представляет собой quidditas («чтойность»), сущностную схему жизни.
Когда Средневековье окончательно разработает метафизическую теорию прекрасного, тогда пропорция как его атрибут станет причастной его трансцендентной природе. Не сводясь к какой-то одной формуле, пропорция, как и бытие, осуществляется на различных и многообразных уровнях. Существуют бесконечные способы существовать или творить по закону пропорции.
Итак, понятие пропорции в значительной мере освобождается от догматизма, однако по существу средневековая культура уже давно подспудно признала этот факт, исходя из непосредственного опыта. В теории музыки, например, знали о том, что, если лад воспринимать как упорядоченную последовательность различных элементов, достаточно понизить или повысить некоторые ноты (поставить диез или бемоль), чтобы прийти к другому ладу. Достаточно

перевернуть лидийский ордер, чтобы получить ордер дорический. Что же касается музыкальных интервалов, то в IX в. Убальд ди Сен-Аман признает квинту как несовершенный консонанс; в XII в. кодифицированные правила дисканта уже усматривают в ней совершенный консонанс, а в XIII в. среди признанных консонансов появится и терция. Таким образом, в Средние века теория пропорции предстает как постепенное выявление разнообразных приятных соответствий и перекличек. Что касается литературы, то в VIII в. Беда в своем трактате «О поэтическом искусстве» («De arte metrica») обосновывает различие между метром и ритмом, между количественной и силлабической метрикой и отмечает, что каждый из этих типов поэзии обладает своей собственной пропорцией (ср.: Saintsbury 1902, I, p. 404). Это же утверждение мы находим и у последующих авторов, например, у Аврелиана из Реоме и Ремигия Оксеррского, писавших в IX в. (Ср.: Gerbert 1784, I, p. 23, 68). Когда дело дойдет до богословского и метафизического обоснования данных видов опыта, то и пропорция станет категорией, вбирающей в себя сложные определения (мы увидим это, когда речь пойдет об учении Фомы Аквинского о форме.

Однако эстетика пропорции (proportio) все-таки была эстетикой количества и не смогла вполне объяснить тяги к непосредственно приятному, которое предполагало не количество, а качество и которое средневековый человек ощущал по отношению к цвету и свету.

5. ЭСТЕТИКА СВЕТА

5.1. Ощущение цвета и света

В своем трактате «De quantitate animae» («О количестве души») Августин разработал строгую теорию прекрасного как геометрической правильности. Он утверждал, что равносторонний треугольник прекраснее разностороннего, потому что в первом заключено больше равенства; однако еще лучшим оказывается квадрат, в котором равные углы противостоят равным же сторонам. Прекрасней же всех круг, в котором нет углов, нарушающих равноудаленность всех точек окружности от центра. Итак, самая лучшая из фигур со всех точек зрения; неделимая, являющаяся центром, началом и концом себя самой, создатель самых прекрасных изображений – окружность (De quantitate animae, Opere III, 2, p. 10-23; ср.: Svoboda 1927, p. 59). Эта теория была нацелена на то, чтобы согласовать чувство пропорции с метафизическим переживанием абсолютной самотождественности Бога (даже если в приведенной отсылке примеры, взятые из геометрии, использовались в контексте рассуждений о центральном положении души); в таком сведении пропорционального множества к неделимому совершенству единого ощущается потенциальное противоречие между эстетикой количества и эстетикой качества, которое Средневековье будет призвано разрешить.

Вторая из указанных тенденций самым непосредственным образом выразилась в отношении к цвету и свету. Документов, свидетельствующих о непосредственном восприятии хроматизма, Средневековье почти не оставило; кроме того, в немногих имеющихся текстах содержатся противоречия по отношению к уже рассмотренной нами эстетической традиции. И действительно, мы уже видели, что все теории красоты с большей охотой (и более подробно) затрагивали вопросы, связанные с красотой умопостигаемой и математической гармонией, причем даже в тех случаях, когда речь шла об архитектуре или о человеческом теле.

Что же касается восприятия цвета (драгоценные камни, различные виды материи, цветы, свет и т. д.), то в этом отношении Средневековье, напротив, выказывает чрезвычайно живой интерес к чувственным аспектам реальности. Вкус к пропорциям заявляет о себе в контексте теоретических рассуждений, и лишь постепенно перемещается в сферу практики и прикладных руководств. Что же касается обостренного интереса к цвету и свету, то он, напротив, предстает как спонтанная, характерная для средневекового человека реакция, которая лишь впоследствии оформится в научный интерес и станет предметом метафизических рассуждений (даже если с самого начала в текстах мистиков и вообще неоплатоников свет предстает как метафора духовной реальности). Более того, как уже указывалось, красота расцветки переживалась как поверхностная, доступная непосредственному восприятию; как красота неделимой природы, безотносительная и не подразумевающая каких-либо сопоставлений – в отличие от красоты, основанной на пропорциях. Таким образом, для средневекового восприятия цвета характерны непосредственность и простота. Изобразительное искусство этой эпохи не знает колорита, характерного для более позднего времени, и обыгрывает простые цвета, четко определенные и не признающие оттенков хроматические зоны; сталкивает яркие оттенки, причем свет рождается из согласованности целого, а не сами эти оттенки детерминированы светом, который обволакивал бы их светотенью или

заставил бы цвет как бы излиться за пределы изображения.
В поэзии цвет тоже вполне определен, однозначен: трава зеленая, кровь красная, молоко белое. Для каждого цвета есть своя превосходная степень (розу, например, можно назвать красней-шей (praerubicunda)), один и тот же цвет имеет различную степень яркости, но ни один из них, будучи затемненным, не исчезает полностью. Средневековая миниатюра совершенно недвусмысленно свидетельствует об этой радости созерцания цельного цвета, о пристрастии к созданию праздничных, ярких тонов. Это ощущается не только в более зрелой фламандской или бургундской миниатюре (достаточно вспомнить о «Роскошном часослове герцога Беррийского»), но и в более ранних произведениях, например, в миниатюрах Райхенау (XI в.), где «в результате наложения на золотой фон до странности холодных и ясных тонов – таких как сиреневый, зеленовато-синий, песочно-желтый или бело-голубой, – начинает казаться, что свет излучают сами предметы» (Nordenfalk 1957, p. 205).
Из литературных описаний достаточно привести отрывок из «Эрека и Эниды» Кретьена де Труа,
свидетельствующий о том, сколь родственным оказывается воображение писателя, восторженно
вглядывающегося в мир, воображению художника:
«Все им принесено тотчас:
Вот нежный мех, парча, атлас,
Вот платья шелк лоснится гладкий
На горностаевой подкладке.
По вороту и обшлагам
Его – солгать себе не дам –
Нашиты бляшки золотые,
А в них каменья дорогие –
Зеленый, алый, голубой –
Чаруют пышною игрой. /.../
И тут же, ворот замыкая,
Сверкала пряжка золотая
С двумя бесценными камнями,
Где алое горело пламя:
Из этих двух камней один
Был гиацинт, другой рубин.
Плащ горностаем был подбит,
На ощупь мягче и на вид
Красивей мало кто видал,
А ткань повсюду украшал
Узор из крестиков густой
И многоцветный – голубой,
Зеленый, красный, желтый, белый» (1)
(цит. по: Кретьен де Труа. Эрек и Энида. М.: Наука, 1980, с. 53-54 / Пер. Н. Я. Рыковой).
Перед нами яркий образец приятности цвета (suavitas coloris), о которой говорят рассмотренные выше тексты. Если же заняться поиском других такого рода примеров в средневековой литературе (как латинской, так и на народном языке), то мы соберем исключительно обильную жатву. Можно вспомнить о «мягком цвете восточного сапфира» (Данте), о «лике снега, окрашенном в красное» (Гвиницелли), о «ясном и белом» Дюрандале из «Песни о Роланде», который сияет и пламенеет на солнце; подобные примеры можно множить до бесконечности (см.: De Bruyne 1946, III, 1, 2). С другой стороны, именно в Средние века была разработана изобразительная техника, которая основывалась главным образом на ярком и простом цвете в соединении с пронизывающим его ярким же светом – речь идет о витражах готических соборов.
Однако вкус к цвету заявляет о себе не только в искусстве, но и в повседневной жизни, костюме, украшениях, оружии. В проделанном им чрезвычайно увлекательном анализе цветового восприятия, характерного для позднего Средневековья, Хёйзинга обращает внимание на воодушевление, испытанное Фруассаром при виде «этих покачивающихся на волнах судов с их развевающимися флагами и вымпелами, с их цветастыми эмблемами, озаренными солнцем»; его вдохновила «эта игра солнечных бликов на шлемах, кирасах, остриях копий, флажках и знаменах скачущей конницы» (Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 302 / Пер. Д. Сильвестрова). Кроме того, Хёйзинга указывает на цветовые предпочтения, о которых говорится в «Геральдике цветов» (Blason des couleurs), где восхваляются сочетания бледно-желтого с голубым, ярко-оранжевого с белым, ярко-оранжевого с розовым, розового с белым, белого с черным; он говорит, что на одном праздничном представлении, которое описывает Ла Марш, появляется девушка «в шелковом фиолетовом платье, верхом на иноходце, покрытом попоной из

голубого шелка; лошадь ведут трое юношей в ярко-красном шелку и в зеленых шелковых шапочках» (Там же. С. 304 и вообще XIX гл.). Нам представлялось необходимым затронуть особенности средневекового вкуса, чтобы во всей полноте понять ссылки теоретиков на цвет как на определенную степень красоты. Забывая о том, что этот вкус был весьма свойствен средневековому человеку и прочно в нем укоренен, мы можем посчитать поверхностными, например, замечания св. Фомы (S. Th. I, 39, 8), согласно которым красивыми можно назвать вещи, имеющие чистые цвета. Между тем это как раз тот случай, когда мыслители испытывали влияние обыденного эстетического восприятия. Точно так же и Гуго Сен-Викторский восхваляет зеленый цвет как самый красивый из всех, как символ весны, образ грядущего возрождения (мистическая отсылка не умаляет непосредственного наслаждения им) («De tribus diebus»). Столь же явное предпочтение зеленому отдает и Гильом из Оверни, обосновывая его психологическими аргументами, согласно которым зеленое находится где-то посредине между белым, расширяющим глаз, и черным, которое его сужает (ср.: De Bruyne 1946, II, p. 86).
Кажется, однако, что мистики и философы приходят в восторг не столько от какого-то отдельного цвета, сколько от света вообще и от солнечного света в частности. Литература средних веков полна радостных восклицаний, вызванных созерцанием сияния дня или пламени. По существу, готическая церковь построена таким образом, чтобы преломлять свет через отверстия в стенах; именно эта изумительная, непрестанная прозрачность очаровывает Сугерия, когда он рассказывает о соборе Сен-Дени в своих известных стишках (versiculi):
«Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quodperfundit lux nova, claret opus nobile».
«Зала сияет, освещенная посредине.
Ибо сияет слитое воедино с освещающим,
и то, что изливает новый свет,
сверкает как само благородство».
(De rebus in adm. sua gestis, PL 186, col. 1229).
Что же касается поэзии, то здесь достаточно вспомнить Дантов «Рай», который являет собой совершенный образец эстетического восприятия света, отчасти обусловленного спонтанными устремлениями средневекового человека (обычай представлять божественное в категориях света и делать свет «изначальной метафорой духовной реальности»), а отчасти – целым конгломератом патристическо-схоластических реминисценций (ср.: Getto 1947). Нечто подобное можно видеть и в прозе мистиков, так что такие, например, стихи, как «за искрой пламя ширится вослед» (Рай, I, 34 / Пер. М. Лозинского) или «и вот кругом, сияя ровным светом, забрезжил блеск над окаймлявшим нас, подобный горизонту пред рассветом» (Рай, XIV, 67-69 / Пер. М. Лозинского) соответствуют (в мистике святой Хильдегарды) видениям сияющего пламени. Описывая красоту верховного ангела, она говорит о том, что Люцифер (до своего падения) был украшен сверкающими камнями наподобие усеянного звездами неба, так что неисчислимый сонм искр, сияя в блеске всех своих украшений, наполнял мир светом (Liber divinorum operum, PL 197, I, 4, 12-13, col. 812-813).
Представление о Боге как о светоче восходит к стародавним традициям, от семитского Ваала, древнеегипетского Ра или иранского Ахура Мазда (все они являются персонификациями солнца или благодеяния, приносимого светом) и, разумеется, вплоть до платоновского солнца идей, до его Блага. Через неоплатонизм (и особенно через Прокла) эти образы вошли в христианскую традицию: сначала благодаря Августину, а потом – Псевдо-Дионисию Ареопагиту, который не раз воспевает Бога как Свет, огнь, сияющий источник (например, в XV главе трактата «О небесной иерархии» или в IV главе трактата «О божественных именах»). Кроме того, на всю позднейшую схоластику влияние оказал и арабский пантеизм с его видениями сверкающего света и экстатическим переживанием ослепительной красоты – вплоть до до Хай бен Йодкама и ибн-Туфайля (ср.: Menendez y Pelayo 1883, I, 3).
5.2. Оптика и перспектива

Шла ли речь о философских метафорах или об эмпирических проявлениях наслаждения цветом, в любом случае Средневековье понимало, что представление о красоте как явлении качественного порядка не согласуется с ее определением в контексте пропорций. Как мы видели, данная коллизия наблюдалась уже у Августина; несомненно, Августин отметил ее в трудах Плотина, который тяготел к эстетике цвета и качества (Эннеады I, 6). До тех пор пока цвета оценивались с точки зрения их приятности для глаза без претензий на их критическое осмысление, до тех пор пока областью применения метафоры оставались сочинения мистиков и туманные космологические труды,

эти контрасты могли оставаться незамеченными. Однако схоластике XIII в. предстояло вынести свое решение по этому вопросу: из различных источников она воспримет учение о цвете (довольно сильно пронизанное неоплатонизмом) и разовьет его по двум основным направлениям – физико-эстетической космологии и онтологии формы. Первое было представлено Робертом Гроссетестом и св. Бонавентурой, второе – Альбертом Великим и св. Фомой Аквинским.
Развитие этих новых подходов не было случайным. Формальные причины можно усмотреть в полемике против манихеев, а теоретический материал, открывавший поле для дискуссий, был обусловлен растущим интересом по отношению к оптическим феноменам и явлениям, связанным с физикой цвета. Речь идет о периоде, когда Роджер Бэкон провозглашает оптику новой наукой, призванной разрешить все имеющиеся проблемы. В «Романе о Розе», этой аллегорической сумме наиболее прогрессивной части схоластики, Жан де Мён устами Природы обстоятельно исследует такие чудесные явления, как радуга и кривые зеркала, где карлики и великаны обретают обратные пропорции и их фигуры искривляются и пере- • ворачиваются. Именно в этом тексте на правах величайшего авторитета в данном вопросе упоминается араб Альхазен; и действительно, научное представление о свете Средневековье наследует именно через трактат Альхазена «Об аспектах» («De aspectibus»), или «Перспектива» («Perspectiva»), который был написан между X и XI вв. В XII в. к нему обратился Вителло в своей книге «Perspectiva»; эта тема была вновь затронута в «Liber de intelligentiis », трактате, долгое время приписывавшемся Вителло, но написанном, наверное, Адамом ди Белладонна. Упомянутые тексты имеют для нас особое значение, поскольку речь в них идет о психологии эстетического восприятия; первым, кто включит теорию света в контекст философской эстетики, станет Роберт Гроссетест.

5.3. Метафизика света: Роберт Гроссетест

Епископ Линкольна развил эстетику пропорций в своих ранних произведениях, и ему мы обязаны одним из самых действенных определений органического совершенства прекрасной вещи:
«Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes».
«Красота есть согласие предмета с самим собой и гармония всех его отдельных частей между собой, и каждой по отношению к другим и целому, и его самого ко всем им».
(De divinis nominibus, Pouillon 1946, p. 320) {Наиболее глубокое и обстоятельное изложение эстетики Гроссетеста по-прежнему принадлежит Де Бройну (De Bruyne 1946, vol. III, cap. 4), к которому недавно снова обратился и Ассунто (Assunto 1961, pp. 169– 171). В качестве введения в философию Гроссетеста можно использовать работу Росси (Rossi 1986), которая включает новейшую библиографию по метафизике света в Средние века. Особо следует отметить работу Федеричи Весковини (о различных теориях перспективы) (Federici Vescovini 1965) и Алессио (об оптике XIV в.).}.
Однако в своих более поздних произведениях он целиком переходит к теме света и в комментариях на «Шестоднев» («Hexaemeron») пытается решить проблему противостояния качественного и количественного начал. Здесь он склоняется к определению света как высшей из пропорций, как соразмерности в себе:
«Haec (lux)per se pulchra est "quia ejus natura simplex est, sibique omnia simul". Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est».
«(Свет) прекрасен сам по себе, "потому что его природа проста и вбирает в себя все". Поэтому он в высшей степени един и соразмерен себе самому, будучи себе соравным, красота же есть согласие пропорций».
(In Hexaemeron, Pouillon 1946, p. 322).
Таким образом, самотождественность становится пропорцией par excellence и обосновывает нераздельную красоту Творца как источника света, ибо Бог, будучи в превосходной степени простым, являет собой высшее согласие и соответствие себя себе самому.
Отстаивая такую точку зрения, Гроссетест ступает на путь, по которому (с незначительными отклонениями) двигаются схоласты его эпохи, от св. Бонавентуры до св. Фомы. Однако синтез, предпринятый английским мыслителем, оказывается еще сложнее и личностнее. Неоплатонический характер его мышления заставляет его самым серьезным образом акцентировать внимание на проблеме света: он рисует нам образ вселенной, образовавшейся из единого потока световой энергии, которая одновременно является источником красоты и бытия. По существу, речь идет об эманации: из вселенского света через последовательные разрежения и сгущения образуются астральные сферы и зоны природных элементов, а следовательно, и бесконечные оттенки цветов и

механико-геометрические объемы вещей. Таким образом, соразмерность мира представляет собой не что иное, как математический порядок, в котором свет, распространяясь в процессе творения, овеществляется по-разному, в соответствии с разной степенью сопротивления материи:
«Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis».
«Телесность, следовательно, есть или сам свет, или то, что совершает упомянутое действие и вносит в материю измерения в силу того, что оно причастно самому свету и действует посредством свойства самого света».
(Роберт Гроссетест. О свете, или О начале форм // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 125 / Пер. А. М. Шишкова).
Следовательно, источником упорядоченности в духе Платонова «Тимея» является поток творческой энергии, что-то вроде энергии Бергсона:
«Lux per se in отпет partem se ipsam difundit, ita ut a puncto lucis sphera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum...»
«Ведь свет в силу самой своей природы распространяет себя самого во все стороны, причем таким образом, что из световой точки тотчас же порождается сколь угодно большая световая сфера, если только путь распространения света не преградит нечто, способное отбрасывать тень».
(Там же).
В целом созерцание вселенной превращается в созерцание красоты как через пропорции, которые анализ обнаруживает в мире, так и через непосредственное воздействие света, весьма приятного для глаза, maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa (в наибольшей степени способного порождать и являть красоту).
5.4. Св. Бонавентура

Почти на тех же основаниях св. Бонавентура начинает разрабатывать свою метафизику света, – с той лишь разницей, что он объясняет его природу и заключенное в нем творящее начало в понятиях, более близких гилеморфизму Аристотеля. Свет он мыс- 69
лит как субстанциальную форму тел как таковых: это первое определение, которое получает материя, становясь бытием.
«Lux est natura commuais reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corpo-rum secundum cujus mayorem et minorem participationem corpora habent venus et dignius esse in genere entium».
«Свет представляет собой общую природу, находимую во всяком теле, как небесном, так и земном... Свет есть субстанциальная форма тел, которые тем истиннее и достойнее обладают бытием, чем сильнее оказываются ей причастными».
(II Sent. 12,2, 1,4; II Sent. 13, 2, 2).
В этом смысле свет является началом всякой красоты; и не только потому, что он есть самый приятный (maxime delectabilis) из всех видов реальности, но и потому, что через него создается многообразное различие цветов и световых оттенков как на земле, так и на небе. Свет можно рассматривать в трех аспектах. Как сияние (lux) он рассматривается в себе самом – как свободное движение во все стороны и причина всякого движения; в таком качестве он проникает до недр земли, образуя там минералы и начатки жизни и наделяя камни и минералы той virtus stellarum (силой звезд), которая, собственно, и есть результат его тайного влияния. Как собственно свет (lumen) он обладает esse luminosum («светящимся» бытием) и переносится в пространстве прозрачными телами. Как цвет (color) и сияние (splendor) он отражается от темного, непрозрачного тела, с которым сталкивается; в более узком смысле о сиянии мы будем говорить в связи со светлыми телами, которые он делает видимыми, а о цвете – в связи с земными телами. По существу, видимый цвет рождается за счет встречи двух видов света: того, что находится в непрозрачном теле, и того, что излучается в прозрачном пространстве, причем второй выявляет первый. Свет в своем чистом состоянии – это субстанциальная форма (следовательно, форма творческая, как у неоплатоников); свет же как цвет или сияние непрозрачного тела является формой акцидентальной (к чему и склонялись сторонники Аристотеля).
В гилеморфическом аспекте то было максимальное уточнение, которое могло породить сознание философа- францисканца; для св. Фомы свет станет деятельным качеством, которое берет начало в субстанциальной форме солнца и которое прозрачное тело готово принять и передать, благодаря чему оно само обретает новое «состояние» или «расположение», впоследствии оказывающееся состоянием просветления. Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen: сама причастность или воздействие света на прозрачное (тело) называется светом (lumen).{Sententia libri de anima II, 14, 421; ср.: De

Tonquedec 1950. В поздней схоластике понятие «сияние» снова станет расплывчатой метафорой и утратит связь с содержательным философским аппаратом: см., например, Дионисия Картузианца De venustate mundi et pulchritudine Dei (Opera, t. 34).} Что касается св. Бонавентуры, то для него, напротив, сияние прежде всего и главным образом представляет собой не столько физическую, сколько метафизическую реальность. Именно благодаря многообразию мистических и неоплатонических импликаций, характерных для философии Бонавентуры, он был склонен заострять внимание на космических и экстатических аспектах эстетики света. Самые прекрасные страницы о красоте выходят из-под его пера тогда, когда описывает состояние блаженства и небесную славу:
«O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilium et canticum quibus erit regnum coelorum».
«О, какой блеск воцарится, когда ясность вечного солнца осияет прославленные души... Несказанная радость не сможет сокрыться и изольется радостью, и ликованием, и песнопением, в которых будет Небесное Царство». (Sermones VI).
В теле человека, возрожденного воскресением плоти, свет воссияет в четырех основных качествах: как claritas (ясность), которая просвещает; как бесстрастие, благодаря которому ничто не сможет ее запятнать; как подвижность, quia subito vadit (потому что тотчас устремляется); и как проницаемость, благодаря которой свет проникает прозрачные тела, не помрачая их. Преображенный небесной славой, когда изначальные пропорции разрешаются в чистые сияния, идеал homo quadratus оборачивается эстетическим идеалом и в мистике света. (Относительно Бонавентуры см.: Gilson 1943b; Bettoni 1973; Corvino 1980).

6. СИМВОЛ И АЛЛЕГОРИЯ

6.1. Символическая вселенная

XIII веку удается основать понятие красоты на гилеморфических основаниях, причем в это мировидение привносятся представления о физической и метафизической красоте, разработанные эстетикой пропорций и света. Однако чтобы уяснить себе тот уровень философской рефлексии, который выражают подобные теории, необходимо иметь в виду еще один аспект средневекового эстетического восприятия, аспект, быть может, наиболее характерный для этого периода, дающий представление о тех умственных процессах, которые мы воспринимаем как «средневековые» по преимуществу. Речь идет о символико-аллегорическом восприятии вселенной.
Глубокий анализ средневекового символизма содержится в трудах Хёйзинги; он показывает, что предрасположенность к символическому восприятию мира может быть свойственна и современному человеку:
«Не существует большей истины, которую дух Средневековья усвоил бы тверже, чем та истина, которая заключена в словах Послания к Коринфянам: "Videmus nunc per speculum in aenigmate, шпс autem facie ad faciem" – "Видим ныне как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу" (1 Кор. 13, 12). Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмысленной, если бы значение ее исчерпывалось ее непосредственной функцией и ее внешней формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали целиком в действительном мире. Подобное безотчетное знание присуще также и нам, и оно просыпается в такие мгновения, когда шум дождя в листве деревьев или свет настольной лампы проникают вдруг до таких глубин восприятия, до каких не доходят ощущения, вызываемые практическими мыслями и поступками. Порою такое чувство может представляться гнетуще болезненным, так что все вещи кажутся либо преисполненными каких-то угрожающих, направленных против нас лично намерений, либо полными загадок, отгадать которые необходимо, но в то же время и невозможно. Это знание, однако, способно – и чаще всего так оно и бывает – наполнять нас спокойной и твердой уверенностью, что и нашей собственной жизни также отведена ее доля в прикровенном смысле мира» {Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 221-222. Ср.: всю XV главу «Отцветшая символика». О средневековом символизме см. также De Lubac 1959-1964 (vol. И/2, cap. VIII); Pepin 1958; Battisti 1960 (гл. V «Simbolismo e classicismo»); AA. VV. 1976; Eco 1985.}.
И действительно, человек Средневековья жил в семиотически насыщенном мире, полном смысловых отсылок и высших смыслов, проявлений Бога в вещах; он жил в природе, которая постоянно говорила на геральдическом языке, где лев был не просто львом, орех – не просто орехом, а гиппогриф является столь же реальным, что и лев, ибо также соотносился с некоей высшей истиной, пусть и не слишком явной в повседневной жизни.
Мемфорд (1957, 3 и 4) говорит о том, что весь этот период можно

охарактеризовать как своего рода невротическую ситуацию. Данную формулировку можно считать метафорой, которая указывает на искаженное и отстраненное восприятие реальности. Точнее, следовало бы говорить о примитивной ментальности, о слабой способности улавливать ту грань, которая отделяет одну вещь от другой; о стремлении включать в понятие какой-либо вещи все то, что она так или иначе вбирает в себя и с чем она имеет какое-то сходство. Между тем скорее здесь речь должна идти не столько о примитивности в строгом смысле слова, сколько о склонности поддерживать мифопоэтическое мышление классической эпохи за счет разработки новых образов и отсылок, в согласии с христианским этосом; речь должна идти о стремлении через новое восприятие сверхъестественного реанимировать то ощущение чудесного, которое было уже давно утрачено поздней античностью, заменившей богами Лукиана богов Гомера.

Чтобы объяснить эту мифологическую направленность средневекового менталитета, можно было бы представить средневековый символизм как некую народную и сказочную параллель эскепизму Боэция, погрузившегося в свое отчаянное теоретизирование. «Темные века», эпоха раннего Средневековья — это эпоха упадка городов и увядания деревень, эпоха неурожаев, набегов, болезней и бедствий; эпоха, когда продолжительность жизни была невелика. Нельзя сказать, что такие невротические явления, как страх, связанный с приближением тысячного года, о котором рассказывает легенда, действительно носили столь драматический и напряженный характер (ср.: Focillon 1952; Duby 1967; Le Goff 1964). И все-таки эта легенда возникла, в силу того, что ее появление питалось охватившей множество людей тоской и глубинной неуверенностью в будущем. Монашество в какой-то мере представляло собой социальное решение этой проблемы, гарантировавшее определенный жизненный уклад в составе общины, некий порядок и спокойствие. Но и выработка определенного набора символов может рассматриваться как образная реакция на это ощущение кризиса. В символическом мировосприятии природа, даже в своих наиболее грозных проявлениях, трактуется как своего рода система знаков, с помощью которой Творец сообщает нам об упорядоченности этого мира, о сверхъестественных ценностях, о том, что надо сделать, дабы найти в этом мире верный путь и обрести небесную награду. Окружающие нас вещи могут вызвать у нас недоверие к себе из-за их кажущегося беспорядка, их бренности, их кажущейся принципиальной враждебности человеку; но на самом деле вещь — не то, чем она кажется: она указывает на что-то другое. Следовательно, надежда может вернуться в мир, ведь он представляет собой разговор Бога с человеком. Разумеется, параллельно со всем этим происходило развитие христианской мысли, стремившейся к тому, чтобы усмотреть в земной жизни нечто положительное, по меньшей мере трактовать ее как путь, ведущий к небу. Однако, с одной стороны, фантастический символизм служил именно тому, чтобы сделать приемлемой реальность (которую вероучению не всегда удавалась принять), а с другой, при помощи понятных человеку знаков он закреплял те самые вероучительные истины, которые населению было бы сложно усвоить, если бы они представали в основательной богословской разработке. Раннее христианство приучало паству воспринимать основы веры через символы, и делало это из соображений предосторожности — например, во избежание гонений Спасителя с помощью криптографии изображали как рыбу. Но, так или иначе, дидактическая направленность сочетается здесь с развитием воображения, а это не могло не оказаться созвучным средневековому человеку. Простолюдин мог легко превратить в образы те истины, которые ему удавалось постичь; с другой стороны, сами основоположники христианского вероучения, богословы и учители постепенно начинали перелагать в образы те понятия, которые обычный человек не постиг бы, если бы они предстали перед ним в строго богословских формулах. С этим связана и активная кампания, одним из застрельщиков которой стал аббат Сугерий и которая была направлена на то, чтобы воспитывать простолюдина самой возможностью наслаждаться образом и аллегорией, воспитывать живописью, quae est laicorum litteratura (которая является литературой для мирян), как скажет Гонорий Августодунский, следуя решениям Собора, состоявшегося в Аррасе в 1025 г. Так дидактика включается в область символического мировосприятия, включается как выражение педагогической системы и той культурной политики, которая использует характерные для эпохи умственные процессы.

Символическое умонастроение любопытным образом внедрялось в средневековый менталитет, в привычку средневекового человека действовать на основе генетического истолкования реальных процессов, в соответствии с цепью причин и следствий. Речь идет о так называемом коротком замыкании духа, о мысли, которая не ищет отношения между двумя вещами, отслеживая их причинно-следственные связи, но обнаруживает его внезапно, как отношение смысла и цели. Такое короткое замыкание происходит, например, тогда, когда белое, красное и зеленое воспринимаются как приятные, добрые цвета, а

желтое и черное означают скорбь и покаяние или когда белое воспринимается как символ света и вечности, чистоты и девственности. Страус становится символом справедливости, потому что его перья, будучи совершенно одинаковой длины, навевают представление о единстве. Благодаря усвоению традиционного поверья о том, что пеликан кормит своих птенцов кусками мяса, которые он клювом отрывает от своей груди, эта птица становится символом Христа, отдающего свою кровь за человечество и превращающего свою плоть в евхаристическую пищу. Считалось, что единорога можно поймать, если, привлеченный девой, он упокоит свою голову на ее лоне; единорог вдвойне становится христологическим символом – как образ единородного Сына Божия, рожденного из чрева Марии; кроме того, однажды воспринятый как символ, он становится даже реальнее страуса и пеликана (ср.: Reau 1955, AA. VV. 1976, De Champeaux-Sterkx 1981).
Таким образом, символическое значение присваивается на основе определенного соответствия, схематичной аналогии, сущностного отношения.
Говоря о присвоении символического значения, Хёйзинга подчеркивает, что на самом деле в двух реалиях абстрагируются некие родственные свойства, которые и становятся предметом сопоставления. Находясь посреди своих гонителей, девственницы и мученики сияют, как белые и алые розы среди шипов, в окружении которых цветут; и для обоих видов сравниваемых образов общим является цвет (лепестки – кровь) и драматизм ситуации. Однако по нашему мнению, чтобы на абстрактном уровне была выработана гомологическая модель такого рода, прежде того должно произойти упомянутое короткое замыкание. В любом случае короткое замыкание или сущностная идентификация основываются на отношении сходства (которое также заключает в себе аналогию на более бытовом уровне: роза относится к шипам, как мученики к своим гонителям).
Роза, разумеется, совершенно не похожа на мученика, но удовольствие, получаемое от изобретения удачной метафоры (а аллегория есть не что иное, как цепь кодированных и выводимых друг из друга метафор), возникает как раз благодаря тому, что Псевдо-Дионисий (De coelesti hier. II) в свое время характеризовал как несоответствие символа символизируемой вещи.
Если бы вместо несоответствия мы имели одну лишь тождественность, тогда не существовало бы пропорционального отношения (х не относился бы к у как у к г). Кроме того, напоминает Дионисий, именно благодаря такому несоответствию и возникает сладостное усилие истолкования. Хорошо, что божественные вещи символизируются весьма неожиданными образами, такими, как образ льва, медведицы, пантеры; ведь именно причудливость символа делает его осязаемым и побуждает читателя (зрителя) к его истолкованию (De coelesti hier. II).
Таким образом, мы возвращаемся ко второму компоненту вселенского аллегоризма: постичь аллегорию означает постичь отношение соответствия и затем ощутить эстетическое наслаждение от этого соответствия, которое включает в себя и усилие истолкования. Усилие это вполне реально, поскольку текст всегда говорит нечто отличное от того, что может показаться на первый взгляд: Aliud dicitur, aliud demonstratur (говорится одно, а показывается другое).
Средневековый человек зачарован этим принципом. Беда поясняет, что аллегории оттачивают дух, оживляют форму выражения, украшают стиль. Только не надо забывать, что он все-таки присущ средневековому человеку и представляет собой один из основополагающих типов конкретизации его потребности в эстетическом. И действительно, именно бессознательная потребность в пропорции заставляет объединять естественное со сверхъестественным в игре непрестанных соотношений. В символической вселенной каждая вещь находится на своем месте, потому что все соответствует друг другу, все всегда сходится, гармоническое отношение приводит к тому, что змея, например, может символизировать такую добродетель, как благоразумие, а полифоническая перекличка отсылок и знаков оказывается столь сложной, что та же самая змея под другим углом зрения может символизировать сатану. Та же самая сверхъестественная реальность, каковой оказываются Христос и его Божественная природа, может быть символизирована многочисленными и многообразными созданиями, пребывающими в самых разных местах: на небесах, в горах, среди полей, в лесу, на море – агнец, голубка, павлин, баран, гриф, петух, рысь, пальма, гроздь винограда. Полифония мысли такова, что «в любом размышлении, словно в калейдоскопе, из беспорядочной массы частиц складывается прекрасная и симметричная фигура» (Хёйзинга, op. cit. с. 226).

6.2. Неразличение символизма и аллегоризма

Об аллегорическом истолковании говорили и до возникновения патристической традиции: греки аллегорически толковали Гомера; в кругах стоиков сформировалась традиция аллегорического истолкования, стремящаяся

усматривать в классическом эпосе мифологизированную картину естественного мира; кроме того, существует аллегорическая экзегезаеврейской Торы, а в I в. Филон Александрийский предпринял аллегорическое прочтение Ветхого Завета. Иными словами, мысль о том, что поэтический или религиозный текст основываются на принципе, согласно которому aliud dicitur, aliud demonstratur, довольно стара; и обычно это явление именуется то аллегоризмом, то символизмом. В современной западной традиции принято проводить различие между первым и вторым. Между тем это разграничение возникло довольно поздно: вплоть до XVIII в. оба термина в значительной мере остаются синонимами, каковыми они являлись и для средневековой традиции. Различие начинает проводиться с приходом романтизма, во всяком случае, с появлением знаменитых афоризмов Гёте (Maximen und Reflectionen, Werke, Leipzig, 1926).
«Аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ, но так, что понятие всегда очерчивается и полностью охватывается этим образом, выделяется им и выражается через него» (1. 112). «Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, навсегда остается бесконечно действенной и недостижимой, и, даже будучи выражена на всех языках, она все же остается невыразимой» (1. 113).
«Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное или же в частном прозревает всеобщее. Первый путь приводит к аллегории, в которой частное имеет значение только примера, только образца всеобщего, последний же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет частное, не думая о всеобщем и на него не указуя. Но кто живо воспримет изображенное ею частное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее» (цит. по: Гёте И. В. Максимы и рефлексии // Собр. соч. М.: Художественная литература, 1980. Т. 10. С. 425 / Пер. Н. Вильмонта и Наталии Ман).
«Истинным символизмом является тот, в котором особенное выражает более общее, но не как сон или тень, а как живое и мгновенное раскрытие непостижимого» (314).
Легко понять, что после всего сказанного возникает соблазн отождествить поэтическое с символическим (открытым, интуитивным, непереводимым на язык логических понятий), тогда как аллегорическому достается в удел одна лишь дидактика. Ответственность за понимание символа как внезапного, неопосредованного, молниеносного события, в котором интуитивно постигается божественное, следует возложить, в числе прочих, на Крейцера (1919– 1923). Однако если Крейцер (по праву или нет) считал, что такое представление о символе глубоко укоренилось в душе греков, воспитанной на мифах, а нам, в свою очередь, различие между символом и аллегорией кажется вполне ясным, то для средневекового человека дело обстояло совершенно иначе, и он довольно свободно использовал оба термина, как если бы это были синонимы.
Не только Крейцер, но и Жан Пепин (1962), а также Эрих Ауэрбах (1944) на многочисленных примерах показывают нам, что и античный мир отождествлял символ с аллегорией, в той же мере, в какой это наблюдалось и у экзегетов периода патристики и Средневековья. Примеры простираются от Филона до грамматика Деметрия, от Климента Александрийского до Ипполита Римского, от Порфирия до Псевдо- Дионисия Ареопагита, от Плотина до Ямвлиха, и всюду термин «символ» употребляется и по отношению к таким дидактическим и понятийным изображениям, которые в другом месте называются аллегориями. Пепин полагает, что как античность, так и Средневековье более или менее ясно проводили различие между творческой, или поэтической, аллегорией и аллегорией интерпретационной (которую можно было проводить как по отношению к священным текстам, так и мирским).
Некоторые авторы (например, Ауэрбах) избегают говорить об аллегории в случае, когда поэт, вместо того чтобы прибегать к явной аллегоризации (как, например, это имеет место в начале поэмы Данте или в описании чистилища), говорит о Беатриче или св. Бернарде, которые, оставаясь живыми и неповторимыми образами, в то же время (помимо того, что они являются реальными историческими персонажами) в силу некоторых характерных особенностей становятся «прообразами» высших истин. Некоторые исследователи считают возможным говорить в этих случаях о символах. Однако и здесь мы имеем дело с довольно хорошо распознаваемой риторической фигурой, которая находится где-то между метонимией и антономасией (через антономасию эти персонажи выказывают некоторые свои примечательные особенности), и, возможно, сталкиваемся с чем-то таким, что приближается к современному понятию «типического» персонажа. Однако здесь нет ничего от интуитивной внезапности, от того невыразимого блеска, который романтическая эстетика станет приписывать символу. С другой стороны, к такой «типологии» широко прибегает средневековый экзегет, воспринимая ветхозаветные персонажи как «образы» персонажей или событий, описанных в Новом Завете. Человек

Средневековья воспринимал такой подход как аллегорический. Наконец, тот же Ауэрбах, столь явно настаивающий на различии между образным и аллегорическим подходами, во втором случае имеет в виду аллегоризм Филона. Однако Ауэрбах со всей определенностью признает (в 51 сноске своего очерка «Образ»), что воспринимаемое им как «образный подход» в Средние века и в эпоху Данте называлось аллегорией. Надо, однако, оговориться, что подход, использовавшийся по отношению к персонажам Священной истории, Данте (как мы увидим) распространяет и на персонажи истории мирской (см., например, «Пир» (Convivio IV, 5), где он дает свое прочтение римской истории в ракурсе провиденциализма).

6.3. Метафизическая всезначность

Идея символа как какого-либо знака или выражения, отсылающего нас к неясной реальности, невыразимой в словах (и тем более в понятиях), реальности глубоко противоречивой, неуловимой, и – тем самым отсылающего к некоему божественному Откровению, к вести, которая никогда не исчерпывается и никогда не может полностью исчерпаться – начнет распространяться на Западе одновременно с усвоением (в атмосфере Возрождения) герметических текстов (которых мы коснемся в разделе 12.4). Между тем исходное представление о Едином в его непостижимости и противоречивости мы обнаруживаем, разумеется, в раннем христианском неоплатонизме, то есть у Дионисия Ареопагита, где Божество именуется«пресветлым сумраком сокровенно таинственного молчания», которое «не есть тело; не имеет ни образа, ни вида, ни качества, или количества, или величины; на каком-то месте не пребывает, невидимо, чувственного осязания не имеет; не воспринимает и воспринимаемым не является...», «не душа, не ум; ни воображения, или мнения (...) не имеет; (...) Оно и не число, и не порядок, не величина и не малость (...) не есть ни сущность, ни век, ни время...», «не тьма и не свет, не заблуждение и не истина» (цит. по: Дионисий Ареопагит. О мистическом богословии. Цит. соч. С. 341, 261, 363, 367) и так далее страница за страницей, которые преисполнены сияющей мистической немоты (Theologia mystica, passim). Однако Дионисий (а в еще большей степени такие его ортодоксальные комментаторы, как св. Фома) будут стремиться к тому, чтобы претворить пантеистическую идею эманации в непантеистическое представление о сопричастности, что возымеет немаловажные последствия для метафизики символизма и теории символического истолкования – как по отношению к текстам, понимаемым как символическая вселенная, так и по отношению ко всей вселенной как некоему символическому тексту...

В перспективе причастности Единое (поскольку оно абсолютно трансцендентно) бесконечно далеко от нас (мы сотворены из «массы», полностью отличающейся от его природы, и представляем собой как бы излияние его энергии). Единое никогда не может быть изначальной причиной тех противоречий, которые печальным образом сказываются на наших неясных рассуждениях о нем, так как упомянутые противоречия рождаются из неадекватности самих рассуждений. В Едином же все противоречия сополагаются в logos, лишенный всякой двусмысленности. Противоречивым является то, каким образом мы, основываясь на нашем земном опыте, стремимся его поименовать; мы не можем отказаться от обязанности и права подыскивать божественные имена и соотносить их с самим Божеством, но мы делаем это неадекватно. Так происходит не потому, что Бога нельзя выразить в понятиях, ведь о нем говорят такие понятия, как Единое, Истинное, Благое, Прекрасное; как Свет, Сияние, Усердие, – просто все они относятся к нему сверхсубстанциальным образом: он являет собой все сказанное, но только в бесконечно большей, непостижимо высокой степени. Более того (напоминает нам Дионисий и подчеркивают его комментаторы), именно ради того, чтобы обнаружилась несовместимость всех этих имен с Ним, лучше, если они будут максимально непод- 81
ходящими, совершенно неуместными, почти нарочито оскорбительными, необычайно загадочными, как если бы качество, общее символу и символизируемому, к отысканию которого мы стремимся, действительно отыскивалось, но отыскивалось ценой невероятной умственной эквилибристики и совершенно непропорциональных пропорций. Чтобы, заслышав об именовании Бога светочем, верующие не думали, будто существуют какие-то сияющие золотом небесные субстанции, Его непременно надо называть именами страшных зверей, например, медведем или пантерой, или подчеркивать какие-либо смутные несоответствия (De coelesti hier. II).

Теперь становится понятно, что подход, который тот же Дионисий называет «символическим» (например, De coelesti hier. II, XV), не имеет ничего общего с тем озарением, экстазом, внезапным, молниеносным усмотрением сути, которое любая современная теория символизма считает характерной особенностью символа. Средневековый символ – это способ приблизиться к божественному, но не богоявление и не откровение истины, которую можно было

бы выразить только в мифе, а не в рациональном рассуждении. Средневековый символ – это, напротив, предварение рационального рассуждения; его задача состоит в том (я говорю о символическом рассуждении), чтобы в тот самый момент, когда он кажется полезным как наставление и предварение, сделать очевидной свою собственную несостоятельность, свое предназначение (я бы сказал, почти гегелевское), воплотить в себе истину только в свете последующего рационального рассуждения. Неслучайно поэтому, что в зрелой схоластике Аквината символический подход к божественным атрибутам превращается в рассуждение по аналогии, которое уже не носит символического характера, но предполагает восхождение от следствий к причинам, осуществляемое путем суждений о пропорциях, а не внезапным усмотрением морфологического или функционального сходства. Впоследствии этот уже зрелый механизм рассуждения по аналогии как адекватного с эвристической точки зрения найдет свое блестящее теоретическое обоснование у Канта в короткой и яркой главе из его третьей «Критики», главе, посвященной символообразующим интуициям.{«Критика способности суждения», I, II, 2, par. 59. «И вот я говорю: прекрасное есть символ нравственно доброго» (Кант И. Критика способности суждения // Соч. в шести томах. Т. 5. М., 1966. С. 375).}
Метафизический символизм своими корнями уходит в античность; Средневековье учитывало точку зрения Макробия, утверждавшего, что вещи, подобно зеркалам, своей красотой отражают неповторимый лик Божества (Somnium Scipionis I, 14). Понятно, что подобное учение должно было иметь успех в неоплатонических кругах. Вслед за Псевдо-Дионисием наиболее интересный вариант средневекового метафизического символизма разработал Иоанн Скот Эриугена (ср.: Del Pra 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto 1961, p. 73-82; Gregory 1963). Для него мир предстает как величественное проявление Бога, осуществляемое через изначальные и вечные причины, которые, в свою очередь, выявляют себя благодаря различным видам чувственно воспринимаемой красоты.
«Nihil enim visibilium rerum corporaliunque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet».
«Я полагаю, что нет ни одной зримой и телесной вещи, которая не означала бы нечто нетелесное и умопостигаемое».
(De divisione naturae V, 3, PL 122, col. 865-866).
Бог чудесным и невыразимым образом создает каждое творение, являя в нем самого себя, делая зримым и познаваемым то, что пребывает в нем сокрытым и непостижимым. Вечные первообразы, неизменные причины всего сущего, оживленные дуновением Любви и предстающие как творение Слова, творчески простираются во тьму первородного хаоса.
Итак, достаточно обратить свой взор на видимую красоту мира, чтобы узреть безмерную гармонию богоявления, которая позволяет нам подняться к изначальным причинам и божественным Лицам. Это раскрытие вечного в мире вещей позволяет нам усматривать в каждой из них метафору, переходя от метафизического символизма к космическому аллегоризму, и Эриугена предусматривает такую возможность. Однако суть его эстетики заключается в возможности читать природу не каким-то фантастическим образом, а философски, усматривая в каждой онтологической величине свет божественной сопричастности, в результате чего даже происходит подспудное обесценивание всякой онтологической конкретности, совершающееся ради того, чтобы в ней открылась единая и истинная реальность – реальность идеи.
Другим истолкователем метафизического символизма является Гуго Сен-Викторский. В глазах этого мистика XII в. мир предстает как quasi quidam liber scriptus digito Dei, как некая книга, начертанная Божьим перстом (De tribus diebus, PL 176, col. 814), и чуственное восприятие красоты, свойственное человеку, направлено прежде всего на то, чтобы раскрыть красоту умопостигаемую. Возможность видеть, слышать, обонять и осязать, которой мы с радостью пользуемся, раскрывает нам красоту этого мира, но тем самым заставляет усматривать в ней отображение красоты Божьей. Комментируя трактат Псевдо-Дионисия «О небесной иерархии», Гуго возвращается к тематике, которую наметил Эриугена, но заостряет внимание на эстетическом моменте:
«Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et decorationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est».
«Все зримое дано нам для обозначения и объяснения невидимого, для нашего наставления зримым, символическим способом, то есть образно... Ибо красота зримых вещей заключается в их форме... видимая красота есть образ красоты невидимой».
(Hierarchiam coelestem expositio, PL 175, col. 978, 954).
Учение Гуго, более детально разработанное, чем учение Эриугены, еще критичнее утверждает символический принцип на сопоставлении (collatio) и

даже (как справедливо отмечалось) приобретает почти романтическую окраску, заостряя внимание на недостаточности земной красоты, которая пробуждает в душе, ее созерцающей, чувство неудовлетворения как воздыхания по Другому (De Bruyne 1946, II, p. 215216). Это чувство являет собой впечатляющую параллель к современной меланхолии от созерцания истинной красоты, но все-таки меланхолия Гуго больше напоминает ту радикальную неудовлетворенность, которую испытывает мистик при созерцании земного мира. В этом плане эстетика Сен-Викторской школы обнаруживает способность к символической реабилитации безобразного (в этой связи также привлекались аналогии с романтическим понятием иронии), посредством динамической концепции созерцания: видя нечто безобразное, человеческая душа ощущает, что не может обрести умиротворение в этом созерцании (не поддается той иллюзии, которой может поддаться при созерцании прекрасного) и естественным образом начинает желать истинной и незыблемой красоты (Hier. Coel., col. 971-978).

6.4. Библейский аллегоризм

Переход от метафизического символизма к вселенскому аллегоризму нельзя представить в понятиях какой- либо логической или хронологической деривации. Застывание символа в аллегории – это процесс, который, безусловно, находит свое подтверждение в некоторых литературных традициях; но коль скоро речь идет о Средневековье, то здесь (как уже отмечалось в научной литературе) оба способа созерцания сосуществуют одновременно. Проблема, скорее, заключается в том, чтобы уяснить себе, как Средневековью удается подвергнуть столь основательному теоретическому осмыслению тот метод познания и выражения, который мы далее (дабы смягчить противопоставление) будем называть не символическим или аллегорическим, а просто «изобразительным».

Картина здесь складывается весьма сложная, мы обрисуем ее лишь вкратце (см.: De Lubac 1959-1964 и Compagnon 1979). Стремясь противостоять гностической переоценке Нового Завета, в результате которой Ветхий Завет полностью утрачивал свое значение, Климент Александрийский проводит различие между этими частями Писания и указывает, что они дополняют друг друга, тогда как Ориген углубляет эту позицию, говоря о необходимости их параллельного прочтения. Ветхий Завет – это образ Нового, он – буква, духом которой является Новый Завет, или, говоря на языке семиотики, Ветхий Завет – это риторическое выражение, содержанием которого является Новый. В свою очередь, Новый Завет также имеет образный смысл, поскольку является обетованием будущего. Ориген кладет начало «богословскому дискурсу», который уже не является рассуждением о Боге (или только рассуждением о Нем), но предполагает и разговор о Писании.

Уже у Оригена речь заходит о буквальном, нравоучительном (психическом) и мистическом (духовном) смысле Писания. Отсюда возникает триада (буквальный, тропологический и аллегорический пласты смысла), которая постепенно преобразуется в теорию четырех ступеней толкования Писания: буквальный, аллегорический, нравоучительный и анагогический смыслы (к последнему мы еще вернемся).

Было бы очень интересно (но не в рамках нашего исследования) проследить диалектику данного истолкования и ту неспешную работу, которая потребовалась, чтобы его обосновать, ибо, с одной стороны, именно «правильное» прочтение двух Заветов делает Церковь хранительницей экзегетической традиции, а с другой, именно эта традиция дает возможность правильного прочтения: так возникает герменевтический круг, причем круг, тенденциозным образом исключающий все те интерпретации, которые не признают абсолютно авторитета Церкви и, следовательно, не считаются с ее санкциями относительно способа прочтения текстов.

С самого начала герменевтика Оригена и других святых отцов тяготеет (пусть даже под различными именами) к такому прочтению библейского текста, который в другом месте получил определение типологического: ветхозаветные персонажи и события в силу их действий и особенностей рассматриваются как прообразы, предвосхищения новозаветных персонажей. Независимо от происхождения этой типологии, она уже исходит из того, что все виды фигурального выражения (образ, символ или какая-либо аллегория) представляют собой не лингвистическое явление, не иносказание, но имеют прямое отношение к взаимосвязи самих событий. Здесь мы имеем дело с различием между allegoria in verbis (аллегорией в словах) и allegoria in factis (аллегорией в делах). Поэтому не в словах Моисея или Псалмопевца (коль скоро это слова) следует усматривать некий высший смысл (хотя надо делать и это, если мы признаем, что эти слова метафоричны): сами события, описанные в Ветхом Завете, Бог предрасположил к тому (как если бы история представляла собой начертанную Его рукой книгу), чтобы они действовали как образы нового закона. {Комбарье

(J. Combarieu, Histoire de la musique, 6 ed., Paris, 1938, vol. I, p. 224) утверждает, что Пифагор в той же степени парализовал развитие музыки, как и Аристотель – развитие философии. Тем не менее, нельзя отрицать, что этому влиянию обязано развитие такого важного теоретического начала, как принцип пропорции, который впоследствии практическая жизнь быстро сообразовала со своими собственными потребностями.}

Первым, кто решительно приступил к осмыслению этой проблемы, стал св. Августин. Это связано с тем, что, как было показано в Других работах (Todorov 1977, 1978; Eco 1984, 1), он был первым автором, который, базируясь на хорошо ему знакомой культуре стоицизма, заложил основы теории знака (весьма близкой теории Соссюра, несмотря на ее значительно более раннее появление).

Иными словами, св. Августин – первый, кто может уверенно перемещаться среди знаков, которые являются словами, и вещей, которые могут действовать как знаки, ибо он знает и настойчиво утверждает, что signum est enim res praeter speciem, quam ingerii sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire, знак – это всякая вещь, которая пробуждает в нашем уме нечто иное, отличное от того впечатления, которое сама она производит на наши чувства (De doctrina Christiana II, 1, 1). Не все вещи являются знаками, но, несомненно, любой знак – это вещь, и наряду со знаками, которые человек умышленно производит, чтобы они нечто обозначали, существуют также вещи и события (а то и факты, и персонажи?), которые можно воспринимать как знаки или которые (как это имеет место в Священной истории) могут сверхъестественным образом располагаться как знаки – и именно так их следует воспринимать. Св. Августин приступает к чтению библейского текста во всеоружии того лингво-риторического инструментария, которым еще не совсем разрушенная позднелатинская культура могла его наделить (ср.: Marrou 1958). К процессу интерпретации он применяет принципы выбора (lectio) (чтобы за счет выявления правильной пунктуации определить изначальный смысл текста), чтения (recitatici), суждения (judicium) и особенно принцип обстоятельного изложения (enarratio) и исправления (emendatio), который мы сегодня могли бы назвать текстологией или филологией. Он учит нас разграничивать темные и двусмысленные знаки, с одной стороны, и вполне ясными, с другой; учит прекращать бесплодную дискуссию, если знак приходится понимать как в прямом, так и в переносном смысле. Он ставит такую проблему перевода, так как прекрасно знает, что Ветхий Завет был написан не на латыни (на которой сам Августин его и прочитал); однако древнееврейского он не знает и потому в качестве последнего довода (ultima ratio) предлагает сравнивать между собой различные переводы или соотносить предполагаемый смысл с предшествующим и последующим контекстами. И, пытаясь прикрыть собственные пробелы касательно знания иврита, Августин выражает свое недоверие к евреям, которые, по его мнению, могли исказить оригинальный текст из ненависти к истине, столь ясно в нем явленной...).

Действуя таким образом, Августин разрабатывает правило выявления образного содержания, которое и доныне сохраняет свое значение, причем не столько в смысле нахождения тропов и прочих аллегорических фигур, сколько в смысле определения той текстуальной стратегии, с которой мы и сегодня связываем символическую силу (в современном значении). Он прекрасно понимает, что метафору или метонимию легко распознать, ведь, если бы мы толковали их буквально, текст потерял бы смысл или стал бы выглядеть примитивно лживым. Но что делать с такими выражениями (обычно разрастающимися до целой фразы, и даже повествования в целом и не сводящимся к отдельному образу), которые могут иметь также и буквальный смысл, но которым истолкователь, напротив, вынужден приписывать смысл иносказательный (как, например, это имеет место с аллегориями)?

Как указывает Августин, мы должны улавливать иносказательный смысл каждый раз, когда Писание (даже если в нем говорится о вещах, которые имеют смысл и при буквальном прочтении) как будто начинает противоречить постулатам веры или требованиям благопристойности. Магдалина омывает ноги Христа благовониями и затем вытирает их своими волосами. Можно ли представить себе, чтобы Искупитель подчинился такому языческому и чувственному обряду? Разумеется, нет. Следовательно, данный эпизод имеет какой-то скрытый смысл. Однако нам надо улавливать иносказание и в тех случаях, когда текст Писания оказывается чересчур пространным или включает в себя выражения, которые, если воспринимать их в буквальном смысле, выглядят очень бледно. Эти два условия поражают свой тонкостью и (смею настаивать) новизной, даже если Августин и считает, что их уже затрагивали другие авторы (4). Излишества наблюдаются тогда, когда текст слишком подробно описывает то, что имеет буквальный смысл, хотя для такого подробного описания нет причин. Применительно к нашему времени можно, например, задаться вопросом, почему

Монтале столь значительную часть своих «старых стихов» посвящает описанию того, как бабочка во время грозовой ночи влетает в дом и «как обезумевшая» бьется над столом, «вздымая бумаги»? Причина в том, что бабочка означает нечто иное (и в конце стихотворения поэт это подтверждает).
Так же, согласно Августину, надо воспринимать и скудные в смысловом отношении слова, например, имена собственные, числа и специальные термины, которые явно отсылают к какому-то иному содержанию. Если до сих пор речь шла о герменевтических правилах (как выявлять отрывки, которые нуждаются в истолковывании в соответствии с каким-то другим смыслом), то далее Августин приступает к изложению более конкретных семиотико-лингвистических правил: как отыскать ключи для расшифровки, ведь вопрос сводится к правильному истолкованию в соответствии с общепринятым кодом. Когда речь идет о словах, Августин знает, где найти правила для их истолкования: в риторике и классической грамматике, и здесь особых трудностей не возникает. Однако ему известно и то, что Писание говорит не только in verbis, но и in ^factis (De doctr. III, 5, 9, и тут помимо аллегории рассказа (allegoria sermonis) мы имеем и аллегорию истории (allegoria historiae), De vera religione 50, 99); исходя из этого, Августин отсылает читателя к энциклопедиям (или, по меньшей мере, к тому знанию, которое ему могла дать поздняя античность). Коль скоро Библия говорит через своих персонажей, через предметы, события, если она упоминает о цветах, о чудесах природы, о камнях, если она обыгрывает какие-то математические тонкости, — следовательно, значение этого камня, цветка, чудовища или числа надлежит искать в традиционном знании.
6.5. Аллегоризм энциклопедий

Вот почему на этом этапе Средневековье начинает составлять свои собственные энциклопедии. В период эллинизма, когда язычество претерпевает кризис, когда зарождаются новые культы и предпринимаются первые попытки упорядочить христианство с богословской точки зрения, создаются своды традиционных знаний о природе, и здесь прежде всего надо назвать «Естественную историю» («Historia naturalis») Плиния. Из этого и других источников и рождаются энциклопедии, главной особенностью которых является их сугубо накопительная структура (a cumulo). В них сводятся воедино сведения 89
о животных, травах, камнях, экзотических странах, причем не проводится никакого различия между сведениями проверенными и легендарными и не делается никакой попытки привести все это в порядок. Характерным примером можно считать «Физиолог» («Physiologus»), написанный на греческом языке в Сирии или Египте между II и IV вв. и затем переведенный и пересказанный на латыни (а также на эфиопском, армянском, сирийском языках). К «Физиологу» восходят все средневековые бестиарии, и на протяжении всех Средних веков составители энциклопедий обращались к этому источнику. «Физиолог» аккумулирует в себе все сведения касательно подлинных или вымышленных животных. Можно было бы предположить, что в этом трактате дается точное описание тех животных, которые известны самому автору, а его необузданная фантазия проявляется лишь там, где речь заходит о животных, известных ему только понаслышке. Иначе говоря, сороку, например, он описывает со знанием дела, а единорога приблизительно. Однако на самом деле автор оказывается одинаково точным в обоих случаях (в том, что касается анализа свойств) и в обоих же одинаково недостоверным. «Физиолог» не делает различия между известным и неизвестным. Все известно в той мере, в какой об этом говорили какие-либо далекие авторитеты, и все неизвестно, поскольку является источником чудесных открытий, а порой и ключом к отысканию сокровенной гармонии.
В «Физиологе» заключено свое представление о форме мира, хотя и довольно смутное: все существа вселенной возвещают о Боге, следовательно, каждое животное с точки зрения его формы и поведения надлежит рассматривать как символ высшей реальности.
«Фисиолог сказал об еже, что (это) животное малое, (форму имеющее шара), все усеянное иглами» (Физиолог александрийской редакции. М.: Дыхание, 1998. С. 29 / Пер. Я. И. Смирнова). «Физиолог» рассказывает о еже, который карабкается на виноградную лозу и ищет на ней виноград, затем бросает на землю виноградины, а потом начинает кататься по ним, накалывая их на свои колючки; потом он несет этот виноград своим детям, а виноградная лоза остается голой.
Почему ежу приписывают столь странную привычку? Для того, чтобы потом привести соответствующее нравоучительное истолкование: истинно верующий должен крепко держаться духовной Лозы, стремясь не допустить того, чтобы злой дух вскарабкался на нее и унес все ее грозди.
В последующих энциклопедиях, которые, следуя «Физиологу», приводят описание настоящих и вымышленных животных, усложнена игра символических отсылок,

причем настолько, что они начинают противоречить друг другу. Однако создаются и другие энциклопедии, где приводятся противоположные символические интерпретации одних и тех же мотивов. Лев, например, может символизировать как Христа, так и дьявола. Если он заметает хвостом свои следы на песке, стремясь обмануть охотников, значит, он является символом искупления грехов; если на третий день своим дыханием воскрешает мертворожденного львенка, стало быть, он символизирует воскресение; а если мы видим, как Самсон и Давид сражаются со львом, раздирая ему пасть, то в данном случае лев символизирует жерло ада, ведь недаром в двадцать первом псалме говорится: «Salva te de ore leonis» («Спаси меня от пасти льва») (Пс. 21, 22). В VII в. появляются разделенные на главы «Этимологии» Исидора Севильского, но критерий разделения если не случаен, то, во всяком случае, весьма произволен. Поначалу кажется, что это разделение осуществлено по принципу разделения искусств (грамматика, диалектика, риторика, математика, музыка, астрономия), но затем, помимо тривиума и квадривиума, идет медицина, после чего рассматриваются законы и храмы, книги и церковные службы, Бог и ангелы, Церковь, языки, родственные отношения, причудливые слова, человек и чудовища, животные, части света, здания, поля, камни и металлы, земледелие, война и игры, корабли, костюм, домашняя утварь и сельские орудия труда. Данное разделение совершенно лишено какой-либо внутренней связи и заставляет вспомнить непригодную таксономию Борхеса, теперь уже ставшую классической:
«Животные делятся на а) принадлежащих императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух...»
(цит. по: Борхес Х. Л. Аналитический язык Джона Уилкинса // Сочинения в 3-х томах. М.: Полярис, 1997. Т. 2. С. 85 / Пер. Е. Лысенко).
Хотя разделение, предложенное Исидором, окажется более рациональным, чем у Борхеса, стоит приглядеться к более мелким дроблениям: в главе, посвященной кораблям, зданиям и одежде, появляются разделы о мозаике и живописи, тогда как глава, посвященная животным, имеет такие подразделы: «Звери», «Малые животные», «Змеи», «Черви», «Рыбы», «Птицы» и «Малые животные крылатые». Такая накопительная энциклопедия принадлежит эпохе, в которой образ мира еще не сложился окончательно, и поэтому энциклопедист собирает, перечисляет и присовокупляет одно к другому, будучи влеком только любопытством и неким смиренным почтением перед древностью. Второй вид энциклопедии родится позднее, на основании более ясного (хотя все еще весьма абстрактного и отвлеченного) предположения о системе знания. В XIII в. образцом такой энциклопедии может служить трехчастный «Speculum maius» Винсента из Бове (Speculum doctrinale, historiale, naturale), в котором уже просматривается структура схоластической суммы.
Деление третьего раздела (Speculum naturale) определяется не каким-то философским критерием или статической таксономией, а историческим подходом, предполагающим рассмотрение шести дней творения: первый день – Творец, чувственное воспринимаемый мир, свет; второй день – твердь и небеса и так далее до творения животных, человеческого тела и начала истории существования человека. Начиная с Плиния энциклопедии появляются с головокружительной быстротой (5).
За Плинием следует Солин («Collectanea rerum memorabilium» или «Polihistor») (II в.), «О чудесах Востока» («De rebus in oriente mirabilibus») (предположительно VIII в.), «Послание Александра» («Epistula Alexandri») (VII в.)., «Этимологии» Исидора (VII в.), различные пассажи из Беды и Беато Либанского (VIII в.), «О природах вещей» («De rerum naturis») Рабана Мавра (IX в.), «Космография» («Cosmographia») Этикуса Истера (VIII в.), «Книга различных чудовищ» («Liber monstrorum de diversis generibus» (IX в.), различные переводы Послания пресвитера Иоанна, датируемые началом XII в. В том же XII веке появляется самая известная версия Кембриджского бестиария, «Дидаскаликон» («Didascalicon») Гуго Сен-Викторского, «О философии мира» («De phllosophia mundi») Гильома Коншского, «Об образе мира» («De imagine mundi») Гонория Августодунского, «О природах вещей» («De naturis rerum») Александра Некхама и (на рубеже XII и XIII вв.) «О свойствах вещей» («De proprietatibus rerum») Варфоломея Английского. За ними следуют «О природе вещей» («De natura rerum») Фомы Кантипратанского, произведения о природе Альберта Великого, уже упоминавшееся «Speculum» Винсента из Бове, «Speculorum divinorum et quorundam naturalium» Генриха Батского, а также работы Роджера Бэкона и Раймунда Луллия, не говоря уже о «Миллионе» Марко Поло и последующих подражаниях наподобие различных версий повествования о путешествиях Мандевиля или «Книжицы о чудесах» Иакова из Сан-Северино. Еще следует упомянуть «Книгу о сокровище» («Сокровищницу») и

«Малое сокровище» Брунетто Латини, а также «Строение мира» Ресторо Д' Ареццо.
Одни из этих энциклопедий выдержаны в явно морализирующем тоне, другие предлагают истолкователю Святых Писаний сырой материал, не подвергшийся никакой морализации. Одни преисполнены фантазий, другие сообразуются с конкретным наблюдением, и все повторяются и ссылаются друг на друга. Многие из энциклопедий появляются на свет, вероятно, потому, что истолкователь чувствует необходимость в получении полезной информации, помогающей прояснять аллегории in factis. И поскольку в восприятии средневекового человека авторитет, так сказать, обладает приставным носом и каждый энциклопедист является карликом, стоящим на плечах энциклопедистов-предшественников, то не так уж трудно умножать не только значения, но и сами реалии мира, изобретая все новые создания и свойства, которые (в силу своих диковинных особенностей, причем, как указывал Дионисий, даже предпочтительнее, чтобы эти создания никак не сообразовывались с тем божественным значением, которое они передают) служат для того, чтобы претворять мир в безмерное слово.
Де Бройн и другие авторы назовут такую позицию всеобщим аллегоризмом, и вкратце ее можно охарактеризовать словами Ришара Сен-Викторского, который сказал:
«Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem». «Всякое видимое тело имеет сходство с невидимым благом». (Benjamin major, PL 196, col. 90).
6.6. Универсальный аллегоризм

В известном смысле Средневековье доведет до крайности завет Августина: если энциклопедия разъясняет нам значение вещей, о которых говорится в Писании, и если эти вещи являются элементами убранства нашего мира, о котором сообщает Писание (in factis), то фигуральное прочтение может касаться не только мира, каким он предстает перед нами на страницах Писания, но и просто мира как такового. Читая мир как некое собрание символов, мы наилучшим образом соблюдаем завет Дионисия и получаем возможность разрабатывать и присваивать божественные имена (а вместе с ними и основы нравственности, откровения, жизненные правила, модели познания).
На этом этапе все явления, ранее объединявшиеся под знаком средневекового символизма или аллегоризма, начинают различаться (внутри себя самого или, по меньшей мере, в наших глазах, коль скоро мы стремимся отыскать легко осмысляемую типологию), однако на самом деле символизм и аллегоризм постоянно проникают друг в друга, особенно с учетом того, что поэты также стремятся говорить языком Писаний.

Еще раз отметим, что различие между символизмом и аллегоризмом делается ради удобства. Идея метафизической всезначности рождается вместе с появлением трактата Псевдо-Дионисия «О божественных именах»; она предполагает возможность фигурального изображения, но на самом деле превращается в теорию analogia entis (аналогии сущего) и затем разрешается в видение вселенной как бесконечной цепи знаков, где всякое следствие является знаком собственной причины. Уяснив себе, что представляет собой вселенная для средневекового неоплатоника, мы приходим к выводу, что в этом контексте речь идет не столько об аллегорическом или метафизическом сходстве земного и небесного, сколько об их философском истолковании, связанном с представлением о непрерывной последовательности причин и следствий в «великой цепи бытия» (ср.: Lovejoy 1936).
Что касается библейского аллегоризма in factis (учитывая, что прочтение Писания осложняется стремлением выяснить, в какой мере в нем присутствует аллегоризм in verbis), то во всей святоотеческой и схоластической традиции присутствует бесконечное вопрошание к Святой Книге (Ориген писал в этой связи о необъятном лесе Писания (latissima scripturae sylva) (Ez. 4)), которое воспринимается Иеронимом, как таинственный божественный океан, лабиринт, по словам Иеронима (Ez. 14) (oceapit et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum). В подтверждение этой герменевтической ненасытности приведем следующий отрывок:
«Scriptum sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est, sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitas suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat». «Подобно бурной реке, Святое Писание настолько переполняет глубины человеческого разумения, что непрестанно выходит за его пределы; оно утоляет жажду тех, кто пьет из него, но само

никогда не оскудевает. Из него изливаются обильные потоки духовных смыслов, и когда одни проходят, появляются другие: нет, не проходят, ибо познание бессмертно, но когда появляются другие, являя всю свою красоту, предшествующие, не умаляясь, держатся за ними и, пребывая, за ними следуют, дабы каждый, в меру своей способности, преизобильно в нем восстанавливался и позволял другим осуществляться».
(Гилберт из Стэнфорда, In Cant. Prol., Leclerq 1948, p. 225).
Столь же ненасытным будет и вопрошание мирского лабиринта, о котором мы уже говорили. Что касается поэтического аллегоризма (вариантом которого является литургический аллегоризм либо вообще любое повествование с помощью образов, зримых или словесных, которые создает человек), то их, напротив, надо истолковывать с помощью риторики.
Ясно, что с этой точки зрения рассуждение о Боге и рассуждение о природе весьма расходятся между собой, потому что представление о всеобщей семиотичности бытия стремится исключить использование изображений. По своему характеру оно носит теологический или философский характер, независимо от того, основывается ли на неоплатонических теориях света или на томистском гилеморфизме. Идея же вселенского аллегоризма, напротив, предполагает сказочное, галлюцинаторное видение мира, обращенное не столько на внешние его проявления, сколько на тайные смыслы. Мир исследующего разума противостоит миру сказочного воображения, а посредине находится аллегорическое прочтение Писания и сочинение откровенных поэтических аллегорий, в том числе и светских (примером чего является «Роман о Розе») (причем за каждым из этих типов восприятия закрепляется своя, строго определенная среда).
6.7. Художественный аллегоризм

Наверное, удачнее всего охарактеризовано это видение мира в стихах, приписываемых Алану Лилльскому:
«Omnis mundi creatura quasi liber etpictura nobis est in speculum; nostrae virae, nostrae mortis, nostri status, nostrae sortis fidele signaculum. Nostrum statura pingit rosa, nostri status decens glosa, nostrae vitae lectio; quae dum primo mane floret, defloratus flos effloret vespertino senio».
«В мире нашем все творенья, нам дают изображенье, как стекло зеркальное, нашей жизни и кончины, нашей участи, судьбины, верное, печальное. Мы по розе видим ясно, нашу участь и прекрасно, понимаем жизни ход: роза утром зацветает, а под вечер увядает, чуя старости приход».
(Rhytmus alter, PL 210, col. 579) (Алан Лилльский. О бренном и непорочном естестве человека // Памятники средневековой латинской литературы X-XII вв. М., 1972. С. 333 / Пер.Ф. Петровского).
Осмысление искусства как аллегории идет рука об руку с аллегорическим пониманием природы. Ришар Сен-Викторский разрабатывает теорию, которая учитывает оба эти аспекта: все Божьи творения созданы для того, чтобы наделять человека жизненно важной информацией, тогда как среди вещей, созданных стараниями (industria) человека одни тяготеет к тому, чтобы предстать как аллегория, другие же лишены подобной функции. Словесные виды искусства – наиболее простой путь к возникновению аллегории, тогда как искусства пластические вырабатывают производные аллегории, подражая персонификациям, характерным для словесного искусства (PL 196, col. 92).
Однако со временем аллегоричность в произведениях, сотворенных человеком, начинает ощущаться более остро, чем в творениях природы, и постепенно формируется позиция (впрочем, теоретического обоснования она так и не получила), прямо противоположная позиции Ришара: аллегоричность вещей выглядит все более бледной, сомнительной, условной, тогда как искусство (включая искусства пластические), напротив, рассматривается как тщательно разработанная система высших смыслов. Аллегорический смысл мира постепенно стирается, зато аллегорическое восприятие поэзии сохраняет свои позиции, оно привычно для многих и глубоко укоренилось в средневековом мышлении. В своих наиболее глубоких философских достижениях XIII век решительно отказывается от аллегорического истолкования мира, но зато создает прообраз аллегорических поэм – «Роман о Розе». Наряду с созданием новых аллегорий продолжается активное аллегорическое прочтение языческих поэтов (ср.: Comparetti 1926).
Такой способ создания произведений искусства и их восприятия кажется совершенно неприемлемым для современного человека, который склонен видеть в нем проявление поэтической сухости, интеллектуального оцепенения. Спору нет, для средневекового человека поэзия и пластические искусства – прежде всего способ наставления: св. Фома (Quaestiones quodlibetales VII, 6, 3, 2) отмечает, что поэзии свойственно представлять истину в образе. Однако это еще не дает полного объяснения аллегорического характера художественного

творчества. Аллегорическое истолкование поэтов вовсе не предполагало, что поэзию подвергают какому-то искусственному и сухому прочтению: речь шла о том, чтобы поэты открылись слушателям, которые станут с ними рассматривать их творчество как стимул величайшего наслаждения, а именно наслаждения от восприятия текста в зеркале и с помощью загадок (per speculum et aenigmate). Поэзия всецело находилась на стороне разума. У каждой эпохи свое представление о поэзии, и мы не можем, исходя из нашего, судить о средневековом. Возможно, мы никогда уже не сможем пережить то утонченное наслаждение, с которым средневековый человек отыскивал в стихах кудесника Вергилия целые миры пророчеств (а может, он в этом случае был не столь уж далеко от современного читателя Элиота и Джойса?). Но раз мы не понимаем, что он на самом деле испытывал от такого восприятия подлинную радость, значит, мы просто не хотим понять средневекового мира. В XII в. миниатюрист, работавший над Псалтырем св. Албана Хильдесхаймского, изобразил осаду укрепленного города. Но, считая представленный им образ не слишком приятным для глаза или недостаточно обоснованным, он отмечает, что в его изображении идея представлена телесно (corporaliter), но затем может воспринимать его духовно (spiritualiter) и, созерцая сражение мысленно, представлять себе, какую борьбу ведут люди, вынужденные противостоять злу. Ясно, что, по мысли художника, подобное восприятие является более полным и более удовлетворительным в сравнении с восприятием чисто зрительным. Кроме того, приписывать искусству аллегорический смысл означает рассматривать его наравне с природой, то есть как живой перечень образов. В эпоху, когда природа трактуется как величайшее аллегорическое изображение сверхъестественного, искусство рассматривается в том же ключе.

В период расцвета готического искусства и активной деятельности Сугерия художественная коммуникация, построенная на аллегории, достигает колоссального размаха. Собор, который можно рассматривать как художественный свод всей средневековой цивилизации, отчасти заменяет природу; он есть одновременно и книга и картина (liber et picturo), которые организованы по правилам направленного чтения, каковых недоставало в природе. Уже сама его архитектура и географическое расположение имеют свой смысл. Благодаря же портальным статуям, витражным рисункам, чудовищам и гаргульям (gargouilles), гнездящимся на карнизах, собор являет собой поистине синтетическое видение человека, его истории и его отношений со всею полнотой мироздания. «Порядок симметрий и соответствий, закон чисел, некая музыка символов таинственным образом организуют эту огромную энциклопедию в камне» (Focillon 1947, p. 6). Чтобы должным образом упорядочить это рассуждение в камне, разработавшие основы готического искусства мастера использовали механизм аллегории, а залогом читаемости использованных ими знаков служила способность средневекового человека улавливать соответствия, опознавать знаки и символы в контексте традиции и усматривать в том или ином образе соответствующий ему духовный эквивалент. Поэтику собора определяет эстетический принцип соответствия. Прежде всего оно основывается на соответствии двух Заветов: любое событие Ветхого Завета является образом Нового, и, как показал Маль (1941), чтобы понять заключенную в соборе аллегорию, необходимо соотнести ее с энциклопедическими сводами эпохи, например, с тем же «Speculum majus». Это типологическое прочтение Священных книг открывает путь дальнейшему выявлению соответствий между изображениями, которые наделены определенными признаками, и определенными персонажами и эпизодами из двух Заветов: пророков можно узнать по соответствующему головному убору, который им приписывает традиция; царица Савская, известная по легенде как царица Гусеногая, изображается с перепончатой ногой. Наконец, устанавливается соответствие между этими персонажами и их размещением в храме. В Шартрском соборе, на портале Девы, по бокам от входа располагаются статуи-колонны патриархов. Самуила можно узнать по жертвенному агнцу, которого он держит головой вниз; Моисей правой рукой указывает на конец жезла, который держит в левой руке; Авраам ставит ногу на козла, а Исаак, стоя перед ним, смиренно скрещивает руки. Размещение в хронологическом порядке, эти персонажи выражают идею ожидания всего поколения предтеч Мессии; первосвященник Мельхиседек открывает этот ряд, стоя с чашей в руке, а св. Петр, стоя на пороге нового мира, замыкает группу в такой же позе, предвещая явленную тайну. Вся группа размещена на портале, будто в предверии Нового завета, чьи таинства прославляются внутри храма. История мира, опосредствованная библейским синтезом, запечатлевается в ряде образов. Аллегория идеально выверена, все архитектурные, пластические и семантические элементы действуют совместно и обеспечивают дидактическое содержание (ср.: Male 1947).

6.8. Св. Фома и отказ от вселенского аллегоризма

Возможно, наиболее строгую теорию аллегорического о языка мы находим у св. Фомы: строгую и вместе с тем новую, так как по существу она знаменует собой конец космического аллегоризма и открывают путь более рациональному рассмотрению данного явления.
Прежде всего Фома задается вопросом о том, уместно ли употребление поэтических метафор в Библии, и приходит к отрицательному выводу, так как, с его точки зрения, поэзия является «шатким учением» (S. Th. I, 1, 9).
«Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis».
«Поэтическое не постигается человеческим разумением в силу того, что в нем сокрыт недостаток истины».
(S. Th. I-IIae, 101, 2ad 2).
Однако данное утверждение не следует понимать как уничижение поэзии или как определение поэтического в категориях XVIII в., как смутное восприятие (perceptio confusa). Речь идет, скорее, о признании за поэзией статуса искусства (и, следовательно, статуса recta ratio factibilium, правильного понимания того, что надо делать), где делание естественным образом оказывается ниже чистого познания, свойственного философии и теологии. Из «Метафизики» Аристотеля Фома усвоил, что мифопоэтическое творчество первых поэтов- философов представляли собой еще очень незрелую форму рационального постижения мира. По существу, подобно всем прочим схоластикам, Фома не интересовался учением о поэзии (оно считалось достоянием авторов трактатов по риторике, преподававших на факультетах искусств, а не на теологических). Фома и сам был поэтом (и притом превосходным), но в тех пассажах, где он сравнивает поэтическое познание с богословским, он следует за каноническим противопоставлением того и другого и характеризует поэтический способ постижения как наиболее простой (и совершенно не проанализированный) элемент сравнения.
С другой стороны, Фома считает уместным, что Писание представляют нам божественные и духовные вещи (превосходящие наше разумение) в образе вещей телесных: conveniens est Sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere (Подобает Св. Писанию преподносить нам вещи божественные и духовные под видом телесных) (S. Th. I, 1, 9). Что касается прочтения Священного текста, то здесь он уточняет, что этот текст прежде всего основан на буквальном или историческом смысле. Сказанное понятно по отношению к Священной истории, буквальный смысл здесь и есть исторический: Священная Книга повествует о том, как евреи изошли из Египта; рассказывает о событии, которое вполне постижимо и составляет непосредственный смысл повествования:
«Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et cum supponit».
«Тот способ обозначения, когда предметы, обозначаемые словами, сами в свою очередь являются знаками, называется смыслом духовным, который включает в себя буквальный и основывается на нем»
(цит. по: ФомаАквинский. Сумма теологии. Ч. I. Вопросы 1-43. Киев: Эльга-Ника-центр; М.: Элькор-МК, 2002. С. 18 / Пер. С. И. Еремеева). (S. Th. I, 1, 10, resp.).
В разных местах Фома поясняет, что под общим выражением «sensus spiritualis» он понимает различные значения высшего порядка, которые можно соотнести с читаемым текстом. Проблема, однако, заключается в другом: в указаниях на буквальный смысл Аквинат использует весьма важное понятие – под буквальным смыслом он понимает quern auctor intendit, то есть то, что намеревается сказать автор.
Это уточнение имеет важное значение для понимания других аспектов его теории об истолковании Писания. Буквальный смысл, с точки зрения Фомы, заключается не в содержании высказывания как такового (то есть не в той мысли, которая заключена в высказывании и оформлена с помощью определенного языкового кода), он присваивается высказыванию в процессе его произнесения. Переходя на язык современных реалий, если, находясь в переполненном зале, я говорю «здесь сильно накурено», то подразумеваю под этим, что в помещении много дыма (смысл высказывания), но также могу подразумевать и то (в соответствии с обстоятельствами высказывания), что неплохо было бы открыть окно или прекратить курить. Ясно, что для Фомы оба значения входят в буквальный смысл, ведь оба значения являются составляющими того содержания, которое автор высказывания стремился передать. Поскольку же автором Писания является Бог, который может в одно и то же время постигать и предполагать множество вещей, вполне допустимо, что в Писании наличествуют многие смыслы (plures sensus), даже в рамках простого буквального смысла. В каких же случаях Фома склонен говорить о наличии какого-то высшего или духовного смысла? Очевидно, тогда, когда в тексте можно обнаружить значения, которые

сам автор не имел в виду сообщать, да и не мог этого сделать. Характерным примером является ситуация, когда автор рассказывает о каких-либо событиях, не зная, что они предусмотрены Богом как знаки чего-то иного.
Таким образом, касаясь Священной истории, Фома ясно подчеркивает, что буквальный (или исторический) смысл (как содержание суждения, сообщенного в высказывании) заключается в ряде фактов и событий (например, в том, что израильтяне освободились из плена или что жена Лота превратилась в соляной столп). Однако поскольку эти факты (о чем Фома уже говорил и повторяет это) были предусмотрены Богом как знаки, интерпретатор исходя из фразы, смысл которой до него дошел (такие-то события произошли таким-то образом), должен отыскивать их тройное духовное значение (Quaestiones quodlibetas VII, 6, 16). Речь здесь идет не о риторическом приеме, как в случае с тропами или аллегориями in verbis. В данном случае мы имеем дело с чистыми аллегориями in factis.
«Sensus spiritualis... accipitur vel consista in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur».
«Духовный смысл... заключается в том, что какая-то вещь выражается через образ других вещей».
(Quodl. VII, 6, 15).
Однако ситуация меняется, когда мы переходим к светской поэзии и любому человеческому рассуждению, не касающемуся Священной истории. Здесь Фома излагает важные соображения, которые можно резюмировать так: аллегории in factis имеют силу только для Священной, но не для мирской истории. Мирская история – это история фактов, а не знаков:
« Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus».
«Строго говоря, в любом искусстве, изобретенном старанием человека, может скрываться только буквальный смысл».
(Quodl. VII, 6, 16).
На это утверждение стоит обратить внимание, так как, по существу, оно упраздняет идею вселенского аллегоризма, упраздняет призрачный мир герменевтики природы, характерной для предшествующего этапа Средневековья. В каком-то смысле здесь из природы и мирской истории исключается духовное содержание; оно уходит из всего постбиблейского универсума, куда теперь уже не может вторгнуться упорядочивающая божественная воля.
Но как быть с поэзией? Вывод Фомы таков: если в светской поэзии встречается риторическая фигура, значит, там имеется иносказательный смысл (sensus parabolicus). Однако этот sensus parabolicus является составной частью буквального смысла. На первый взгляд такое утверждение кажется странным, как если бы Фома низвел все риторические коннотации до уровня буквального смысла. Но Аквинат уже уточнял и по разным поводам продолжает уточнять, что под буквальным смыслом он понимает именно тот смысл, который имел в виду автор. Следовательно, когда мы говорим о том, что иносказательный смысл является составной частью смысла буквального, это не означает, что не существует никакого высшего смысла; просто высший смысл является составной частью того, что намеревается сказать автор. Встречая в тексте какую-либо метафору или аллегорию in verbis, мы, основываясь на достаточно строго кодифицированных правилах риторики, легко опознаем ее и понимаем то, что собирался сказать автор, как если бы метафорический смысл был непосредственным, буквальным смыслом выражения. Иначе говоря, не приходится делать какого-либо особенного герменевтического усилия: метафора или аллегория in verbis понимаются непосредственно, подобно тому как мы сразу понимаем катахрезу.
«Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum non supergreditur modum litteralem».
«Поэтические вымыслы предназначены только для того, чтобы обозначать, и их значение не выходит за пределы буквального смысла».
(Quodl. VII, 6, 16, ob. 1, ad 1).
Иногда в Писании Христос предстает в образе козла: в данном случае речь идет не об аллегории in factis, а об аллегории in verbis. Здесь мы имеем дело не с символическим или аллегорическим изображением божественного или грядущего: просто данный образ обозначает (иносказательно, но, следовательно, и буквально) Христа (Quodl. VII, 6, 15).
«Per voces significatur aliquidproprie et aliquid figurative, пес est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum».
«...слова обозначают вещи как в их собственном смысле, так и в переносном. Но не сама по себе метафора, а то, что ею обозначено, относится к буквальному смыслу»
(цит. по: Фома Аквинский. Сумма теологии. Цит. соч. С. 19). (S. Th. I, 10 ad 3).
Все это можно резюмировать следующим образом: в Писании есть духовный

смысл, поскольку изложенные в нем события и факты представляют собой знаки, о высшем значении которых автор (даже если он богодухновенен) ничего не знает (и, добавим от себя, обычный читатель, иудей, к которому первоначально и была обращена Библия, не был готов к тому, чтобы открыть его). В поэзии же нет духовного смысла, нет его и в Писании, хотя там используются риторические фигуры; ведь в данном случае речь идет о смысле, предполагаемом автором, и читатель прекрасно его определяет, основываясь на знании правил риторики. Однако это не означает, что буквальный смысл (как смысл иносказательный или риторический) не может быть многообразным. Иными словами, даже если сам Фома и не говорит об этом в открытую (apertis verbis) (поскольку его не интересует эта проблема), в профанной поэзии сохраняется возможность существования разнообразных смыслов, если только эти смыслы, выраженные иносказательным образом, принадлежат к буквальному смыслу высказывания, как он предполагался автором текста.
Равным образом, мы говорим о простом буквальном смысле и по отношению к литургическому аллегоризму, который может быть не только аллегоризмом слов, но и аллегоризмом жестов, цветов и образов, так как и в этом случае учредитель совершаемого обряда намеревается сказать что-то вполне определенное посредством иносказания, и не следует искать в его словах и наставлениях какого-то тайного смысла, ускользающего от его намерения. Даже если обрядовое наставление, содержащееся в древнем законе, имело какой-то духовный смысл, в тот момент, когда он переносится в христианскую литургию, он приобретает обычное параболическое значение.
Совершая эту своеобразную риторическую операцию, Фома, по существу (в свете нового гилеморфического натурализма), прощается с миром бестиариев и энциклопедий, прощается со сказочным мировосприятием, характерным для представления о вселенском аллегоризме. В этом, собственно, и заключалась главная цель его рассуждений, на фоне которой замечания о поэзии выглядят чем-то эпизодическим. Рассуждения Фомы отбирают у природы язык, равно как и ее надприродные особенности. Больше нет густого леса символов, космос раннего Средневековья уступил место естественному универсуму. Прежде вещи имели значение не в силу того, что они собой представляли, а в силу того, что они обозначали; но вот в какой-то момент становится ясно, что божественное творение заключается не в упорядочении знаков, а в создании форм. Готическое искусство (которое представляет собой одну из вершин аллегорического мировосприятия) также откликается на эти новые веяния. Наряду с величественными символическими умозрениями мы обнаруживаем обстоятельно и с любовью исполненные изображения, которые передают свежее ощущение природы и внимательное всматривание в окружающий мир. Раньше никто не мог рассмотреть подробностей грозди винограда как таковой, потому что все видели в ней в первую очередь определенный мистический смысл: теперь же на капителях появляются побеги виноградной лозы, отростки, листья, цветы; на порталах – аналитические описания повседневных дел, сельских работ и труда ремесленников. Образы, имеющие аллегорический смысл, одновременно являются жизнеподобными изображениями, в которых окружающий мир обнаруживает свою самоценность, даже если они больше тяготеют к типическому в описании человеческой жизни, а не к глубокой психологической конкретизации (ср.: Focillon 1947, p. 219; Male 1931, II).
Памятуя об интересе к природе, который был характерен для XII в., век последующий, восприняв идеи аристотелизма, сосредотачивает свое внимание на конкретной форме вещей, так что все, что остается от вселенского аллегоризма, перерастает в головокружительный ряд числовых соответствий, которые придают силу символике homo quadratus. В XV в. Алан де Рупе (Алан де ла Рош), помножая десять заповедей на пятнадцать добродетелей, получает сто пятьдесят нравственных свойств (habitudines morales). Однако еще три века тому назад скульпторы и миниатюристы с наступлением весны начинают бродить по лесам, стремясь ощутить живой ритм природы, а Роджер Бэкон однажды заявит, что для того чтобы раздробить алмаз, кровь козла не нужна. Доказательства? «Я это видел своими глазами».
Рождается новый способ эстетического восприятия вещей. Мы находимся у истоков эстетики органического целого, и здесь речь идет не столько о сознательном начинании, сколько о том, что в данном случае во всей своей сложности начинает развиваться философия конкретно существующей субстанции (ср.: Gilson 1944, p. 326-343).

7. ПСИХОЛОГИЯ И ГНОСЕОЛОГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ

7.1. Субъект и объект

Внимание к конкретным аспектам вещей, о котором речь шла выше, сочетается (особенно в XIII в.) с углубленными физико-физиологическими исследованиями психологии восприятия. Тем самым заявляет о себе проблема полярности,

свойственной акту эстетического наслаждения. Прекрасная вещь требует, чтобы ее рассматривали как таковую, и художественное произведение создается с учетом его визуального восприятия: оно предполагает субъективное зрительное переживание потенциального наблюдателя. Эту полярность во времена античности осознавал тот же Платон:
«Если бы они (художники) желали передать истинную соразмерность прекрасных вещей... верх оказался бы меньших размеров, чем должно быть, низ же больших, так как первое видимо нами издали, второе вблизи... Не воплощают ли художники в своих произведениях, оставляя в стороне истинное, не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными?» (Платон. Софист. 235e-236a//Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 300 / Пер. С. А. Ананьина).
Традиция приписывает постановку этой проблемы Фидию, создателю статуи Афины, нижняя часть которой (если ее рассматривать вблизи, она выглядит неестественно укороченной) обретает правильные размеры, если смотреть на нее снизу вверх, когда она находится выше уровня глаз. В этой связи Витрувий проводил различие между симметрией и эвритмией. Последнюю он понимал как venusta species commodusque aspectus, то есть как красоту, которая представляется таковой потому, что сообразуется с требованием нашего взора. Таким образом, эвритмия прежде всего представляет собой правило соблюдения технической пропорции, как намерение, обращенное к внешнему виду в противоположность чисто объективной пропорции, присущей природным вещам. Нельзя сказать, что осознание этого требования является прерогативой эпохи
Возрождения, хотя теория перспективы получила развитие только в XV в. Нельзя полностью согласиться с замечанием Панофски (1955, p. 98-99), согласно которому в Средневековье считали, что «субъект и объект должны поглощаться более высоким единством». Статуи Королевской галереи Амьенского собора были созданы таким образом, чтобы рассматривать их с расстояния тридцати метров от уровня земли. Потому глаза статуй довольно сильно отстоят от основания носа, а их шевелюры преувеличенны. В Реймсском соборе у статуй, находящихся на гребне крыши, слишком короткие руки, чересчур длинная шея, низкие плечи и короткие ноги. Требования объективной пропорции подчиняются требованиям оптики (Focillon 1947, p. 221-222). Таким образом, художественная практика осознавала проблему субъективности восприятия и по-своему ее разрешала.
7.2. Эстетическое чувство

С точки зрения философов, эта проблема носит гораздо более отвлеченный характер и, на первый, лишена связи с интересующей нас темой. Однако на самом деле в центре теорий, которые мы будем изучать, как раз и находится проблема соотношения субъекта и объекта. Как мы уже видели, указание на наличие пропорциональной связи между прекрасной вещью и психологическими требованиями того, кто ее созерцает, мы обнаруживаем уже у Боэция. Он еще до Августина неоднократно акцентировал внимание на физико-психологических соотношениях (например, при анализе природы ритма). Затем Августин в своем трактате «De or dine» приписывал эстетическую ценность исключительно зрительным ощущениям и нравственным ценностям (слуху и низшим чувствам следует говорить не о красоте (pulchritudo), а о приятности (suavitas), и тем самым ставил вопрос о максимально познавательных (maxime cognoscitivi) чувствах (впоследствии систематическое изложение этой проблемы даст св. Фома, признав такими чувствами зрение и слух).
Согласно психологическим установкам Сен-Викторской школы радость от восприятия чувственной гармонии представляет собой естественное продолжение физической радости (которая лежит в основе моральной жизни человека и основывается на онтологической реальности соответствия между структурой души и материальной реальностью). В этом плане позиции представителей Сен-Викторской школы сопоставимы с представлениями современных теоретиков вчувствования (Ein-fuhlung) то есть эмпатии, ощущения, которое рождается в результате отождествления субъекта с объектом (ср.: De Bruyne 1946, II, p. 224). Для Ришара Сен-Викторского созерцание (contemplatio) (которое может иметь и эстетическую природу) представляет собой libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula шт admiratione suspensa, то есть свободный взор разума, обращенный на чудеса мудрости, которому сопутствует изумление (Benjamin major, PL 196, col. 66-68). В момент экстаза красота, постигаемая душой, расширяет и возносит ее, и она полностью растворяется в созерцаемом ею объекте.
Св. Бонавентура более сдержанно анализирует соответствующую проблематику и отмечает, что постижение чувственной реальности осуществляется на основании некоей соразмерности и что возникновению наслаждения способствуют как сам субъект, так и доставляющий удовольствие объект.

Пропорция «dicitur suavitas cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur».
Пропорция «называется приятностью, когда действующая сила не превосходит в своей непропорциональности способность воспринимающего чувства, ведь чувство страдает от чрезмерности и наслаждается умеренностью... Ведь наслаждению способствуют само доставляющее удовольствие и его сопряжение с тем, что переживает наслаждение»
(цит. по: Бонавентура. Путеводитель Души к Богу. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А, Шигалина, 1993. С. 76-77 / Пер. в. Л. Задворного).
(Itinerarium mentis in Deum II, 5; I Sent., 1, 3, 2).
Так зарождается любовный импульс. Наибольшее наслаждение, проистекающее из наиболее полного осознания отношений полярности и пропорциональности, заключается не в созерцании чувственно воспринимаемых форм, а в любви, где субъект и объект сознательно и деятельно любят друг друга.
«Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae».
«Это любовное настроение является самым благородным из всех, так как больше причастно щедрости... Посему ничто в тварях не может считаться более радостным, чем взаимная любовь, и без любви нет никакой радости».
(I Sent., 10, 1,2, ed. Quaracchi I, pp. 158-159).
Подобная трактовка созерцания (которое в данных текстах дается вкратце как неизбежный результат гносеологии мистического видения), предполагающее идею аффективного переживания, более подробно обсуждается в сочинениях Гильома из Оверни и в частности, в тех пассажах, где проявляется его так называемый «эмоционализм», где он говорит о том, что называют его эмоциональностью. Там он особо заостряет внимание на субъективном характере эстетического созерцания и на функции наслаждения как конституирующем моменте красоты. Красота обладает объективностью, однако объективность эта санкционирована нашим визуальным восприятием.
«Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exterior em consulimus... pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior».
«Мы называем прекрасным на вид то, что по своей природе призвано услаждать созерцающих и радовать их своим видом... Конечно, если мы хотим признать видимую красоту, мы предаемся внешнему чувству созерцания... Той красоты или изящества, которую принимает и в которой находит удовлетворение наш взгляд или внутренний взор».
(Tractatus de bono et malo, Pouillon, pp. 315-316).
Во всех определениях Гильома появляются термины, которые предполагают как познавательную установку (spectare, intueri, aspicere) (смотреть, всматриваться, взирать), так и аффективную (placere, delectare) (нравиться, радовать). В соответствии с собственным учением о природе души (которая нераздельна в двух своих действиях, познавательном и аффективном) Гильому достаточно, чтобы объект предстал перед субъектом (раскрывая определенные качества), тем самым пробуждая в нем чувство удовольствия, пронизанное любовью (affectio), которая одновременно является познанием прекрасного и взысканием его (ср.: De Bruyne 1946, III, p. 80-82).
7.3. Психология видения

Все эти философские теории носят отвлеченный характер и далеки от прояснения психологических механизмов визуального восприятия – в отличие от сочинений, написанных под влиянием Альхазена. В трактате «Liber de intelligentiis » (автором которого ранее считали Вителo, а теперь – Адама ди Белладонна) механизм зрительного восприятия объясняется по аналогии с физическим отражением: светящийся объект испускает лучи, благодаря чему отражается в зеркале.
Объект представляет собой деятельную силу, формирующую отображения; зеркало же – это пассивная потенция, чье назначение заключается в восприятии отражений. В человеческом сознании, кроме того, происходит согласование упомянутой потенции с деятельной силой, согласование, которое осознается как удовольствие (причем речь идет о высшем удовольствии (delectatio maxima), возникающем тогда, когда объект представляет собой светящуюся реальность, встречающуюся с сиянием в нас самих). Удовольствие основывается на взаимной согласованности между вещами, душой и миром, на метафизической любви, которая придает единство реальности.
Более глубокий анализ соотношения субъекта и объекта содержится в трактате

Вителo «Перспектива», результатом чего становится интересная концепция интерактивности познания {Цитаты из обоих трактатов приведены по изданию Baeumker 1908 г. Широкое изложение этой проблемы с привлечением текстов содержится в De Bruyne 1946, III, pp. 239-251. См. также Assunto 1961, pp. 167-169 и Federici Vescovini 1965, pp. 132-133 (о Вителo) и pp. 28-32 об Адаме ди Белладонна.}. Вителo различает два способа восприятия видимых форм: comprehensio formarum visibilium... per solam intuitionem, а также per intuitionem cum scientia praecedente, то есть постижение видимых форм посредством одной интуиции, а также постижение посредством интуиции, которой предшествует знание. Благодаря восприятию первого типа мы постигаем различные виды света и цвета, однако существуют более сложные уровни реальности, которые зрение постигает еще не самостоятельно, а с помощью других способностей души. С чисто интуитивным созерцанием визуального мира соединяется actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem (акт рассуждения, в котором сравниваются между собой различные воспринятые формы). Истинное, включающее в себя концептуальный уровень познание вещи осуществляется лишь в результате подобного сопоставления различных познанных аспектов этой вещи. Чисто зрительное ощущение подкрепляется работой памяти, воображения и разума; при этом подобный синтез совершается быстро, почти мгновенно. Таким образом, восприятие эстетических реалий принадлежит ко второму из упомянутых способов и предполагает мгновенное, хотя и сложное взаимодействие между многообразием открывающихся взору объективных аспектов, и деятельностью субъекта, который занят установлением соответствий и обобщений:
«Formae non suntpulchrae nisi ex intentionibusparticularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu».
«Формы прекрасны только в силу наличия особых аспектов вещи и их взаимного единения... Из взаимного соединения множества зримых особенностей видимых форм, а не только из простого наличия (особых) зримых аспектов, рождается красота видения».
Исходя из такого рода предпосылок, Вителo стремится определить объективные условия, найти те аспекты объекта, благодаря которым видимые формы становятся приятными. Существуют простые параметры вещей, такие, например, как величина (magnitudo) (луна красивее звезд), figura (очертание, рисунок формы), непрерывность (например, при взгляде не зеленеющий простор), прерывность (множество небесных светил или зажженных свечей), шероховатость или гладкость (planities) тела, на которое падает свет, тень, которая смягчает слишком яркие световые пятна и создает игру оттенков (как это происходит, например, на хвосте павлина). Существуют также сложные параметры, когда с приятным цветом соединяется игра пропорций, так что различные параметры, сочетаясь между собой, придают объекту новую и более яркую красоту. Далее, Вителo провозглашает два чрезвычайно важных постулата. Прежде всего, он говорит об определенной относительности вкуса, который зависит от времени и страны; каждая внешняя особенность того или иного созданного человеком предмета отражает некий тип соразмерности (convenientia). Эти типы разнятся, как разнятся и человеческие привычки, и индивидуальные эстетические суждения (sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique).
Во-вторых, Вителo заостряет внимание на субъективном моменте как способе точной оценки и эстетического наслаждения чувственно воспринимаемых предметов: существуют такие предметы, которые следует рассматривать издалека – при этом, например, скрадываются какие-либо уродливые пятна; другие предметы (например, миниатюры) лучше рассматривать вблизи, чтобы суметь различить все оттенки, все intentiones subtiles (утонченные замыслы), lineatio decens (изящное проведение линий), ordinatio partium venusta (красивое упорядочение частей).
Таким образом, удаленность и близость (remotio et approximatio) являются двумя существенными условиями правильного эстетического видения; важное значение имеет и ось зрительного восприятия, благодаря которой предметы выглядят иначе, если на них смотреть ex obliquo (со стороны).
7.4. Эстетическое видение св. Фомы

Нет нужды лишний раз подчеркивать значение рассмотренных постулатов. Именно с учетом этих теорий мы сможем лучше понять сочинения св. Фомы, которые хотя и менее четко разработаны, вне всякого сомнения, отражают ту же самую атмосферу. Трактат Вителo относится к 1270 г., в то время как «Сумма теологии» была начата в 1266 г. и завершена в 1273 г. – оба исследования приходятся на один и тот же период, затрагивают сходные проблемы и трактуют их в соответствии с уровнем знания своей эпохи.

Обращаясь к эстетическим понятиям, унаследованным от Альберта Великого, Фома сосредотачивается на проблеме субъективного восприятия красоты. Вспомним, что Альберт Великий, говоря о том, как субстанциальная форма изливает свое сияние на соразмерные части материи, понимал это сияние (resplendentia) как строго объективное свойство, как некое онтологическое сияние, которое существует даже тогда, когда его никто не постигает (etiamsi a nullo cognoscatur). Смысл красоты заключается именно в этом сиянии упорядочивающего начала, озаряющем упорядочиваемое многообразие. Подспудно признавая, что прекрасное относится к трансцендентным свойствам {Спор о том, насколько трансцендентным у Фомы является понятие красоты, довольно сложен. Относительно status quaestionis и исследования текстов Фомы см. Eco 1970, cap. 2.}, Аквинат в то же время разрабатывает такое определение красоты, которое своей новизной превосходит определение его учителя. Констатировав совпадения и различия между pulchrum и bonum, св. Фома уточняет:
«Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis».
«Благо в собственном смысле относится к желанию, ибо благо есть то, чего все желают. Поэтому оно связано с понятием цели, поскольку желание есть своего рода движение к предмету. Красота же имеет отношение к познавательной способности, ибо красивыми называются предметы, которые нравятся своим видом. Вот почему красота заключается в должной пропорции: ведь ощущение наслаждается вещами, обладающими должной пропорцией, как ему подобными, поскольку и ощущение есть некое разумение, как и всякая познавательная способность вообще. И поскольку познание происходит путем уподобления, а подобие имеет в виду форму, собственно красота связана с понятием формальной причины».
(S. Th. I,5, 4 ad l).
В этом принципиально важном пассаже проясняется целый ряд основополагающих моментов: красота и благо в одном и том же объекте представляют собой одну и ту же реальность, поскольку и то, и другое основывается на форме (эту позицию, как мы видели, разделяли и другие мыслители); однако когда речь идет о благе, форма становится предметом вожделения, субъект стремится полноценно реализовать эту форму или же завладеть ею как чем-то положительным; красота же, напротив, связывает форму с чистым познанием. Прекрасны те вещи, которые visa placent (нравятся своим видом).
Visa же предполагает не только простой «взгляд», но и «постижение», ясно осознанное «восприятие». Visio (усмотрение) – это apprehensio (постижение), познание; красота – это id cujus apprehensio placet, то есть нечто, постижение которого доставляет удовольствие. Visio является познанием, потому что направлено на выяснение формальной причины существования предмета; речь идет не просто о восприятии чувственных особенностей предмета, а о восприятии большего количества этих особенностей, организованных в соответствии с имманентной схемой, заложенной в субстанциальной форме. Таким образом, речь идет об интеллектуальном, концептуальном познании. О том, что понятие «visio» включало для Аквината и такой тип познания, свидетельствуют различные тексты (например, S. Th. 1, 67, 1; I-II, 77, 5 ad 3). Итак, отличительной чертой красоты является соотнесенность с познающим взором, для которого та или иная вещь предстает как красивая. Санкционирование же со стороны субъекта, а также последующее наслаждение обусловлены ее объективными параметрами предмета.
«Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonsntia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur». 116
«Красота включает в себя три условия: "целостность", или "совершенство", поскольку вещи уменьшенные уродливы; надлежащую "пропорциональность", или "гармонию"; и наконец, "яркость", поскольку красивыми называют вещи яркого цвета»
(цит. по: Фома Аквинский. Сумма теологии. Цит. соч. С. 476 / Пер. А. А. Юдина). (S. Th. 39, 8).
Все эти – хорошо известные и освоенные почтенной традицией – параметры красоты относятся к ее содержанию. Но смысл красоты усматривается Аквинатом в vis cognoscitiva (познавательной способности) и visio (созерцании); и удовольствие (placet), которое следует за созерцанием, также принципиально

важно для определения красоты.
Ясно, что наслаждение порождается объективно заключенным в предмете эстетическим потенциалом; наслаждение не может определять собой красоту предмета. Речь идет о вполне реальной проблеме, которая заявляет о себе уже в трудах Августина. Тот задается вопросом о том, прекрасны ли вещи потому, что вызывают наслаждение, или вызывают его потому, что они прекрасны. Сам Августин делает вывод в пользу второго решения (De vera reli-gione 32б 19). Однако в учениях, где утверждается примат воли, акт приятия вызывающей наслаждение вещи вполне может быть актом свободной и ничем не сдерживаемой устремленности к ней, ни в коей мере определяемой самой этой вещью. Так, например, происходит в случае с Дунсом Скотом, для которого (поскольку воля может желать своего собственного действия так же, как разум понимает свое собственное) эстетическое видение является свободным в той мере, в какой его действия подвластны воле; прекраснейшее вовсе не обязательно постигается именно в сравнении с менее прекрасным (ср.: De Bruyne 1946, III, p. 366). В учениях же, исходящих из примата разума (как это имеет место в томизме), признается определяющее влияние объективных параметров красоты на восприятие зрителя. Однако тот факт, что данные параметры устанавливаются именно на основании зрения (а следовательно, заранее познаны кем-то – Альберт Великий был противоположного мнения), в какой-то мере меняет наши взгляды на объективную природу прекрасной вещи и те свойства, которые делают ее таковой.
Возвращаясь к понятию visio, еще раз отметим, что это «усмотрение» представляет собой бескорыстное, незаинтересованное познание, которое не имеет ничего общего с горячим наслаждением, характерным для мистической любви, равно как и с обычной чувственной реакцией на какой-либо чувственно воспринимаемый стимул и даже с эмпатическим уподоблением объекту, которое, на наш взгляд, отличает психологию Сен-Викторской школы. Как уже говорилось, речь скорее идет о познании интеллектуального порядка, которое рождает наслаждение, основанное на бескорыстном отношении к воспринятой вещи: Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus (для прекрасного характерно то, что при одном созерцании и познании успокаивается желание) (S. Th. I-IIae, 27, 1 ad 3). Эстетическое наслаждение не стремится к обладанию вещью, но довольствуется ее созерцанием, обнаружением в ней соразмерности, целостности и ясности. Поэтому первостепенную роль в восприятии прекрасного играют максимально познавательные чувства (maxime cognoscitivi) (зрение и слух); мы называем прекрасными образы и звуки, но не вкусовые ощущение или запахи (ibidem). Следует подчеркнуть, что рассмотренную нами visio нельзя считать интуицией в современном смысле этого слова и даже нельзя (как это делают некоторые исследователи) воспринимать ее как «интеллектуальную интуицию». Обе познавательные установки не предусматриваются гносеологией Фомы. Понимание интуиции как постижения формы «в чувственном и через чувственное», до всякой абстракции {Эту точку зрения разделяет Ж. Маритен, который в этой связи говорит о «вразумленном чувстве» (pp. 38-41 и 173-178).}, неприменимо к такой гносеологии, которая воспринимает абстракцию, simplex apprehensio, как первую ступень познания, на которой умопостигаемый вид отпечатывается в разуме с тем, чтобы затем сформировать понятие (S. Th. I, 84; I, 85, 1-3; ср.: Roland- Gosselin 1930). Разум не познает единичного чувственного и только после абстрагирования, в reflexio ad phantasmata (в размышлении по поводу увиденного) совершается непосредственное познание чувственно воспринимаемой вещи (S. Th. I, 86, 1).
Согласно Фоме, человеческий разум по своей природе дискурсивен, и эстетическая visio, как и другие типы познания, обладает признаками комплексного подхода к объекту. Чувственная интуиция позволяет нам установить контакт с каким-то аспектом обособленной реальности, однако совокупность сопутствующих условий, определяющих эту реальность (место, время, само существование), не может быть воспринята интуитивно, но требует той дискурсивной работы, которая заключена в акте суждения. Для Фомы эстетическое познание так же многосложно, как и познание интеллектуальное, ибо и в том и в другом случаях предмет познания один – субстанциальная реальность.

8. СВ. ФОМА И ЭСТЕТИКА ОРГАНИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

8.1. Форма и субстанция

В связи с Фомой Аквинским мы говорим об эстетике организма, а не об эстетике формы, и делаем это по вполне определенным причинам. Когда Альберт Великий говорит о resplendentia formae substantialls super partes materiae proportionatas (о сиянии субстанциальной формы, изливающемся на соразмерные части материи), он, разумеется, намекает на Аристотелеву форму, которая

актуализирует потенциальность материи и образует с ней субстанциальное единство. Красоту он воспринимает как излучение этой упорядочивающей идеи, озаряющее материю, приведенную к единству. Что касается св. Фомы, то здесь, напротив, характер истолкования (в свете всей его теологической системы) таких понятий, как ясность, целостность и соразмерность (claritas, integritas, proportio) заставляет прийти к выводу, что, когда он говорит о форме (forma) по отношению к прекрасному (pulchrum), то имеет в виду не столько субстанциальную форму, сколько всю субстанцию, организм как конкретный синтез материи и формы. Аквинат довольно часто использует термин forma для того, чтобы указать на субстанцию. Форму можно понимать в поверхностном смысле как morphe, и тогда она предстает как ^ figura, как качество четвертого вида, количественное ограничение протяженности тела, как его контуры, имеющие три измерения (S. Th. III, 110, 3 ob. 3). Forma – это субстанциальная форма, которая, заметим, обретает существование только тогда, когда соединяется с материей и таким образом преодолевает свое изначально абстрактное состояние. И, наконец, в ряде случаев форма у Аквината предстает как essentia, то есть как субстанция, подлежащая постижению и определению.

Отличительной чертой метафизики св. Фомы является осмысление вещей в категориях субстанциальной конкретности. Усматривая в вещах в первую очередь субстанциальную форму, мы занимаем последовательно аристотелевскую позицию; но все же в этой позиции проявляется влияние платонистских мыслительных процедур, в соответствии с которыми в чувственном (если не вопреки ему) усматривается проявление идеи. В таком случае диалектическое соотношение между идеей и реальностью предстает как диалектика вещи и ее сущности: на фоне того, что есть (id quod est), на фоне сущего (ens), того, что существует, очерчивается quo est (его сущностная причина). Перед нами гораздо более критический подход в сравнении с символистским, согласно которому вещь наделяется прежде всего (или исключительно) ее мистическим смыслом. Однако даже в онтологии сущностей всегда присутствует (пусть даже скрытым образом) идеалистический соблазн, которому сопутствует уверенность в том, что вещи важнее не столько существовать в своей конкретной ипостаси, сколько быть определяемой. Между тем, по отношению к вышеизложенной позиции своеобразие онтологии св. Фомы заключается как раз в том, что она предстает как онтология экзистенциальная, в которой первостепенной значимостью обладает ipsum esse, конкретный акт существования. На слияние формы и материи определяющим, конституирующим образом как бы накладывается слияние сущности и существования. Quo est не объясняет сущего (ens). Форма вкупе с материей еще ничего не дают, но когда в силу божественного волеизъявления форма и материя сливаются в едином акте существования, тогда и только тогда устанавливается связь между упорядочивающим и упорядочиваемым. В данном случае по-настоящему значим целостный живой организм, субстанция, которой свойствен ipsum esse (Summa contra Gentiles II, 54). Бытие перестает быть простым акцидентальным определением сущности (как это имело место у Авиценны); бытие – то, что делает возможной и действенной самую сущность; это суть, сущность сущности.

Связи между формой и субстанцией столь глубоки, одна в своем существовании настолько зависит от другой, что для св. Фомы назвать первую значит назвать и вторую (если только речь не захо- 121
дит о логическом разграничении). Итак, сущность, quidditas, как форма, рассматриваемая в своем живом становлении, прежде всего выражает интенсивность акта существования { См. в этой связи Gilson 1949, главу «Сущность и реальность» (Essence et realite). В качестве введения в исследования философии Фомы см. также Chenu 1950, Vanni Rovighi 1981. О гуманизме Фомы см. Jaeger 1943.}. Вполне обоснованно подчеркивалась связь этой онтологии со всем развитием культуры и социальных отношений: «Живое органическое начало, смысл и значение которого были утрачены в конце античной эпохи, снова обретает адекватную оценку, и отдельные составляющие эмпирической реальности больше не нуждаются в том, чтобы получать потустороннее, сверхъестественное право на существование, дабы стать предметом искусства... Бог, приобщенный к любому уровню природного бытия и активно действующий в нем, соответствует более открытому миру, который не исключает возможности социального восхождения. Хотя философская иерархия вещей всегда отражает структуру общества, поделенного на касты, однако либерализм эпохи проявляется уже в том, что даже самая низшая ступень бытия рассматривается как незаменимая в своей самобытности»
(Hauser 1953, p. 359).

8.2. «Proportio» и «integritas»

Если теперь, в свете рассмотренного нами понятия органического целого, мы обратимся к изучению различных высказываний Фомы относительно трех

критериев прекрасного, а именно относительно целостности, пропорции и ясности (integritas, proportio, claritas), мы придем к выводу, что они обретают весь свой смысл только как отличительные черты конкретной субстанции (а не простой субстанциальной формы). В этом смысле ряд примеров мы получаем из многообразия значений, которые может принимать слово proportio.
Одним из важнейших проявлений proportio является соответствие материи форме, сообразование простой потенциальности оформляющему началу:
«Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata, quia proprius actus in propria materia fit».
«Материи и форме надлежит быть взаимно соразмерными и как бы по природе соотносительными, ибо всякий акт совершается в соответствующей материи».
(Summa contra Gentiles II, 81).
В комментарии на трактат «De anima» («О душе» подчеркивается, что proportio – не простой атрибут субстанциальной формы, а именно соотношение между материей и формой. При этом его роль настолько велика, что, если соотнесенность материи с формой отсутствует, сама форма исчезает (Sentencia libri de anima I, 9, p. 46 b). Таково наиболее типичное понимание пропорции, представляющее особую значимость для того, кто рассматривает вещь с эстетической точки зрения, оценивая взаимную соразмерность ее частей. На это отношение накладывается другое, в метафизическом смысле более глубокое и не воспринимаемое с эстетической точки зрения: отношение сущности к существованию. Эта пропорция не столько открывается эстетическому видению, сколько обуславливает саму его возможность, наделяя вещь конкретностью (Summa contra Gentiles II, 53). Другие виды пропорции представляют собой феноменальные следствия этой метафизической пропорции и уже более непосредственно отвечают эстетическим требованиям человека. Св. Фома прежде всего обращается к обычной, чувственно воспринимаемой количественной пропорции, которую можно наблюдать, рассматривая статую или слушаю какую-либо мелодию:
«Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato».
«Человек наслаждается сообразно другим чувствам... в силу соответствия чувственно воспринимаемых (вещей)... когда, например, он наслаждается хорошо гармонизированным звуком».
(S. Гл. II-IIae, 141, 4 ad 3).
Кроме того, существует пропорция как чисто умопостигаемая упорядоченность нравственных деяний или же умозаключений; именно эта умопостигаемая красота особенно ценилась в Средневековье:
«Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem».
«Духовная красота состоит в том, что поведение человека или его действия хорошо выверены с точки зрения соразмерности в соответствии с духовным светом разума».
(S. Гл. II-IIae, 145,2).
Затем св. Фома упоминает о психологической пропорции как соответствии вещи той способности наслаждения, которая заложена в субъекте; здесь слышатся отголоски теорий Боэция и Августина, и в конечном счете Фома вносит свой вклад в решение проблемы соотношения между познающим и познаваемым. Перед лицом объективной упорядоченности феноменов восприятия ощущение выказывает такое сходство с воспринятой человеком пропорцией, что его самого можно рассматривать как пропорцию (S. Th. I, 5, 4, ad l; Sentencia libri de anima III, 2, p. 212).
С объективной точки зрения пропорция может реализовываться на бесконечных уровнях; в конечном итоге она объемлет собой космический миропорядок, так что Вселенная предстает как воплощение Упорядоченности. Рисуя эту картину, св. Фома, по существу, обращается к уже известным космологическим теориям, но пассажи, посвященные рассмотрению этого космического порядка, отмечены вполне индивидуальной стилевой мощью и определенной самобытностью интонации.{In librum de divinis nominibus IV, IX, X, XI. Можно отыскать много страниц, где рисуется картина порядка разнообразных порядков, организация организмов. Онтологический принцип этого сложного соотношения форм мы находим в трактате «Сумме против язычников». («Summa contra Gentiles» II, 16).} Но существует и еще один вид пропорции, который представляет собой один из узловых моментов эстетической концепции Аквината, а также одну из констант всей эстетики Средневековья: речь идет о пропорции, которая реализуется либо как соответствие вещи себе самой, либо как ее соответствие своей собственной функции. Соответствие вещи себе самой, требованиям своего вида и предназначению быть индивидуальной схоластика называет perfectio prima (первосовершенством):

«Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...»
«Но очевидно, что во всем, существующем согласно природе, есть установленный предел, определенная мера величия и возрастания...»
(Sentencia libri de anima II, 8, p. 101 b).
Известно, что все люди имеют различный рост и сложение, однако если нарушается определенный предел в ту или другую сторону, природная закономерность уступает место аномалии. Такого рода совершенство можно свести к другому критерию красоты, а именно к целостности (integritas), которую надо понимать именно как присутствие в органическом целом всех его конститутивных частей (S. Th. I, 73, 1). Человеческое тело становится уродливым, если в нем недостает какого-либо из его членов; мы называем калек безобразными, ибо у них нарушены пропорциональные отношения частей к целому (mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum) (I Sent. 44,3,12, 1). Перед нами принципы органической эстетики в подлинном смысле слова, причем они не лишены определенного интереса для феноменологии художественной формы в современном ее понимании, хотя (в том, что касается именно искусства) понятие perfectio prima у св. Фомы имеет несколько ограниченное значение: произведение совершенно, если оно соответствует существующему в сознании художника представлению о нем. {S. Th. I, 16, 1. Нам кажется, что по поводу цельности органического целого можно провести интересные аналогии между рассмотренными нами принципами и некоторыми современными описаниями формального совершенства. См. Eco 1970, p. 95 (отсылка к работе Луиджи Парейсона об эстетике) и pp. 285 ss (сравнительный анализ томистской и структуралистской методологий).}
Реализуясь в той или иной вещи, perfectio prima позволяет ей сообразовываться со своей целью и таким образом уступает место perfectio secunda (совершенству второго порядка). Формальное совершенство вещи дает возможность этому второму виду совершенства действовать в направлении своей собственной конечной цельи. Но точно так же и perfectio secunda является правилом для perfectio prima, ведь для того, чтобы стать совершенной, вещь должна быть упорядочена в соответствии со своим функциональным назначением: finis est prius efficiente... тт actio efficientis non completur nisi per finem (цель предшествует действующей причине... поскольку действие, производящее следствие, совершается только при наличии цели (De principiis naturae, 4). Поэтому произведение искусства (искусства в смысле ars, то есть техники в широком значении) прекрасно, если оно функционально, если его форма сообразуется с его целью:
«Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem».
«Любой мастер стремится к тому, чтобы придать своему произведению наилучшее расположение, не в абсолютном смысле, а в соотнесении с целью».
(5. Th. I,91,3).
Если бы какой-нибудь мастер решил сделать хрустальную пилу, то, несмотря на то, что созданное им орудие имело бы прекрасный вид, по сути дела результат его работы оказался бы безобразен — ведь такое орудие не соответствовало бы своему предназначению и не служило бы ad secundum, то есть во благо. Человеческое тело прекрасно постольку, поскольку оно структурировано в соответствии с надлежащим расположением его членов:
«Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes».
«Итак, я говорю, что Бог наилучшим образом расположил части человеческого тела, дабы оно соответствовало той или иной форме и тем или иным операциям».
(Ibidem)
В организме человека наличествует сложный порядок взаимоотношений между душевными и телесными силами, между низшими и высшими потенциями, так что любая особенность этого организма очень четко обусловлена и встроена в систему целого. Именно в силу функциональных причин у человека (не считая низшей способности к осязанию) внешние ощущения развиты слабее, чем у животных. Например, он обладает слабым обонянием, поскольку хороший нюх предполагает сухость, тогда как человеческий мозг, по своему объему превышающий мозг всех прочих животных, содержит много влаги (необходимой для того, чтобы умерять жар, исходящий из сердца). Равным образом, человек лишен перьев, рогов и когтей, ведь все это суть необходимые атрибуты земного начала, преобладающего в животных, тогда как в человеке различные элементы находятся в равновесии. Вместо упомянутых атрибутов человек наделен руками, которые представляют собой organum organorum (орудие орудий) и с избытком восполняют все прочие недостатки. И наконец, человек прекрасен потому, что ходит прямо; он был задуман таким образом, чтобы склоненная голова не мешала деятельности внутренних чувственных сил,

взаимодействие которых происходит в мозгу. Кроме того, он был задуман таковым еще и затем, чтобы руки не принимали участия в перемещении, были свободны и выполняли присущее только им назначение; наконец, и затем, чтобы язык не коснел и не утрачивал способности к речи, а это непременно произошло бы, если бы человеку пришлось хватать пищу ртом. По этим и другим причинам человек ходит прямо, дабы мы могли благодаря благороднейшему чувству зрения libere... ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena, то есть отовсюду свободно познавать чувственно воспринимаемые вещи, как небесные, так и земные. Поэтому только человек способен наслаждаться красотой чувственно воспринимаемых вещей как таковой: solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam (S. Th. I, 91). Мы видим, что в таком описании человеческого тела эстетическая и функциональная значимость составляют единое целое, и характерные для того времени принципы научного познания положены в основу объяснения красоты. Все эти сведения относительно функционального предназначения прекрасного придают систематическую форму той установке (характерной для всего Средневековья), которая тяготеет к отождествлению прекрасного (pulchrum) и полезного (utile) как неизбежного следствия уравнивания прекрасного (pulchrum) и благого (bonum). Это отождествление, как фундаментальное требование, проистекает из многочисленных проявлений жизни, даже если теоретики и стремятся провести различие между прекрасным и полезным. Нежелание проводить различие между эстетическим и функциональным приводит к тому, что эстетическое начало привносится во всякое жизненное действие, и прекрасное подчиняется доброму или полезному ровно настолько, насколько они подчиняются прекрасному. Если современный человек констатирует разлад между искусством и моралью, то это объясняется необходимостью 127
примирить современное представление об эстетическом начале с тем понятием о начале этическом, которое все еще соответствует классическому представлению о нем. Для средневекового же человека та или иная вещь становится безобразной в том случае, если она не включается в иерархию целей, замкнутых на человеке и его сверхъестественном предназначении. Однако, с другой стороны, вещь и не может включиться в эту иерархию, если она безобразна, поскольку ее безобразие, по-видимому, имеет своим источником какое-то несовершенство структуры, делающее ее непригодной для осуществления своей цели. Подобная установка, конечно же, свидетельствует об ограниченной способности замечать, что иногда чувство эстетического наслаждения может вызвать и нечто несовместимое с этическим идеалом (который продолжает сохранять свое значение), равно как, с другой стороны, выражает стремление нравственно оправдать (каждый раз, когда это возможно) то, что кажется приятным с эстетической точки зрения. На практике, однако, в Средние века никогда не наблюдается полного, совершенного равновесия в таком восприятии: с одной стороны, можно вспомнить о св. Бернарде, который считает красивыми изображения чудовищ на капителях, но затем отвергает их в преизбытке ригоризма; с другой стороны, мы имеем некоторые carmina (песни) голиардов или Окассена, который предпочитает отправиться в ад, где вновь встретит свою прекрасную Николетту, а не в рай, населенный дряхлыми старцами. Однако нельзя сказать, что св. Бернард был более средневековым человеком, чем авторы Carmina Burana. В сравнении с этой двойственностью идеальной модели теория perfectio prima и perfectio secunda, выражает тот оптимальный вариант, к которому (в собственной системе ценностей) Средневековье неизменно возвращалось. Позиция, занятая Фомой, слишком безукоризненна, чтобы отыскивать зеркальные соответствия в конкретных проявлениях вкуса и суждения, и все же в этическом плане она размечает фундаментальные координаты культуры и нравов.
Позиция Аквината по этому вопросу столь надежно укоренена в основаниях средневекового мировидения, что он может позволить себе затронуть вопрос о некоторой автономии художественного факта:
«Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat, sed quale sit opus quod faciat».
«Художнику как таковому должно хвалиться не замыслом, с которым он создает свое произведение, а лишь качеством той вещи, которую он создает».
(S. Th. I-IIae, 57, 3).
Важен не нравственный замысел, а качество созданного произведения; но его можно назвать удачным только в том случае, если оно оказывается положительным во всех аспектах. Мастер может строить дом, преследуя порочные замыслы, и тем не менее ничто не мешает тому, чтобы этот дом получился эстетически совершенным и по сути своей благим, если он отвечает своему назначению. С другой стороны, можно с самыми наилучшими намерениями изваять нескромную статую, которая способна уязвить нравственное начало; тогда Князь должен удалить такое произведение из Града, потому что Град основывается на органическом единении целей и не терпит посягновений на

свою целостность (integritas) (S. Th. II–II, 169, 2 ad 4).

8.3. «Claritas»

Как мы видели, все эти замечания исходят из признания того факта, что конкретное органическое целое, взятое во всей неоднозначности своих взаимосвязей с окружающим миром, является вместилищем эстетической ценности. В данном контексте такая отличительная черта, как claritas (ясность), сияние, свет, также приобретает в философии св. Фомы совершенно иное значение, решительно отличающееся от того, которое, например, она имела у неоплатоников. «Свет» неоплатоников нисходит сверху и творческим образом распространяется в вещах, а то и прямо-таки застывает в них. Claritas Фомы, напротив, поднимается снизу, из глубины вещи, как самопроявление организующей формы. Тот же самый физический свет представляет собой деятельное качество, порожденное в конечном счете субстанциальной формой солнца, consequens formam substantialem solis (S. Th. I, 67, 3). Claritas тел, достигнувших блаженства, – это то же сияние души во славе, только в физическом аспекте (S. Th., Supplementum 85); claritas преображенного Христова тела redundat ab anima (проистекает из ясности души) (S. Th. III, 45, 2); таким образом, цвет и сияние тел являются следствием правильного упорядочивания организма в соответствии с требованиями природы.

На онтологическом уровне clarita есть не что иное, как способность организма выражать себя; через нее – как уже говорилось – лучится формальное начало. Став предметом восприятия и понимания, органическое целое заявляет о своей познанности; ум наслаждается им в силу его красоты, проистекающей от узаконивания им собственного статуса. Таким образом, речь идет не об онтологическом самовыражении, которое осуществляется etiamsi a nullo cognoscatur (даже если никем не познается), но о самораскрытии, которое осуществляется благодаря определенным образом сфокусированному усмотрению (visio), взору, который бескорыстно сосредотачивается на вещи sub ratione causae formalis (с точки зрения формальной причины). В онтологическом плане вещь предназначена для того, чтобы оцениваться как прекрасная, однако подобная оценка возможна лишь в том случае, если человек, ее созерцающий, утверждая соразмерность познающего субъекта и познаваемого объекта и акцентируя внимание на всех проявлениях пропорциональности совершенного организма, свободно и во всей полноте наслаждался великолепием этого совершенства. Онтологически claritas – это ясность внутри себя; она становится ясностью для нас, ясностью эстетической, лишь когда наше зрение фокусируется на ней.

Следовательно, для св. Фомы эстетическая visio представляет собой акт суждения, который предполагает сочетание и разделение, установление отношений между частями и целым, акцент на податливости материи по отношению к форме, осознание пределов и меры, в которых они равно соотносятся между собой (4). Эстетическое видение – это не некая мгновенная интуиция, а размышление о вещи. Динамика акта суждения соответствует динамизму акта упорядоченного существования, и потому св. Фома утверждает: «Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est cum terminari in diversa».

«Завершать желание в благом, в мире и в красоте не означает, завершать его в различном».

(De veritate XXII, 1 ad 12).

Pax (мир) – это tranquillitas ordinis (спокойствие порядка). Вслед за многотрудным дискурсивным постижением вещи разум наслаждается картиной порядка и целостности, которая выражает себя как ясное наличие себя самой. Тогда вместе с наслаждением на нас нисходит покой, который означает конец всяких тревог и всего того, что препятствует достижению блага, importat remotionem perturbantium et impedientium adeptionem. Радость видения – это свободная радость созерцания, далекого от вожделения, цена ставшего предметом восхищения совершенства. Прекрасные вещи visa placent (нравятся своим видом) не потому, что они постигаются интуитивно и без усилия, но потому, что они завоеваны именно благодаря этому усилию и доставляют наслаждение, когда усилие завершается. Это радость способности познания беспрепятственно идти к своей цели и радость желания, обретающего покой в акте познания.

9. РАЗВИТИЕ И КРИЗИС ЭСТЕТИКИ ОРГАНИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

9.1. Ульрих Страсбургский, св. Бонавентура и Луллий

Когда с 1248 по 1252 г. в прочитанном им в Кельне курсе лекций Альберт Великий комментировал четвертую главу трактата Дионисия Ареопагита «О божественных именах» («De divinis nominibus»), вместе с Фомой Аквинским его

слушал и Ульрих Страсбургский. Позднее он почти одновременно с «Суммой» Аквината написал свою «Книгу о высшем благе» («Liber de summo bono»), в которой изложил эстетическую концепцию, основанную на понятиях формы, света и пропорции. Можно даже сказать, что Ульрих разработал детальную феноменологию пропорций, гораздо более точную и определенную, чем у Фомы (чью теорию на этот счет можно воссоздать лишь на основе разрозненных замечаний), и с более выраженной эстетической направленностью. При этом представление Ульриха о форме во многом связано с неоплатонизмом и лишено той конкретности, которой, как мы видели, наделена субстанция у Фомы. Для Ульриха красота – это splendore formae (сияние формы) в понимании Альберта Великого, однако эта форма имеет все особенности света в его неоплатоническом понимании. Во взглядах Ульриха на чувственно воспринимаемые виды реальности ощущается влияние трактата «De causis».
«Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est».
«Так как всякая форма есть следствие Первого разумного света (т. е. Бога), Который действует через свою сущность, необходимо, чтобы свет через сродство был причастен природе своей причины... Всякая форма оказывается тем безобразнее, чем меньше она причастна этому свету по причине затемнения, которое оказывает материя, и тем прекраснее, чем больше она имеет этого света, возносясь над материей».
(Liber de summo bono II, 3, 5, Pouillon 1946, p. 328).
Нет нужды говорить о том, сколь глубокая пропасть отделяет точку зрения Фомы от взглядов Ульриха. Св. Бонавентура также основывает свою эстетику на принципах гилеморфизма, но, как мы видели, у него эти понятия включаются в более широкий контекст метафизики света. Что касается влияния Августина, то оно сказывается в постановке вопроса об эстетике пропорций, об aequalitas numerosa (числовом равенстве) (развитом в трактате «О музыке» («De musica»)). Главная особенность aequalitas numerosa заключается не в том, что Бонавентура развивает оригинальную теорию пропорции, но в том, что с его точки зрения принципы aequalitas художник черпает из сокровенных глубин собственной души. В этом смысле можно сказать, что как Бонавентура, так и францисканская школа обращаются к рассмотрению проблем, которые в дальнейшем будут положены в основу теорий вдохновения и художественной идеи. Сходную с томистской точку зрения можно найти у Раймунда Луллия, который в своем трактате «Ars magna» («Великое искусство») говорит, в частности, о magnitudo (величии) как красоте, которая в своей основе имеет целостность (integritas). Подобный подход может оправдать существование смещенных пропорций, коль скоро они обусловлены внутренними требованиями данного конкретного организма, например, организма подростка. Однако в целом мысль Луллия движется в другой плоскости: в его видении Космоса как органического целого нет ни мифическо-метафизических черт, характерных для космологии Платонова «Тимея», ни более натуралистического и рационалистского представления об упорядоченном Космосе, характерного для св. Фомы. Его видение Космоса уже связано с магией и каббалой и предвосхищает платонизм Возрождения. Достаточно сопоставить его определение гармонической связи всего сущего как вселенской цепи с фрагментом из книги Джордано Бруно, которую мы цитируем в параграфе 12.6:
«Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi cathenam appelant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae, sive symbolum quod res inter se habent».
«Гармоническая связь простирается от вершины (иерархической лестницы видов бытия) до самого низа. Ведь существует некая всеобщая взаимоприязнь всех вещей, которой все они причастны, и эту связь многие вслед за Гомером называют золотой мировой цепью, поясом Венеры, природной связью или знаком, которым вещи владеют сообща».
(Rhetorica, ed. 1958, p. 199).

9.2. Дунс Скот, Оккам и природа индивида

Весьма примечательное развитие представлений Аквината содержится в трудах Дунса Скота, которые мы попытаемся здесь интерпретировать. Речь идет именно об интерпретации, поскольку (за исключением отдельных небезынтересных формулировок) соображения этого автора касательно эстетической проблематики лишь скрыто присутствуют в его метафизических и гносеологических рассуждениях. У Дунса Скота есть интересное определение красоты, на первый взгляд лишь незначительно, а на поверку довольно существенно отличается от уже рассмотренных нами определений:

«Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convevientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem».
«Красота не есть некое абсолютное (независимое) качество, свойственное прекрасному телу, но возникает из всего того, что с этим телом соединяется, например, из величины, образа и цвета, а также из всех отношений, которые эти качества имеют между собой и применительно к телу».
(Цит. по: De Bruyne 1946, III, p. 347).
Данная концепция красоты, основанной на отношениях, а также акцент на присоединении (aggregatio) приобретают чрезвычайно личностную окраску в свете теории Дунса Скота о множественности форм. Согласно этому автору, действенность того или иного соединения обусловлена действенностью его частей, единство же предполагает не единство формы, а естественную подчиненность частных форм форме высшей.
С точки зрения св. Фомы, когда множество форм соединяются, чтобы образовать сложное по своему составу тело (например, человеческое), они утрачивают свойственную им субстанциальную форму, и все тело оформляется новой субстанциальной формой сложного тела (в данном случае душой). Таким образом компоненты целого проявляют свою былую автономию лишь посредством неких virtutes, то есть качеств, удерживавшихся в пределах этого нового сложного образования (De mixtione elementorum; S. Th., I, 76, 4; Quodl. I, 5).
Акцент на единичности субстанциальной формы приводил к тому, что св. Фома рассматривал организм прежде всего с точки зрения его единства.
Представление о множественности formalitates (формообразований) приводит эстетику Дунса Скота к акценту на анализе отношений и к более аналитическому взгляду на красоту, где идея единства уже не играет определяющей роли. Другой новаторский аспект философии Дунса Скота, не относящийся к собственно эстетической проблематике, связан с теорией «этости» (haecceitas) {Имеется в виду момент конкретного указания на конкретную, именно эту вещь. Hic – этот; haec – эта.}. Как индивидуализирующая особенность haecceitas не столько совершенствует форму, сколько полностью облекает собой единство и доводит его до уровня конкретной индивидуации. Если с точки зрения св. Фомы восприятие органического целого в его конкретности в любом случае подразумевает выявление в нем видовой чтойности (quidditas) {Quidditas – чтойность (как сущность предмета); quid – что (лат.). (Прим. пер.).} (а, следовательно, в какой-то мере обнаружение чего-то типического в категориальном плане), то Дунс Скот полагает, что индивид предстает лишь самим собой. При этом он является самим собой лишь благодаря действию некоего начала, которое не сливается с ним, будучи логически от него отличным, а является по отношению к нему совершенным и вместе с тем конкретным идеалом. Всякое индивидуальное существо в первую очередь отличается от всякого другого: omnis entitas individualis estprimo diversa a quocumque alio.
Здесь в еще большей степени, чем у св. Фомы, индивид превосходит сущность, оказывается в философском отношении совершеннее ее, причем не только в силу самого факта своего существования, но и потому, что обладает свойством единичности и уникальности. В ratio individui (определение индивида) включается нечто такое, чего нет в natura communis (родовой природе): индивид включает в себя entitas positiva (положительную сущность), которая соединяется с родовой природой и предопределяет ее к индивидуальности (Ordinatio I ,3, 1, 5-6; ср. по этой теме: Marmo 1981-1982).
Эту абсолютную единичность haecceitas, ее определяющее воздействие на уникальный характер отдельно взятого индивида; это столь глубокое и вместе с тем созвучное современному мировосприятию представление Дунс Скот не торопится связать с пробелами эстетического порядка. Тем не менее очевидно, что в его философской позиции в полной мере отразилась та культурная атмосфера, в рамках которой происходила постепенная переоценка индивидуальных ценностей и которая дает о себе знать как в искусстве интернациональной готики, так и в начатках готики пламенеющей.
Классическая готика (Шартрский и Амьенский соборы) в основном соответствовала тому мировосприятию, которое улавливало в предмете прежде всего свечение типического, и которое, как уже было сказано, стремилось выявить во множественности единство. Что касается готики середины XIII в., то здесь восприятие целого сменяется восприятием частного: видение становится более аналитическим, множественность обольщает взор (в период позднего Средневековья подобного рода аналитическое восприятие достигнет апогея в миниатюрах и франко-фламандской живописи). Не будет преувеличением увидеть здесь forma relationale (соотносительную форму), которая в философии Дунса Скота приходит на смену форме автономной. Одновременно чувство типического мало-помалу сменяется чувством индивидуального: в

скульптуре постепенно угасает стремление к фиксации человеческих типов и категорий, на первый план выходит на особенное, неповторимое.
Известно, какие именно факторы культурного и социального взросления способствовали данной эволюции. Однако не может не вызвать удивления, как собственно философское знание, втянутое в споры, которые кажутся сугубо академическими, подспудно отвечает на культурные запросы своего времени и позволяет догадываться о возникновении возможных отношений и тенденций. Теория этости (haecceitas) указывает путь, по которому ни Дунс Скот, ни его современники еще не могли пройти. Haecceitas постигается не отвлеченным разумением, но интуицией: разум может уловить ее лишь смутно, ведь его сфера – это сфера универсальных понятий. С одной стороны, индивидуальность, несводимость ни к чему другому, самобытность; с другой – интуитивное познание другого. Нет необходимости говорить о том, сколь важными окажутся эти понятия в ходе дальнейшего развития эстетических теорий.
С появлением рассмотренных выше понятий представлению о красоте как некоей органической целостности приходит конец – по крайней мере в том виде, в каком его могли сформулировать схоластические системы: аналитичность восприятия и ощущение качественной индивидуальности, которую следует постигать интуитивно, – вот два полюса, развиваясь между которыми, начинает распадаться томистское понятие органического эстетического целого (ср.: De Bruyne 1946, III, p. 352 ss.; относительно Дунса Скота вообще см.: Gilson 1952a и Bettoni 1966). Невозможно представить себе присутствие понятия органического эстетического целого в философии
Уильяма Оккама, даже если у этого автора кое-где и появляются дежурные отсылки к разработанным в традиции темам. Абсолютная случайность сотворенных вещей и отсутствие в Боге вечных упорядочивающих идей отныне приводит к разрушению понятия о стабильной упорядоченности (ordo) Космоса; упорядоченности, подчиняющей себе вещи, к которым устремлены наши психологические вожделения и которой мог бы вдохновляться artifex (художник, творец). Порядок и единство вселенной, утверждает Оккам, – это не некая цепь, соединяющая между собой тела, расположенные в самой вселенной (quasi quoddam ligamen ligans corpora). Тела – это абсолюты, различающиеся в числовом отношении (quae non faciunt unam rem numer, то есть которые числом не образуют одну вещь) и беспорядочно отстоящие друг от друга. Под понятием о порядке подразумевается их взаимное расположение, но не некая имплицитно заключенная в их сущности реальность (Quodlibet VIII, 8). Исчезает понятие организующей формы, рационального начала, которое несводимо к составным элементам целого и в то же время придает им форму. Части располагаются определенным образом, но praeter illas partes absolutas nullo, res est, то есть кроме этих абсолютных частей не существует никакой вещи (Ordinatio 30, 1).
Таким образом, представление о пропорции начинает оскудевать. Реальность универсалий, необходимая для допущения идеи целостности (integritas), растворяется в номинализме; вряд ли теперь можно ставить проблему трансцендентности красоты и характеризующих ее отличительных особенностей, ведь более не существует ни формальных, ни потенциальных различий. Остается лишь ощущение единичного, познание такого сущего, которое поддается эмпирическому анализу в своих видимых пропорциях, – насколько вообще возможно интеллектуальное переживание единичного (Ordinatio, Prol. 1). Сама возникающая в сознании художника идея представляет собой единичный образец вещи, которую он хочет создать, а не идею ее универсальной формы (об Оккаме см.: Ghisalberti 1972 и 1976).
Все эти установки еще сильнее заявляют о себе в трудах Николая из Отрекура, а именно в его критике принципов причинности, субстанциальности и целесообразности. Если причину больше нельзя выявить исходя из ее следствия; если нельзя утверждать, что одна вещь является целью другой; если мы не можем определить иерархию ступеней бытия и не существует вещей более совершенных и менее совершенных, но все они просто различаются между собой и не более того; если, наконец, суждения, с помощью которых мы пытаемся определить эту иерархию, говорят лишь о наших личных предпочтениях – в таком случае ясно, что больше нет оснований говорить об органичности, гармонической зависимости, сообразовании с целью, порядке пропорций, о том, что perfectio prima является причиной perfectio secunda или об отношении совершенствования между ними.
Благодаря трудам упомянутых мыслителей перед наукой и философией открываются новые пути, возникает необходимость в разработке новых эстетических категорий, уже не похожих на те, которые доселе (при всем многообразии трактовок) являлись незыблемыми для всего Средневековья. В мире, состоящем из отдельных единичностей, красоте тоже придется стать единичностью образа, созданного умом и удачей (felicity). Эстетика Возрождения будет носить платонический характер, однако при этом

философская критика оккамистов предвосхищает эстетику маньеризма.
И все же философы, поражая в правах метафизику красоты, еще не отдают себе отчета в том, как скажется их новая позиция на решении эстетических проблем: человек, который больше не может созерцать заданного порядка и который преодолевает рамки такого бытия, где царят полностью определенные значения, замкнутые в строго фиксированных отношениях родов и видов, — это человек, который может реализовывать бесконечные индивидуальные возможности, человек, который становится свободным и называет себя творцом (ср.: Garin 1954, p. 38). Философы погружаются в схоластические прения (хотя схоластика уже сходит на нет) или же, подобно Оккаму, бросаются в самую гущу переживающей решительное обновление политической борьбы. Эстетическая тематика (изобретение, поэт и поэзия...) становится уделом представителей других областей знания.

9.3. Немецкие мистики

Если поздняя схоластика оказала разрушительное воздействие на метафизику прекрасного, то мистики, воплощавшие другой религиозно-философский аспект эпохи, не могли ни вернуть утраченное, ни хоть в малейшей степени развить эту метафизику. Хотя немецкие мистики XIII—XIV вв. и способны, прибегая к аналогии, сказать что-то интересное о процессе поэтического вымысла (как мы это увидим далее), однако, не переставая говорить о Красоте, созерцаемой ими в своем мистическом экстазе, они не могут сказать о ней ничего конкретного. Бог именуется прекрасным, хотя, поскольку он невыразим, его в равной степени можно было бы назвать Преблагим или Бесконечным; у немецких мистиков категория прекрасного указывает на нечто неозначаемое и выражает его «по умолчанию». Из своих переживаний мистики выносят чувство острейшего, но смутного наслаждения. Кроме того, угасает тяга к постижению бытия, проникнутому любовью; постижению, которое, созерцая красоту вещей, восходит от них к Богу, — эта тяга довольно сильно ощущалась у мистиков XII в. и была положена в основу эстетики Сен-Викторской школы. Разве можно по-прежнему созерцать tranquillitas ordinis (покой порядка), созерцать Космос, гармонию божественных атрибутов, если Бог постигается как огонь, бездна, пища, предлагаемая страстно алчущему и не могущему насытиться? Сузо говорит о бездонной пропасти всяческих наслаждений, Экхарт — о «безмерной и безвидной бездне безмолвного и пустынного Божества» и напоминает, что «душа черпает высшее блаженство... погружаясь в пустынное Божество, где нет ни деяния, ни образа...» (Predigten 60, 76). В этой бездне, продолжает Таулер, «дух утрачивает себя самого и уже не ведает ни Бога, ни себя, не постигает ни равного, ни неравного, ни чего бы то ни было, ибо низвергается в Божье единство и забывает всякое различие» (Predigten 28). Ни деяния, ни образа, ни различий, ни отношений, ни познания: Средневековье поздних мистиков поистине ничего не может сказать нам о красоте.
В этот переходный период от эстетики XIII в. к Возрождению лишь художники, энергично заявляя о себе, выражая свою гордыню и свое индивидуальное начало и критическое осознание своего ремесла (от трубадуров до Данте), смогут сказать что-то значимое для истории эстетического восприятия и эстетической теории.

10. ТЕОРИИ ИСКУССТВА

10.1. Теория искусства (« ars »)

Нет сомнения в том, что теория искусства является наиболее анонимной главой в истории средневековой эстетики. Действительно, средневековый взгляд на ars (искусство) (помимо многочисленных и характерных нюансов, объяснить которые мог бы лишь их обстоятельный анализ) остается почти общепринятым и коренится в классическом интеллектуалистском учении о делании человека. Такие определения, как, например, ars est recta ratio ^factibilium (искусство является правильным определением изготовляемого; S. Th. I-II, 57, 4) или ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda (искусство есть начало делания и размышления о том, что должно делать; Summa Alexandri II, 12, 21), звучат так, как будто у них нет конкретного автора. Средневековье повторяет и формулирует их на различные лады, начиная от Каролингов и кончая Дунсом Скотом; за основу берутся прежде всего труды Аристотеля, а также вся греческая традиция, Цицерон, стоики, Марий Викторин, Исидор Севильский, Кассиодор. Приведенные выше формулировки основаны на двух принципах: познавательном (ratio, cogitatio) и творческом (faciendi, factibilis); на этих-то предпосылках и выстраивается учение о природе искусства. Искусство — это познание правил, с помощью которых можно создавать те или иные вещи, причем познание уже существующих, объективных правил — в этом Средневековье едино. Ars называется так потому, что она

arctat, сжимает, говорит нам Кассиодор, в привычном для себя ключе вольно обращаясь с этимологией (Institutio saecularium litterarum, PL 70, col. 1151). Спустя несколько веков эти слова без изменения воспроизводит Иоанн Солсберийский (Metalogicus I, 12). Но ars возводят и к греческому aretus (доблесть, добродетель), о чем замечает – вместе с Кассиодором – Исидор Севильский (Etymologiarum libri XX, I, 1); ведь ars – это умение или способность что- то делать а, следовательно, virtus operativa (деятельная сила), сила практического разума. Искусство относят к области делания (fare), но не действия (agire); последнее относится к сфере нравственности и к той регулирующей силе (virtus), каковой является Благоразумие, recta ratio agibilium (правильное определение того, как надо действовать). Как отмечают теологи, искусство имеет некоторую аналогию с Благоразумием, но Благоразумие управляет практическим суждением относительно случайных ситуаций, направлено на благо человека, тогда как искусство, напротив, упорядочивает действие, направленное на физический (например, скульптуру) или умственный (логика или риторика) материал. Искусство имеет своей целью bonum operis (благо, или качество создаваемой вещи): для кузнеца важно сделать хороший меч, ему не важно, в каких целях его используют – благородных или порочных. Таким образом, интеллектуализм и объективизм – два аспекта средневекового учения об искусстве: искусство – это знание (ars sine scientia nihil est, то есть искусство без знания – ничто), и оно творит предметы, наделенные собственной самодостаточностью, творит искусственные вещи. Искусство – это не выражение, а творчество, действие, предполагающее осязаемый результат.

Искусство – это и строительство корабля или дома, изготовление молота или рисование миниатюры; artifex (творец, создатель) – это кузнец и ритор, поэт и художник, равно как и стригальщик овец. Перед нами еще один, хорошо известный аспект средневековой теории искусства: ars – понятие достаточно широкое, вбирающее в себя и то, что мы назвали бы ремеслом или техникой, так что теория искусства – это прежде всего теория ремесла. Artifex создает нечто такое, что позволяет исправить, дополнить или продолжить природу. Человек занимается искусством в силу своего бедственного положения: от рождения лишенный шерсти, клыков, когтей, не способный быстро бегать или спрятаться в собственную скорлупу, он, наблюдая за природой, подражает ей. Наблюдая, как вода сбегает с горы, не задерживаясь на вершине и не проникая вовнутрь скрытых полостей, он изобретает дом и крышу (Гуго Сен-Викторский, Didascallcon I, 10). Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis, imitantis naturam: ибо всякое произведение есть произведение или Творца, или природы, или мастера, который подражает природе (Гильом из Конша, Glosae super Platonem, ed. Jeauneau, p. 104). Итак, искусство подражает природе, но не копирует рабски все то, что природа ему предлагает в качестве образца: в этом подражании есть место изобретению и переработке. Искусство соединяет разрозненные вещи и разделяет соединенные, продолжает дело природы, творит по образу природы, и продолжает ее творческое усилие (nisus). Да, ars imitatur naturam (искусство подражает природе), но оно подражает ей in sua operatione: искусство подражает природе не в смысле необходимого копирования созданных ею форм – оно подражает ей в ее творческом действии (S. Th. I, 117,1). И это важное добавление к той формулировке, которая всегда казалась людям банальнее того, что она являет собой на самом деле. Средневековая теория искусства интересна именно с этой точки зрения: она представляет собой философию формотворчества, осуществляемого с помощью той техники, которой располагает человек, и взаимоотношений между человеческим и природным формотворчеством.

К наиболее глубоким рассуждениям на эту тему следует отнести приводимый ниже пассаж из Иоанна Солсберийского. Искусство наделяет человека способностью творить вещи по природному образцу и при этом сокращает путь, который проходит природа, и позволяет человеку опередить ее:

«Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et pari (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam muthodon dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit: artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant etperficiantur, dat nutricolam rationem».

«Оно как бы предлагает более краткий путь в сравнении с долгим продвижением природы к вещам, которые можно сделать, и порождает (как я уже говорил) способность создавать трудные вещи. Поэтому греки называют словом muthodon сокращенное размышление, которое избегает затрат, совершаемых природой, и исправляет ее извилистый путь, дабы правильнее и легче могло исполниться то, что полезно сделать. Ведь природа, какой бы она проворной ни была, не

достигает скорости искусства, если только тому не обучается: однако она является матерью всякого искусства и, как кормилица, дает им разумение, дабы они продвигались и совершенствовались»
. (Metalogicus I, 11).
Природа, со своей стороны, побуждает ум (vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens) (некая сила, естественным образом присущая духу и значимая сама по себе) воспринимать вещи, запоминать их, исследовать и сравнивать. Искусство и природа поочередно помогают друг другу в процессе неуклонного возрастания творческого начала. Под «ingenium» Иоанн Солсберийский подразумевает не то, о чем будут говорить маньеристы, используя этот же термин; для него в лучшем случае речь идет о virtus operandi (сила действования). Понимание же им слова Natura безусловно восходит к общей культурной атмосфере XII века; он имеет в виду нечто живое и органическое, служанку творца, активно действующую матрицу всех форм.
10.2. Онтология художественной формы

Философы XIII в. ограничивают представления об искусстве (ars) как способности, связанной с космогоническими силами, и разрабатывают онтологию художественной формы, которая в какой-то мере сужает возможности искусства. Согласно св. Фоме, между природными и художественными целостностями пролегает глубокое онтологическое различие. Форма, привносимая художником в материю, на которую он воздействует, является не субстанциальной, а акцидентальной формой. Материя, которая подлежит художественной обработке, – не чистая потенция, не материя ex qua (из которой); это уже субстанция, определенный акт, мрамор, бронза, глина, стекло, то есть материя in qua (в которой), subjectum, на который воздействуют акцидентальные формы, видоизменяют его, но не касаются его субстанциональной природы. {Ср. в частности небольшое произведение «De principiis naturae» («О началах природы»), где обстоятельно развивается эта тема; ср. также S. Th. I, 77, 6 и Summa contra Gentiles II, 72.} Ars operatur ex materia quam natura ministrat: искусство творит сообразно материи, которую предлагает природа (Sententia libri de anima II, 1, p. 696; ср.: S. Th. I, 77, 6). В качестве примера св. Фома приводит медь, из которой можно сделать статую. Эта медь потенциально уже заключает в себе тот образ, которым она будет наделена; пока что она представляет собой нечто бесформенное (infiguratum), лишенное формы (privatio formae); однако та художественная форма, которая делает ее статуей, изменяет ее лишь поверхностно, так как ее бытие в качестве меди не зависит от акцидентальной формы. Этот пассаж свидетельствует о том, как далека средневековая ментальность от представления об искусстве как творческой силе. Самое большее, что может делать искусство, так это создавать наилучшие изображения, поверхностные отпечатки (terminationes) материи, но ему следует проявить онтологическое смирение по отношению к природе, которая первична. Связываемые воедино средствами искусства сущности не создают нового единства, но каждая сохраняет свою собственную субстанциальную реальность; они просто ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis, то есть сведены в определенный образ посредством соразмерности (S. Th. III, 2, 1). Существование их определяется действием поддерживающей их материи, тогда как природные вещи существуют в силу своей причастности к Божеству (Contra Gentiles III, 64). Согласно св. Бонавентуре в мире действуют три силы: Бог, творящий из ничего; природа, воздействующая на потенциальное бытие; и искусство, воздействующее на природу и предполагающее ens completum (совершенное, законченное сущее). Художник может содействовать творческому ритму природы, может ускорять его, но не может состязаться с ним (II Sent., 7, 2, 2, 2).
Те же представления встречаются и в народной схоластике, энциклопедических трудах и в обыденном сознании. В «Романе о Розе» Жан де Мён (написавший свою часть произведения вскоре после того, как появилась «Сумма» Фомы) описывает Природу, которая заботится о том, чтобы различные виды множились, и делает пространное отступление касательно Искусства. В отличие от Природы оно не производит истинных форм: стоя перед Природой на коленях, Искусство умоляет ее (подобно нищему, не владеющему ученостью, но жаждущему подражать ей) научить его охватывать реальность в ее образах. Однако, подражая Природе в ее творческом усилии, Искусство все-таки не может создавать живых существ. И здесь в онтологическом недоверии философов к Искусству начинает слышаться простосердечное разочарование зрителя, который видит, что Искусство хотя и создает образы «рыцарей на прекрасных скакунах, с ног до головы покрытых голубыми, желтыми, зелеными и прочих цветов доспехами, птиц в зеленых зарослях, рыб во всяческих водах, диких зверей, пасущихся в лесах, всякую траву, всякий цветок, который мальчики и юноши собирают в лесу по весне...», однако, несмотря на все свое проворство, не может заставить их двигаться, чувствовать, говорить. Не следует видеть здесь

выражение чувствительности, неспособной постичь самоценности искусства. Как и св. Фома, Жан де Мён в данном случае стремится к тому, чтобы определить возможности природы и искусства с научной точки зрения; вполне естественно, что, в соответствии с логикой своего рассуждения, он отводит искусство на второй план. Различие между Жаном де Мёном и св. Фомой заключается в том, что для поэта, писавшего на народном языке, данный аргумент доказывает превосходство алхимии над искусством — ведь алхимия позволяет осуществить трансмутацию. Все это говорит о том, что в светской культуре XIII века под видом схоластики уже заявляют о себе требования науки и натурфилософии Ренессанса.
Однако несмотря на все ограничения, налагаемые онтологией художественной формы, в тот период устанавливается однозначная связь между эстетическим и художественным, причем как то, так и другое основывается на формальных критериях. Св. Фома даже высказывает мысль о том, что художественные формы более близки человеку (и, следовательно, легче поддаются эстетическому переживанию), так как не требуют понимания, продвижения к сокровенным глубинам субстанциальной сложности, но могут постигаться на поверхностно-эмпирическом уровне (S. Th. I, 77, I ad 7; Sententia libri de anima II, 2, p. 74).
10.3. Свободные и ремесленные искусства

Если в Средние века эстетическое сливается с художественным, то представление о собственно художественном в тот период почти не разрабатывается. Иначе говоря, средним векам недостает теории Изящных Искусств, представления об искусстве, которое было бы сродни современному — искусстве как о создании произведений, изначальная цель которых — эстетическое наслаждение (со всей той значимостью и достоинством, которые сопутствуют этому предназначению). Превратности, переживаемые системой искусств в Средние века, говорят о том, как трудно было определить и обозначить точную иерархию различных видов творческой деятельности. И действительно, возникающие подразделения всегда нацелены не на то, чтобы отделить изящные искусства от утилитарных (или от техники в строгом смысле слова), а на то, чтобы отделить более благородные искусства от ремесленных. О различии между ремесленными и свободными искусствами говорит уже Аристотель (Политика VIII, 2); систематизацию искусств Средневековье наследует от Галена, который говорит об этом в трактате «Peri techines» («Об искусстве»). На протяжении Средних веков систему искусств будут разрабатывать разные авторы, и среди них можно назвать Гуго Сен-Викторского, Рудольфа из Лоншана и Доминика Гундисальви. Последний выстраивает свою систему в 1150 г., ссылаясь при этом на Аристотеля: среди высших искусств под словом «красноречие» мы находим поэтику, грамматику и риторику; механические искусства стоят на последнем месте. Порой дело доходит до того, что, объясняя слово mechanicae, некоторые авторы обращаются к глаголу moechari (прелюбодействовать); так поступает, например, Гуго Сен-Викторский (Didascalicon II, 21, PL 176, col. 760; ср.: Schlosser 1956, p. 78). Ремесленные искусства принижены, так как имеют дело с материей и упорным ручным трудом. Св. Фома также разделяет эту концепцию: ремесленные искусства sunt qudammodo serviles (в какой-то мере рабские), тогда как свободные искусства являются высшими и упорядочивают умозрительный материал, не подчиняясь телу, которое не столь благородно, как душа. Аквинат отдает себе отчет в том, что свободные искусства лишены рукотворной составляющей (присущей абстрактно понимаемому Искусству), но полагает возможным назвать их искусствами, хотя бы per quandam similitudinem (в силу некоторого подобия) (S. Th. I–II. 57, 3 ad 3). Таким образом, обнаруживается парадоксальное следствие: как проницательно замечает Жильсон (1958, p. 121), искусство возникает, когда разум обретает интерес к чему-то рукотворному, и чем больше искусству надлежит творить, тем в большей степени оно считается искусством. Однако в дальнейшем чем сильнее искусство воплощает в жизнь собственную сущность, чем больше оно делает, тем менее благородным становится и в конечном итоге превращается в искусство более низкого порядка.
Ясно, что такая теория отражает аристократическую точку зрения. Деление на свободные и ремесленные искусства характерно для интеллектуалистского менталитета, который высшим благом считает познание и созерцание, и выражает идеологию феодального общества (подобно тому как в Греции оно отражало идеологию олигархов), для которого ручной труд неизбежно казался чем-то низменным. Влияние социального момента на теоретическую рефлексию оказалось настолько сильным, что даже с исчезновением внешних предпосылок для подобных воззрений упомянутое разделение все равно сохраняется как некий предрассудок, который нелегко преодолеть. Об этом свидетельствуют и ренессансные споры касательно того, насколько работу скульптора можно

считать делом благородным.
Не исключено, что в Средние века всё еще учитывали позицию Квинтиалиана (Institutio oratoria IX, 4,116), который полагал, что люди, сведущие в искусстве, могут судить о технике исполнения, тогда как профаны только наслаждаются им: docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem (сведущие постигают смысл искусства, несведущие – наслаждение).
Художественная теория развилась (вспомним о Боэции) как определение искусства усилиями ученых мужей, тогда как художественная практика и подход к искусству с педагогическими целями развивались как метод определенным образом ориентированной voluptas. Проведению различия между изящными искусствами и техникой препятствовало различие между свободными и ремесленными искусствами; последние рассматриваются как изящные, если получают дидактическую нагрузку и через наслаждение красотой могут содержать в себе научную и религиозную истину. В этом случае они смыкаются с теми из изящных искусств, которые считаются свободными. Согласно решениям Аррасского Собора, неграмотные люди через знаки, данные в живописи, созерцают то, что не могут постигать через Писание: illitterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur (см. также св. Фому, III Sent.,9, 1,2)
Идея искусства, обращенного к чистому наслаждению, прокладывает себе дорогу лишь случайно: св. Фома благосклонно относится к женским прическам и одобряет игры и развлечения, словесную игру (ludus) и представления лицедеев (histriones); однако и здесь учитывается функциональная причина. Женщина поступает правильно, когда украшает себя ради того, чтобы усилить любовь мужа; игры же приятны, потому что снимают усталость, проистекающую от работы, inquantum auferunt tristitiam quae ex labore{О женских украшениях см. S. Th. II-Ilae, 169, 2; об играх – S. Th. I-IIae, 32, I ad 3; Пае, 60, 5; II-IIae, 168, 2-4.}
10.4. Изящные искусства

И все же, несмотря на указанные ограничения, на протяжении всей истории развития средневековой эстетики встречаются отдельные замечания и установки, касающиеся изящных искусств. Первый важный текст содержится в «Каролингских книгах» («Libri Carolini»), написанных в окружении Карла Великого и ранее приписывавшихся Алкуину, а ныне – Теодульфу Орлеанскому {Авторство Теодульфа Орлеанского недавно подтвердил Meyvaert (1979) в полемике с Wallach (1977). Приводимые цитаты взяты из Каролинских книг (Libri Carolini, PL 98), соответственно col. 1242, 1095, 1219 и 1230.}.
Начало было положено II Никейским собором, который в 787 г. вновь утвердил использование священных изображений вопреки ригоризму иконоборцев. Каролингские теологи не протестовали против такого решения, но выдвинули целый ряд весьма расплывчатых замечаний касательно природе искусства и изображений. В их задачу входило показать, что, если и безрассудно преклоняться перед сакральным изображением, но столь же безрассудно его уничтожать как нечто пагубное, ведь изображения относятся к некоей автономной сфере бытия, которая и придает им самоценную значимость. Они суть opificia (изделия), нечто произведенное мирскими искусствами и не могущее иметь мистического предназначения. Они неподвластны какому бы то ни было сверхъестественному влиянию, никакой ангел не водит рукой художника. Само по себе искусство нейтрально, его можно назвать благочестивым или неблагочестивым в зависимости от личности творца: omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi. В изображении нет ничего такого, чему надо поклоняться, что надо чтить: красота его возрастает или умаляется в зависимости от дарования художника: imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur. Изображение ценно не потому, что на нем запечатлен какой-нибудь святой, а потому, что хорошо выполнено и к тому же из ценного материала. В качестве примера, говорит Теодульф, возьмем изображение Девы с младенцем: лишь titulus (надпись) под статуей говорит о том, что перед нами религиозное изображение. Статуя же как таковая представляет женщину с маленьким сыном на руках, так что мы вполне могли бы решить, что это Венера с Энеем, Алкмена с Гераклом или Андромаха с Астианаксом. Два изображения, одно из которых представляет Деву, а второе – какую-нибудь языческую богиню, сходны между собой видом, цветом и материалом и разнятся только надписью: pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant.
Речь идет о весьма энергично сформулированном принципе автономии художественного языка как исключительно пластического феномена (который явно противостоит поэтике соборов и аллегоризму школы Сугерия). Эстетика «Каролингских книг» – это эстетика чистого визуального восприятия и в то же время эстетика автономности художественного изображения. В своем

полемическом задоре автор даже преувеличивает этот момент; каролингская же культура, напротив, изобилует утверждениями о том, что нельзя доверять некоторым лживым языческим измышлениям. Как бы то ни было, анализируемый пассаж полон наблюдений над конкретными произведениями искусства: вазами, изделиями из гипса, картинами и миниатюрами, ювелирными изделиями, свидетельствующими об утонченном вкусе их создателя и сопутствующими тем проявлениям любви к классической поэзии, которыми так богато Каролингское возрождение.

В то время как богословы предпринимали попытки набросать эскиз теории искусства, на базе трактатов по риторике формировалась богатая литература, посвященная технике создания художественного произведения. Двумя первыми учебниками стали трактаты «De coloribus et artibus» («О цветах и искусствах») и «Mappa clavicula», в которых технические рассуждения перемежаются классическими реминисценциями и фантазиями на тему бестиариев (ср.: Schlosser 1956, pp. 26 ss.). Как эти, так и другие трактаты изобилуют эстетическими наблюдениями, свидетельствующими о ясном осознании связи между эстетическим и художественным, а также содержат сведения о цветах, свете и пропорциях. К XI в. относится знаменитая «Schedula diversarum artium* («Листок различных искусств») священника Феофила, обнаруженная Лессингом в библиотеке Вольфенбюттеля. Согласно Феофилу человек, созданный по образу Божию, наделен способностью давать жизнь различным формам; случайно или на основе раздумий он постигает, что его душа взыскует красоты и благодаря творческому восхождению овладевает художественной способностью. В Писании Он находит божественную заповедь, касающуюся искусства: «Господи, возлюбил я красоту дома твоего», – поет Давид, и эти слова Феофил воспринимает как явное указание на необходимость творчества. Художник работает смиренно, осененный вдохновляющим воздействием Святого Духа; без этого вдохновения он не мог бы даже приступить к работе; все то, чему можно выучиться, что можно постичь или изобрести в искусстве, – все это дар Духа в его семи действованиях. Благодаря мудрости художник постигает, что его искусство приходит к нему от Бога; разумение открывает ему принципы многообразия и меры (varietas et mensura); совет заставляет его щедро делиться с учениками секретами своего ремесла; сила наделяет его упорством в творческом усилии; и так далее для каждого из семи даров Святого Духа. Исходя из этих богословских оснований, Феофил переходит к изложению пространного перечня практических наставлений. При этом особое внимание он уделяет искусству витража и провозглашает большую художественную свободу – например, он советует заполнять пустое пространство между большими историческими сюжетами геометрическими фигурами, цветами, листьями, изображениями птиц, насекомых и даже фигурками обнаженных людей.

Конечно, когда средневековый автор изредка обращается к размышлениям об изобразительном искусстве, он выходит за рамки той или иной системы. В своей поэме «Антиклавдиан» «Anticlaudianus» (I, 4) Алан Лилльский, говоря о картинах, украшающих дворец Природы, не сдерживается и разражается такими утверждениями, преисполненными изумления:

«O nova picturae miracula, transit ad esse quod nihil esse potest! Picturaque simia veri, arte nova ludens, in res umbracula rerum vertit, et in verum mendacia singula mutat».

«О новые чудеса живописи! Начинает быть то, что могло бы не быть. Живопись, подражание истины, играя новым искусством, превращает в вещи тени вещей и всякую ложь претворяет в истину».

Позднее Ченнино Ченнини даст новое истолкование живописи, приравнивая ее к поэзии (и помещая ее на второе место после знания), усматривая в ней свободное и созидательное вмешательство воображения. Подобная позиция возникла под влиянием одного отрывка из «Науки поэзии» Горация, где говорится о том, что

pictoribus atque poetis – quodlibet audendi semper fuit aequa potestas

(«Знаю: все смеют поэты и живописцы – и все им возможно»

(Гораций. Наука поэзии // Собр. соч. СПб., 1993. С. 343/ Пер. М.Дмитриева).

Еще более укорененный в средневековье автор, чем Ченнини, а именно Гильом Дуранд Старший, недвусмысленно ссылается на эти Горациевы строчки, чтобы обосновать свободное художественное изображение сюжетов из Ветхого и Нового Заветов (4).

В сущности, и теологи, разрабатывавшие теорию прекрасного образа, также вносили свой вклад в возвеличивание изображений. Св. Фома раскрывает эту тему, говоря об образе по преимуществу, о Сыне, рассматриваемом как species (образ, изображение). Христос прекрасен, потому что Он – образ Отца, а образ – это forma deducta in aliquo ab aliquo, форма, перенесенная во что-либо из чего-либо иного (S. Th. I, 35, 1; I, 39, 8). Как образ, Сын обладает тремя атрибутами красоты, каковы суть integritas (целостность, цельность); поскольку Он осуществляет в себе природу Отца, он есть

convenientia (соответствие), поскольку он является imago expressa Patris (точным образом Отца) и claritas (ясность), поскольку Он есть слово, выражение, splendor intellectus (сияние разумения).
Св. Бонавентура еще яснее формулирует два основания заключенной в изображении красоты – она может иметь место, даже если в той вещи, которой художник подражает, никакой красоты вообще нет. Изображение красиво тогда, когда оно выполнено должным образом и верно передает оригинал.
«Dicitur imago diaboli "pulchra" quando bene repraesentat foeditaem diaboli et tunc foeda est».
«Изображение дьявола называется "красивым" тогда, когда хорошо показывает его мерзость и посему само мерзостно».
(I Sent. 31, 2, 1,3).
Изображение безобразного прекрасно тогда, когда оно убедительно передает это безобразие: таким образом могут быть оправданы многочисленные изображения дьявола в средневековых соборах и критическое обоснование того неосознанного удовольствия, о котором свидетельствует и которое осуждает св. Бернард.
10.5. Поэтики

Наряду с теоретиками и авторами трактатов по изобразительному искусству активно работают и авторы трактатов по поэтике и риторике. Долгое время поэтика смешивалась с грамматикой и метрикой, представление же о поэтике как о самостоятельной дисциплине вновь возникает в трактате «De divisione philosophiae» («Оразделении философии»), принадлежавшем перу Доминика Гундисальви. Однако по существу, на протяжении довольно длительного периода artes dictaminis (письмовники) заменяли собой всякую поэтическую теорию; проза и поэзия подчинялись одной и той же ораторской дисциплине. Поначалу даже не существовало (как отмечает Курциус) слова, которое означало бы «сополагать, сочинять» в поэтическом смысле (dichten): говоря о метрической композиции, стихотворении, написанном с соблюдением метра, и вообще о метрическом сочинении, Альдхельм Малмсберийский и Оттон Клюнийский употребляли такие выражения, как metrica facundia (красноречие с сохранением размера), textus per dicta poetica scriptus (текст, написанный поэтическим слогом) и другие такого же рода (ср.; Curtius 1948, VIII, 3). Подлинное пробуждение критического взгляда на поэзию начинается в XII в., когда Иоанн Солсберийский советует читать auctores (авторов) на основе метода, которому следовал Бернард Шартрский (Metalogicus I, 24); poetria nova (новая поэзия) противопоставляется античной, различные литературные направления полемизируют между собой: чистые вербалисты, Орлеанская школа, антитрадиционалисты и т. д. (ср.: Раге 1933; Haskins 1927). В XII-XIII вв. Матвей Вандомский, Гальфред Винсальвский, Эберхард Немецкий и Иоанн Гарландский разрабатывают теории поэтики, в которых содержатся и собственно эстетические наблюдения. Наряду с обычными наставлениями касательно симметрии и color dicendi (цветы речи), словесной красе (festivitas) и правилах композиции появляются и более новые положения: Гальфред Винсальвский, например, говорит о косной и упрямой материи, которая становится податливой и принимает желанную художником форму только в результате усердной работы (5). Таким образом, он постулирует принцип, который были склонны отрицать философские теории искусства, полагавшие, что процесс согласования художественной формы с материей протекает гораздо легче и мягче (6). Уже в XII в. Аверроэс разрабатывает поэтику зрелища, подкрепленную рассуждениями о поэзии – хотя здесь он уже не проявляет особой оригинальности и следует за Аристотелем (7). В его «Среднем комментарии» мы находим интересное разграничение между историей и поэзией, новое для Средневековья: тот, кто рассказывает истории (не «историю»), объединяет многие выдуманные события, не упорядочивая их; поэт же, напротив, организует при помощи пропорций и правил (поэтический метр) события истинные или правдоподобные и говорит о всеобщем; поэтому поэзия более философична, чем простой вымышленный рассказ. Еще одно интересное соображение гласит, что поэзия никогда не должна прибегать к средствам убеждения или риторики, но исключительно к средствам подражания. Подражать надо с такой живостью и так красочно, чтобы вещь, которой подражают, как живая стояла перед глазами. Если поэт отказывается от этих средств и переходит к прямому рассуждению, он грешит против собственного искусства (ср.: Menendez y Pelayo 1883, p. 310-344).
Не подлежит сомнению, что под влиянием поэзии на народных языках в схоластических трактатах постепенно начинает смутно осознаваться наличие новых ценностей, которые заявляют о себе в мире слова и образа. Становится все яснее, что поэзия – это нечто новое и более глубокое, чем упражнение в метрике. Не отступая от схоластических положений свой школы, Александр Гэльский все еще считает поэтический метод inartificialis sive

non scientialis (неискусным или ненаучным) (Summa Th. I, 1), но все-таки признает за поэтами способность обретать знания новым способом; речь заходит о Веселой Науке (8). С приходом герметического стиля трубадуров (trobar clus) рождается поэтика вдохновения; способность находить дается Богом посредством ниспосланной им благодати – так скажет Хуан де Баэна в прологе к своему «Cancionero» («Сборнику стихов»); поэзия становится на путь субъективного изъяснения, излияния чувств. Гальфред Винсальвский напоминает о том, что разум должен обуздывать порывистые движения руки и подчинять ее движения предустановленному замыслу (Poetria nova, vv. 43-49, ed. Faral, p. 198). Но когда Персеваль Кретьена де Труа, облаченный в доспехи, впервые влезает на коня, добрый человек, его наставляющий, тщетно поучает его, что всякое искусство требует долгого и постоянного изучения. Молодой валлиец, ничего не знающий о схоластической теории искусства (скорее всего, и сам Кретьен также не хотел в нее погружаться) бесстрашно бросается в бой: его наставляет сама Природа, говорит поэт, а когда она этого хочет, да к тому же когда ей помогает сердце, все преодолимо.

11. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ И ДОСТОИНСТВО ХУДОЖНИКА

11.1. «Низшее учение» («Infima doctrina»)

В культурном сознании Средневековья медленно вызревало новое представление о достоинстве искусства и обретал значимость принцип поэтического вымысла. Схоластическая теория оказалась слишком узкой для решения подобных вопросов. Тем не менее не следует считать официальную философию более глухой, чем она была на самом деле, равно как не стоит думать, что все ее утверждения на сей счет сводились лишь к осуждению и фальсификациям. Когда, например, св. Фома говорит о том, что поэзия – это infima doctrina (низшее учение), и подчеркивает, что разум не постигает поэтических выражений в силу того, что для них характерна внутренняя нехватка истины (S. Th. I, 1, 9; I-IIae, 101, 2 ad 2), он вовсе не желает полностью дискредитировать modus poeticus (поэтический способ), равно как не хочет ставить проблему смутного восприятия (perceptio confusa) якобы в духе Баумгартена. Речь идет об обычном умалении значимости искусства как делания по сравнению с чистым умозрением; ниже Аквинат сравнивает обычную поэзию со Священным Писанием, причем первая от этого сравнения, разумеется, не выигрывает. Говоря о нехватке истины (defectus veritatis), Аквинат имеет в виду, что поэзия повествует о вещах несуществующих. Poeta... utitur metaphorispropter repraesentationem... Repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est (S. Th. I, 1, 9 ad 1): поэт использует метафору (хотя с логической точки зрения метафора ложна), но он использует ее для того, чтобы построить образы, а образы по природе своей приятны человеку. Тем не менее если предмет поэзии – приятная ложь, понятно, почему она противится рациональному познанию. 156

Следовательно, перед нами не столько осуждение, сколько отсутствие теоретического интереса к доставляемому поэзией наслаждению, особенно если оно на первый взгляд лишено прямой дидактической функции. В своем «Dialogus super auctores» («Беседе о писателях») (ed. Huygens, p. 75, 78) Конрад из Гиршау отмечает, что поэта называют сочинителем (fictor), ибо он говорит о вещах ложных вместо истинных или смешивает истину и ложь (eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat), и что часто в вымышленном стихотворении мы имеем дело не со смысловой силой (virtus) слова, а лишь с сотрясением воздуха (sonum tantummodo vocis).

Для приверженцев схоластической теории было невозможно себе представить (как это сделали представители Нового времени), что поэзия способна раскрывать природу вещей с такой силой и широтой, которые недоступны рациональной мысли. Невозможно потому, что схоластика основывалась на дидактическом представлении об искусстве. Если поэт раскрывает перед читателем сокровищницу заранее известных истин, самое большее, на что он способен – придать изящество своей мысли; однако ничего нового он сообщить не может. Разве что языческие поэты, жившие до наступления христианского Откровения, могли делать это под влиянием некоего божественного вдохновения. Следовательно, когда Сенека в VIII письме утверждает, что многие поэты говорят то, что философы уже сказали или должны были сказать, схоластика истолковывает эту фразу в ее наиболее поверхностном и прямом смысле: поэзия затрагивает также научные и философские проблемы, и сочинительство (как выражается Жан де Мён) можно назвать также философствованием.

11.2. Поэт-богослов («theologus»)

Однако в какой-то момент стараниями предгуманистов вроде Муссато закладываются основы нового учения о поэзии. Он утверждает, что поэзия –

это наука, нисходящая с небес, божественный дар. Античные поэты возвещали о Боге, и в этом смысле поэзию можно назвать вторым богословием: quisquis erat vates – vas erat ille dei (кем бы ни был прорицатель, он был Божьим сосудом) (Epistola IV). Св. Фома ссылается на различие, которое сделал Аристотель (в первой книге своей «Метафизики») между первыми поэтами-космогониками (которых он называл teologi) и философами. Однако Аквинат полагал, что только философы (а для него они и есть теологи) являлись хранителями божественной науки, тогда как поэты mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari (лгут, как говорит пословица). По поводу же мифических поэтов, таких, как Орфей, Мусей и Лин, Фома с некоторым удовлетворением говорит, что они sub fabulari similitudine (под видом мифических рассказов) дали понять, что в начале вещей была вода (Met. Aristoteles expositio I, 3, 63, 83). Что же касается предгуманистов, то они вновь извлекают из кладезя схоластической премудрости расплывчатое понятие «поэт-богослов» и пользуются им в своей борьбе против апологетов интеллектуалистской и аристотелевской позиции (таких, как томист фра Джованнино из Мантуи), вкладывая в традиционные понятия совершенно новое представление о поэзии.{В этом направлении будет развиваться творчество Петрарки, Боккаччо и Салютати. Курциус (1948, XII) отмечает, сколь «пикантной» является эта особенность гуманизма, который освежает богословие, чтобы тем самым бороться против культурного наследия св. Фомы.}
Исследователи уже отмечали «это стремление наделить поэзию функцией Откровения, делая ее средоточием человеческого опыта и его высшим проявлением... точкой, с которой человек может всесторонне обозреть удел свой... слиться с живым ритмом всего сущего, как бы стать причастным ему, сохраняя при этом способность перевести все сущее в образы и формы человеческой коммуникации» (Garin 1954, p. 50). Но коль скоро это новое чувство подспудно заявляет о себе в стихах поэтов, писавших на народном языке, и явно – в редких пассажах представителей Проторенессанса, то схоластическая теория остается закрытой для такого видения и по-прежнему продолжает считать, что поэзия Писания – это нечто иное, не столь смутное, более точное в своих аллегорических отсылках и в любом случае не являющееся плодом творчества одного лишь человека. Глубинное видение мистика, эстетический экстаз, проникнутый верой и благодатью, не имеют ничего общего с поэтическим экстазом в романтическом смысле этого слова. Нельзя усматривать в дидактической поэзии более глубокое содержание, чем в философском рассуждении.
Гарен (1954) полагает, что в Средние века начинает оформляться представление о поэзии как поэтической интуиции, противоположной дианоэтическому объяснению, характерному для философии. Мы вернемся к этому вопросу в параграфе 11.4, но уже здесь можно отметить, что речь идет всего лишь о теоретических начинаниях, не сложившихся в какую-либо альтернативную теорию. Соотношение между ноэтической интуицией и дианоэтическим толкованием устанавливается разве что в связи с различением между мистикой и философией. Схоластическая теория искусства оставалась глухой к этой проблеме. Однако вряд ли ее стоит за это упрекать, ведь ее бесспорная значимость заключается в рассмотрении других аспектов художественного делания, в разработке представления об искусстве как рукотворной конструктивной деятельности; в осознании того, что в каждой технической операции заключен принципиально важный момент художественности, а в каждом художественном сообщении проявляется собственно техническое мастерство.
11.3. Идея как образец

Другая проблема, дискутировавшаяся в средневековой теории искусства, которая также не могла дать удовлетворительный ответ на продиктованные поэтической практикой и саморефлексией запросы, – это проблема образцовой идеи, в соответствии с которой художник работает, и, следовательно, проблема изобретения. С развитием античной эстетики платоновское понятие идеи (которое изначально было призвано умалить значимость искусства) постепенно становится эстетическим понятием, означающим внутренний образ, возникающий в воображении художника. На протяжении всего периода эллинизма происходила теоретическая переоценка труда художника, и мало-помалу стал формироваться тезис о том, что он может создавать идеальный образ красоты, неизвестный в природе. Филострат уже наделяет художника способностью освобождаться от чувственно воспринимаемых образцов и привычных форм восприятия. Начинает складываться понятие фантазии, которое уже содержит в себе (по мнению ряда современных ученых) все предпосылки интуитивистской эстетики (ср.: Rostagni 1955, p. 356). Стоики способствуют развитию этой тенденции своей идеей о врожденном знании, а Цицерон в трактате «De or at ore» («Об ораторе») излагает учение о внутреннем образе, превосходящим всякую чувственную реальность.

Но если species (понятие, идея) является чисто мыслимой (cogitata), она оказывается или менее совершенной, чем заключенные в природе формы, или заставляет думать о том, что подлинным метафизическим достоинством обладает идея художественная. В сочинениях Плотина начинает утверждаться вторая тенденция. Внутренняя идея – это совершенный и высший первообраз, благодаря которому художник, посредством акта интеллектуального видения, овладевает теми первоначалами, которыми вдохновляется природа. Искусство стремится к тому, чтобы эта идея отразилась в материи, однако добиться этого можно лишь ценой огромных усилий и лишь частично: материя, о которой говорит Плотин, противится оформлению со стороны внутреннего образа (в отличие от материи Аристотеля, которая не противоборствовала своей форме). При этом центр тяжести приходился не на процесс воплощения идеи, а на достоинство внутреннего видения, этого «фантастического» первообраза, сокрытого в уме художника. {По поводу развития эстетического понятия «идеи» см. Panofsky, 1952. В связи с судьбой платоновской идеи в истории эстетики Шлоссер (Schlosser (1956, p. 67) задается вопросом о том, не родилось ли это понятие в результате эстетического рассмотрения уже сформированной реальности.}
Средневековые мыслители – как аристотелики, так и платоники – ведут речь об идеях-первообразах, присутствующих in mente artificis (в уме художника), и, не слишком много уделяя внимание проблеме их сообразования с материей, утверждают, что именно в свете такого первообраза художник и создает свое произведение. Но как формируется этот первообраз в сознании творца? Откуда он приходит и благодаря каким внутренним ресурсам художник может его вообразить?
Согласно Августину, дух человека обладает способностью укрупнять или уменьшать окружающие его вещи, способностью перерабатывать весь тот накопленный в памяти опыт; так, например, добавляя какие-либо элементы к образу ворона или что-либо отнимая от него, мы можем прийти к чему-нибудь такому, что не существует в природе (Epistula 7). По существу, перед нами работа воображения, о которой говорит Гораций в начале своего «Послания к Пизонам» («Ad Pisones»); несмотря на те богатые возможности, которые предоставляла Августину его теория врожденного знания, он, по сути дела, находится в русле теории подражания. Если мы захотим отыскать средневековые предпосылки учения о вдохновении, нам стоит скорее обратиться к Феофилу (к уже упомянутой «Schedula»), занимавшему более радикальную позицию по этому вопросу (как мы уже видели в предыдущей главе).
Сегодня мы понимаем, что неповторимость произведения искусства следует усматривать не в идее, ниспосланной через благодать и независимой ни от опыта, ни от природы: в искусстве сходятся воедино все виды нашего опыта, переработанные и процеженные в соответствии с обычной работой воображения. Если что и делает произведение искусства неповторимым, так это тот способ, благодаря которому упомянутая переработка обретает конкретные черты и предлагается восприятию во взаимодействии пережитого опыта, художественной воли и самоценности обрабатываемого материала. Однако тема совершенной внутри себя идеи, которую следует реализовать в произведении, долгое время занимала эстетику Нового времени, и дискуссии по этому поводу были полны глубоких познаний и прозрений. В этой связи необходимо проследить путь ее исторического развития. Средневековье завещает эту тематику Возрождению и маньеризму, однако в своем наиболее значимом выражении, а именно в аристотелистской теории искусства, ему так и не удается удовлетворительным образом объяснить феномен замысла, то есть так, чтобы создать предпосылки для дальнейшей дискуссии.
Согласно св. Фоме идея вещи, которую надо создать, присутствует в уме художника как образ, как forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur, то есть как образцовая форма, в подражание которой нечто создается. Предвидя форму того, что он собирается творить, творческий интеллект заключает в себе – на уровне идеи – самую форму подражаемой вещи. Аристотелизм этой позиции подчеркивается тем фактом, что идея предстает не просто как идея субстанциальной формы, формы, отъединенной от материи, платоновской сущности, тотальная осуществимость которой вызывает сомнение, а как образец формы, постигнутой в ее связи с материей и образующей с нею определенное единство:
«Undeproprie idea non respondet materiae tantum, пес formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum adformam et quantum ad materiam».
«Следовательно, собственно идея не соответствует только материи или только форме, но всему составу (материи и формы) соответствует одна идея, которая движет целым как в том, что касается формы, так и в том, что касается материи».
(De ventate III, 5: Opera omnia XXII 1, p. 112).

Организму, который надо создать (поскольку и здесь, как видим, св. Фома акцентирует внимание на органическом взаимодействии составляющих, а не на отвлеченной идее) предшествует единственная образцовая форма (заметим, что акцент, как обычно, делается на органическом единстве): художник обдумывает строительство дома и одновременно думает о всех его параметрах – периметре, высоте и так далее. Только второстепенные признаки обдумываются постфактум, по завершении произведения; если брать рассмотренный выше пример, художник будет думать об украшениях, стенной живописи и всем прочем. Отметим, что и здесь художественный организм мыслится в ракурсе своей строго функциональной направленности: гедонистические по своему характеру детали не соотносятся с подлинно художественной концепцией.
Если речь идет о воспроизведении существующего в природе объекта, тогда этот образец формируется в уме художника благодаря акту подражания; однако если созданный объект представляет собой нечто новое (дом, вымышленная история, статуя чудовища), тогда первообраз создается фантазией или воображением (ср.: Chenu 1946). Оно представляет собой одну из четырех внутренних потенций, относящихся к области восприятия (наряду со здравым смыслом, способностью оценки или размышления и памятью), и заключает в себе хранилище пережитого опыта: quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum (словно некое вместилище форм, воспринятых чувством) (S. Th. I, 78, 4). Следовательно, художник творит посредством воображения, благодаря которому перед его взором предстает – как нечто реально существующее – образ, лишь напоминающий подсказанные памятью формы или комбинирующий их между собой (Sentencia libri de anima II, 28, p. 190-191; p. 29, p. 193-194; 30, p. 198-199). Подобная комбинация характерна для фантазии; чтобы обосновать ее, нет необходимости прибегать к другим способностям.
«Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa».
«Однако Авиценна вводит пятую способность, среднюю между способностью к оценке и воображением, которая соединяет или разделяет возникающие в воображении формы; так, например, мысленно представляя золото и гору, мы сочетаем образы золота и горы в образ золотой горы, которую никогда не видели. Однако это действие не наблюдается в животных, но только в человеке, в котором для этого оказывается достаточно одной силы воображения».
(S. Th. 1,78,4).
Положительные аспекты такой теории искусства заключаются в ее простоте и ясности, в стремлении объяснить природу вещей, не прибегая к иррациональному и демоническому объяснению художественного акта. Однако в аристотелистско-томистской теории искусства отсутствует более богатое по своему содержанию понятие художественного вымысла, игры воображения (даже если его механизмы можно объяснить, исходя из упомянутых философских оснований) и осознание того факта, что процесс создания произведения искусства (даже если он обильно питается интеллектуальными познаниями и ремесленной сноровкой) все-таки является процессом многотрудного сообразования этого произведения с его идеей, когда не конкретное делание следует за разумом, постигающим идею, но разум постигает ее в момент творческого действия. Каким образом искусство, эта интеллектуальная сила, запечатлевает идею в материи? – спрашивает Жильсон (1958, p. 119). Интеллект ничего не запечатлевает. В понимании аристотеликов процесс художественного творчества не является стихийным, не создает ничего самобытного и неповторимого, практически не знает субъективности и действенности художественного акта.
11.4. Интуиция и чувство

С появлением рыцарства такая основополагающая ценность, как средневековая kalokagathia (единство благого и прекрасного) начинает все больше и больше дрейфовать в сторону эстетики. Примером тому является «Роман о Розе», а также куртуазная любовь. Эстетические ценности, обретающие стилизованность принципы жизни по законам красоты, становятся принципами социальными. Средоточием общественной и артистической жизни теперь становится женщина: в литературу вторгается женское начало, не признававшееся суровой феодальной эпохой. В связи с этим подчеркивается значимость чувства, и поэзия из объективного делания превращается в субъективное изъяснение. Если романтизм очень решительно пересмотрел представление о Средневековье, совершенно исказив при этом историческую перспективу, то это произошло потому, что в нем он усмотрел зарождение эстетики чувства и счел Средние века эпохой формирования новой чувствительности неутоленной страсти, которая в конечном

итоге делает поэзию выражением бесконечного.
Схоластическая теория искусства мало что могла противопоставить подобному брожению. С самого начала оказавшись неспособной дать объяснение изящным искусствам, она могла, в лучшем случае, обосновать дидактическое искусство, в котором четкое, готовое знание превращается в назидательный урок. Однако, когда поэт начинает ощущать, что он пишет то, что ему подсказывает любовь в его душе, речь все же идет (с учетом строго философского понимания «Amore») о новой трактовке творческого воображения и неизбежной отсылке к миру страстей и переживаний, что предваряет эстетическую чувствительность Нового времени, а может быть, и все постигшее ее разочарования.
Единственными, кто мог бы дать новой поэзии стимул к разговору об идее, чувстве, интуиции, являются мистики. Вообще-то мистика находит себе прибежище в других областях душевной деятельности; однако именно в ее категориях можно отыскать начатки будущей эстетики вдохновения и интуиции. Подобно тому как учение об идее было возможно только в платонической традиции, эстетика ясно выраженного чувства в зародыше содержится во францисканском постулате относительно примата воли и любви. Поэтому когда св. Бонавентура прозревает в сокровенных глубинах души правила и требования числового равенства (aequalitas numerosa), он подсказывает будущей эстетике, оперирующей понятиями вдохновения и идеи, путь к определению внутреннего образа.
Но наряду с францисканским течением уже в мистике представителей Сен-Викторской школы можно было предугадать возможность появления интуиции прекрасного в противопоставлении разумения и
рациональности, поскольку первое было орудием созерцания и синтетического видения.
Различные соображения относительно эстетики фантазии содержатся в сочинениях иудейских и арабских мыслителей. Иегуда Леви, например, в своей «Liber Cosri» рассуждает о непосредственном внутреннем видении, об условиях предвидения, о поэзии как небесном даре, о поэте, который вынашивает в себе правила гармонии и воплощает в жизнь, не умея их сформулировать (ср.: Menendez y Pelayo 1883, p. 303 ss).
«Qui natura poeta est, statini (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans».
«Тот, кто поэт по своей природе, тотчас (и без труда) изливает сладостный стих, свободный от всяческогоизъяна».
(Liber Corsi, ed. Buxtorf, p. 361).
Перед нами точка зрения, прямо противоположная теории Боэция. Равным образом Авиценна (с которым св. Фома полемизирует именно по поводу воображения как пятой способности) считает, что фантазия возносится над чувственными побуждениями и печать, нисходящая свыше, создает совершенную форму, «речь в стихах или форму чудной красоты» (Livres des directives et remarques, Paris, 1951, p. 514 ss.). С другой стороны, через всю средневековую традицию красной нитью проходит тема божественного безумия поэта; между тем этот момент совершенно не был принят во внимание теоретиками (Curtius 1948, excursus VIII).
Согласно Мейстеру Экхарту формы всего сотворенного заранее существуют в уме Бога, и каждый раз, постигая образ чего-либо, человек по существу переживает озарение и на него нисходит интеллектуальная благодать. Идея не столько формируется, сколько обретается; совокупность всех вещей, постигнутых человеком, существует в самом Боге. Слово человеческое получает свою силу от Слова Божия. Искать художественный образец не значит сочинять; это значит мистическим образом устремлять взор на реальность, которую надлежит воссоздать вплоть до отождествления с нею. Однако идеи, существующие в Боге и сообщаемые уму человека, – не столько платоновские архетипы, сколько определенные виды деятельности, силы, оперативные принципы. Идеи живут, они существуют не как некие нормы, но как идеи тех действий, которые надлежит совершить. От идеи должна родиться та или иная вещь; родиться, а точнее произрасти. На первый взгляд теория Экхарта носит аристотелистский характер, но в ней ощущается больший динамизм и прослеживается сам процесс зарождения идеи (ср.: Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). Запечатленный образ есть эманация формы (formalis emanatio), и ему ведомо подлинное вскипание (sapit proprie ebullitionem). Он не отличается от образца, но живет с ним единой жизнью, пребывает в нем и отождествляется с ним:
«Imago cut illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Imago proprie est emanatio simplex formalis, transfusiva totius essentiae purae nudae; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinseci, vita quaedam, ac si imagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa».
«Образ не отличается от той чещи, которую представляет, и они не суть две

субстанции... Образ есть в подлинном смысле простая эманация формы, переливающая всю сущность в ее чистоте и наготе; эта эманация из сокровенного, совершающаяся в безмолвии и отъединении от всего внешнего, некая жизнь, как если бы представить себе чещь, которая набухает и вскипает в себе самой».
(ed. Spamer, p. 7).
К этим так и не получившим развития мотивам и восходит новое представление о процессе художественного творчества. Однако то, что словно бы маячит на горизонте, уже не принадлежит Средневековью, а представляет собой зародыш новых тенденций в развитии эстетики, принадлежащих Новому времени.
11.5. Новый статус художника

Пока теоретики предлагали лишь пробные варианты решения связанной с творческим актом проблематики, у художников стало вырабатываться сознание собственного достоинства. Это сознание всегда присутствовало в Средневековье, даже если какие-либо религиозные, социальные и психологические обстоятельства способствовали выработке смирения и кажущейся тяге к анонимности. Раннее Средневековье восхищалось Туотилоном, легендарным монахом, чей образ как бы аккумулировал в себе всю художественную жизнь Санкт-Галленского монастыря. Его считали художником энциклопедического склада, сведущим во всех искусствах; добродетельным; красивым, блестящим оратором, с приятным голосом; умевшим играть на органе и флейте, интересным собеседником, знающим толк в изобразительном искусстве – одним словом, то был идеал человека и гуманиста каролингской эпохи. Абеляр пишет своему сыну Астролябию о том, что умершие продолжают жить в творениях поэтов; в других сочинениях содержится множество сведений о том, каким почетом окружают поэтов и художников. Однако нередко выражение этого почета приобретает совершенно комичный вид, как, например, в том случае, когда монахи аббатства Сен-Руф ночной порой похитили у каноников собора Нотр-Дам в Авиньоне юношу, весьма искусного в живописи, развитию которой ревностно способствовал соборный капитул (Mortet 1911, p. 305). Такие происшествия подспудно свидетельствуют о том, что труд художника недооценивался, а его самого воспринимали как предмет, подлежащий использованию или обмену. Подобные примеры, несомненно, содействуют формированию образа средневекового художника, призванного к смиренному служению общине и вере, – в отличие от художника Возрождения, преисполненного горделивого чувства собственной неповторимости. Схоластическое учение об искусстве благоприятствовало такой ситуации своим строго объективистским подходом, который совершенно не давал возможности отыскать в том или ином произведении следов вмешательства самого художника; к этому прибавляется обычная недооценка механических видов искусства, не дававших архитектору или скульптору возможности притязать на личную славу. Не стоит забывать и о том, что художественная отделка архитектурных сооружений выполнялась определенным коллективом, и самое большее, на что могли рассчитывать художники или ремесленники, так это на аббревиатуру, проставленную на закладных камнях. Да и сегодня рассеянный зритель, не слишком внимательно читающий титры какого- нибудь фильма, склонен воспринимать его как анонимное произведение, запоминающееся не столько благодаря его создателям, сколько благодаря персонажам и сюжету.
Однако в отличие от medianici («механиков») поэты довольно рано приходят к тому осознанию своего достоинства, и если история механических искусств сохраняет лишь имена основных зодчих, то в поэзии каждое произведение имеет своего вполне определенного автора, в той или иной мере сознающего самобытность своих сюжетов и манеры их освещения: в этой связи уместно вспомнить тезисы Иосифа Скота, Теодульфа Орлеанского, Валафрида Страбона, Бернарда Сильвестриса, Готфрида из Витебро. После XI в. поэт начинает ясно видеть в своем труде возможность обрести бессмертие, но позднее, по мере того как искусства (artes) начинают специализироваться в логике и грамматике, оставляя в стороне изучение авторов (auctores) (все еще имевшее место во времена Иоанна Солсберийского), писатели, реагируя на такое отсутствие интереса, все чаще и активнее заявляют о своем достоинстве. Например, Жан де Мён утверждает, что благородство происхождения – ничто в сравнении с благородством пишущего человека. Кроме того, если миниатюрист обычно является монахом, а каменщик – связанным со своим цехом ремесленником, то новый поэт – это почти всегда придворный художник, связанный с аристократией и весьма уважаемый своим господином. Труд поэта адресован не Богу и не церковной общине; он не имеет ничего общего с архитектурным произведением, о котором заранее ясно, что оно будет закончено кем-то другим; поэтическое сочинение нельзя считать адресованным узкому кругу знатоков манускриптов. Все это приводит к тому, что поэт все больше и больше вкушает славу быстрого успеха и радость личной известности.

Когда миниатюристы работают на своих господ (как это имеет место с братьями Лимбург), тогда и их имена становятся известными. Когда художники работают в своих мастерских в условиях города (как это происходит с художниками эпохи Дуэченто и далее) тогда о них начинают писать и проявлять к ним интерес, граничащий с поклонением (ср.: De Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, excursus XII; Hauser 1953).

11.6. Данте и новое представление о поэте

Мы уже говорили о том, что настоящая книга посвящена рассмотрению эстетических теорий схоластики и латинского Средневековья вообще. За пределами нашего анализа остаются те взгляды на прекрасное и поэзию, которые мы встречаем у авторов, писавших на народном языке.

Мы не касаемся и эстетики Данте, во всяком случае тех его написанных на народном языке произведений, где он выражает новый взгляд на акт поэтического творчества, проблему вдохновения, гражданскую и политическую роль поэта. {Литература о взглядах Данте на поэзию поистине безмерна. Здесь мы рекомендуем только следующие работы: Vossler 1906, особенно I и III; Nardi 1942; Singleton 1958; Assunto 1961, pp. 259-284; Hollander 1980; Corti 1981. Вопрос о предполагаемом расхождении Данте с томистской традицией прежде всего обсуждается в работах Фосслера, Нарди и Корти.}

Тем не менее следует заключить рассмотрение схоластических теорий относительно роли художника и природы поэтического дискурса именно анализом воззрений Данте. Ибо вопреки распространенной точке зрения, согласно которой Данте был верным последователем Аквината, здесь поэт явно расходится с ним, особенно с той главой «Суммы теологии», где говорится о теориях символа и аллегории. В XIII письме, объясняя Кан Гранде делла Скала, как надо читать его поэму, Данте говорит:

«Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in his versibus: "In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius". Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio animae de luctu et miseria peccati ad statum gratiae; si ad anagogicum, significatur exitus animae sanctae ab huius corruptionis servitute ad aeternae gloriae libertatem. Et quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab "alleon" graece, quod in latinum dicitur "alienum", sive "diversum"».

«Чтобы понять излагаемое ниже, необходимо знать, что смысл этого произведения не прост: более того, оно может быть названо многозначным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело – смысл, который несет буква, другое дело – смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй – аллегорическим, или моральным, или анагогическим. Подобным способ выражения, дабы он стал ясен, можно проследить в следующих словах: "Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова – из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею Его, Израиль владением Его". Таким образом, если мы посмотрим лишь в букву, мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическим смысле здесь речь идет о нашем искуплении, совершенном Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и нищеты греха к состоянию благодати; анагогический – переход святой души от рабства нынешнему тлению к свободе вечной славы. И хотя эти таинственные смыслы называются по-разному, обо всех в целом о них можно говорить как об аллегорических, ибо они отличаются от смысла буквального или исторического. Действительно, слово "аллегория" происходит от греческого alleon и по-латыни означает "другой" или "отличный"».

(Данте Алигьери. Письма // Малые произведения. М., 1968. С. 387 / Пер. И. Голенищева-Кутузова и Е. Солоновича, с исправлениями).

Принадлежность данного письма перу Данте стала предметом известной дискуссии. На наш взгляд, эта проблема не столь уж важна ни с точки зрения истории восприятия Данте, ни с точки зрения теорий средневековой поэтики. Ведь даже если это письмо написал кто-то другой, оно так или иначе отражает достаточно распространенную во всей средневековой культуре герменевтическую позицию; изложенная в нем теория истолкования объясняет именно тот способ прочтения Данте, который веками применялся к его стихам. В письме к поэзии

Данте попросту применена та теория четырех смыслов, которая бытовала на протяжении всего Средневековья и суть которой можно выразить в двустишии, приписываемом Николаю Лирскому или Августину Дакийскому:
«Litera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia».
«Буква учит событиям, аллегория – тому, во что ты должен верить, нравоучение – тому, что тебе должно делать, а апагогическое толкование – тому, к чему ты должен устремляться».
Содержащийся в послании способ интерпретации текста носит совершенно средневековый характер. Чтобы оспорить его, необходимо оспорить все средневековое представление о поэзии и попытаться освоить романтический или постромантический подход к тексту, согласно которому отрицается право читателя на изобразительную «многозначность» и интеллектуальную игру истолкования. Такое прочтение, как известно, препятствует пониманию добрых трех четвертей Дантовой поэмы, а быть может, и всей поэмы вообще. «Комедия», напротив, требует адекватного сопереживания средневековому вкусу, для которого было характерно стремление отыскать во всем высший смысл и непрямое значение, подсказанное библейско- богословской культурой эпохи.
Другим аргументом в пользу авторства Данте является тот факт, что сходная теория истолкования содержится в его «Пире» («Convivio»): если поэт снабжает свои стихи философским комментарием, где речь идет о том, как эти стихи следует правильно истолковывать, ясно, что он убежден в наличии у поэтической речи по меньшей мере еще одного смысла, помимо буквального; убежден в том, что этот смысл можно зашифровать и что игра расшифровки составляет неотъемлемую часть удовольствия, доставляемого чтением, и вообще относится к главным целям поэтического творчества.
Тем не менее многие исследователи обратили внимание на то обстоятельство, что в XIII письме изложены представления, несколько отличные от тех, что заключены в «Пире» (4). В трактате проводится четкое различие между аллегорией у поэтов и аллегорией у теологов (Conv. II, 1), тогда как в Письме (причем как раз на примере пассажа из Библии, столь пространно поясненного) это деление, по-видимому, не признается. Разумеется, Данте вполне мог написать XIII послание и частично ревизовать в нем сказанное в «Пире»; но дело в том, что он был пропитан томистскими положениями. При этом в послании он излагает теорию, которая расходится со взглядами Аквината на поэтический смысл. Итак, данная проблема может иметь три различных решения.
Первое: послание не принадлежит Данте. Но это означало бы, что в его кругу (причем незадолго до появления его поэмы) получила признание поэтическая теория, которая явно противоречила тем идеям, которые уже в XIII веке комментаторы приписывали Данте и его культурному окружению. Второй вариант: послание принадлежит его перу, и Данте сознательно хотел возразить «ангельскому доктору». Третье: послание написано Данте, он остается в основе своей привержен представлениям св. Фомы, но смысл послания не совсем тот, каким он представляется на первый взгляд.
Чтобы ответить на наш вопрос и решить, какой из трех вариантов оказывается наиболее достоверным, нам придется обратиться к проблеме средневекового аллегоризма и (или) символизма, уже обсуждавшейся в 6 главе.
Ясно, к чему стремится Данте, когда в «Пире» сначала помещает свои канцоны, а потом дает правила их истолкования. С одной стороны, он следует традиции средневекового аллегоризма и не может представить себе поэзии, которая не имела бы иносказательного смысла; с другой, Данте совершенно не противоречит теории Фомы, потому что хочет подчеркнуть: все, что вытекает из аллегорического истолкования той или иной канцоны, как раз и есть то самое, что хочет сказать он, поэт. Буквальный смысл канцоны, будучи «сокрытым под странными стихами», раскрывается через иносказание; Данте пишет свой комментарий как раз для того, чтобы читатель понял этот буквальный смысл. Чтобы не порождать каких-либо недоразумений, в совершенно томистском духе он проводит различие между аллегорией поэтов и аллегорией богословов.
Можно ли сказать, что тот же процесс имеет место и в XIII послании, кто бы его ни написал? Прежде всего, сразу же вызывает серьезное подозрение тот факт, что в качестве примера аллегорического прочтения текста автор берет отрывок из Библии. На это можно было бы возразить (см.: Pepin 1969, p. 81), что здесь Данте имеет в виду не сам факт исхода, а то, что о нем говорит Псалмопевец (различие, которое было ясно уже Августину, Enarratio in psalmum CXIII). Однако чуть выше, до того как процитировать псалом, Данте говорит о своей собственной поэме и прибегает к выражению, которое в некоторых переводах сознательно или неосознанно смягчается. Например, в переводе А. Фругони и Дж. Бруноли (5) Данте говорит: «Первичное значение

исходит от буквы текста, вторичное – от того, что обозначается буквой текста». Если бы это на самом деле было так, Данте оставался бы вполне ортодоксальным томистом, ибо речь шла бы о некоем иносказательном смысле, который предполагается самим автором и который, следовательно, можно свести (в ракурсе рассуждений св. Фомы) к смыслу буквальному (и тогда в рассматриваемом нами послании речь шла бы исключительно об аллегориях поэтических, а не об аллегориях теологических). Между тем латинский текст гласит: alius est qui habetur per significata per litteram, и судя по всему в данном случае Данте как раз и хочет вести речь «о значениях производных от буквальных», то есть фактически – об аллегориях. Если бы он хотел сказать о подразумевающемся значении, то использовал бы не понятие significata в среднем роде, а, например, понятие sententiam, которое в средневековой лексике как раз и означает смысл высказывания (предполагаемый или нет). Но каким образом можно говорить об allegoria in factis по поводу событий, рассказанных в светской поэме, мир которой (и об этом Данте говорит по ходу письма) есть мир поэтический, вымышленный (poeticus, fictivus) ?

Здесь возможны два ответа. Если предположить, что Данте был ортодоксальным томистом, тогда остается только признать, что письмо, которое явно противоречит сказанному Фомой, было написано не им. Но как в таком случае следует понимать тот факт, что все его комментаторы следуют по пути, намеченному в этом письме (Боккаччо, Бенвенуто да Имола, Франческо да Бути и так далее)?

Целесообразнее предположить, что Данте (по крайней мере, в том, что касается определения поэзии) вовсе не является ортодоксальным томистом. Такую точку зрения отстаивает Жильсон (1939) и особенно Курциус (1948, XII, 3), утверждающий, что «специалисты в области схоластики... очень часто... поддаются соблазну отыскать некую провиденциальную гармоническую связь между Данте и св. Фомой». Бруно Нарди (1950, I, 20) напоминал, что «большинство исследователей творчества Данте не могут понять истинный смысл его воззрений и разделяют выдуманную неотомистами легенду, которая делает из него верного последователя Аквината». Когда Данте в упомянутом письме заявляет, что в своей поэме руководствовался той формой или способом изложения (modus tractandi), который поэтичен (poeticus), предполагает вымысел (fictivus), описателен (descriptivus), предполагает отступление (digressivus) и перестановку (transumptivus), он тут же добавляет, что этот способ равным образом предполагает определение, разделение, одобрение, неодобрение и приведение примеров (cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus) (на это обстоятельство справедливо обратил внимание Курциус).

Таким образом, он дает десять определений, из которых пять традиция связывает с поэтической речью, другие же пять характерны для философского и богословского рассуждения.

Данте полагает, что поэзия обладает философским достоинством, причем не только его собственная, но и творения всех великих поэтов; он не поддерживает неприятия поэтов-богословов, характерного для «Метафизики» Аристотеля (прокомментированной Аквинатом). Ставший «шестым средь столько го ума» (вместе с Гомером, Вергилием, Горацием, Овидием и Луканом) (Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967. Ад IV, 102 / Пер. М. Лозинского), он неизменно воспринимал мифологические сюжеты и другие произведения поэтов-классиков как аллегории in factis; такой подход, несмотря на предостережение св. Фомы (caveat), практиковался в Болонье, когда Данте там якобы жил (как предполагает Пепин). В подобном ракурсе Данте говорит о поэтах в своих трактатах «О народной речи» (De vulgari, 1, 2, 7) и «Пир» (Convivio). В «Комедии» он открыто заявляет, что Вергилий просвещает умы, «как тот, кто за собой лампаду // Несет в ночи и не себе дает, // Но вслед идущим помощь и отраду» (Чистилище XXII, 6769). Таким образом, в творчестве древнеримского поэта были заключены некие высшие смыслы, о которых сам он не имел понятия. А в VII письме он дает аллегорическое истолкование одному отрывку из «Метаморфоз», усматривая в нем символическое указание на судьбу Флоренции. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с чисто риторическим использованием примера (exemplum); однако чтобы этот exemplum стал убедительным, поэт должен представлять себе, что события, о которых он рассказывает, наделены типологической значимостью.

Таким образом, поэт на свой лад продолжает Священное Писание, подобно тому как в прошлом поэзия подтверждалась или даже предвосхищалась им. Данте живет в ту эпоху, когда Альбертино Муссато прославляет «поэта-богослова», и он достаточно высокого мнения о своей «Комедии». В письме к Кан Гранде Данте трактует свое произведение именно как комедию и в то же время именно на основании приведенных нами примеров дает ему понять, что сам считает ее удачным и весомым продолжением божественной книги. Он верит в реальность

созданного им мифа, как отчасти верит в аллегорическую истину упоминаемых им античных мифов; иначе невозможно объяснить, почему наряду с историческими персонажами (трактованными в модернизированном духе) он вводит в свою поэму и такие мифологические персонажи, как Орфей. По большому счету, Катон, вместе с Моисеем, достоин того, чтобы символизировать жертву Христа (Чистилище I, 70-75) или самого Бога (Conv. IV, 28, 15).
Если предназначение поэта заключается в том, чтобы (пусть даже при помощи поэтической лжи) изображать события и факты, которые, по примеру библейских, функционируют как знаки, тогда понятно, почему Данте предлагает Кан Гранде нечто такое, что Курциус определил как «самоистолкование», а Пепин – как «самоаллегоризацию». Можно предположить, что Данте понимает высший смысл своей поэмы почти так же, как высший библейский смысл: иначе говоря, сам поэт, будучи вдохновленным, не сознает всего того, о чем говорит. Поэтому в первой песне «Рая» (обращаясь к Аполлону), он призывает божественное вдохновение. И если поэт – это тот, кто, вдохновляясь любовью, начинает писать, причем так, что вовне изливается все, что было ему сказано внутри (Чистилище XXIV, 52-54), следовательно, для истолкования того, что он сам выражает неосознанно, можно использовать те самые принципы, которые Фома (но не Данте) применяет к истолкованию Священной истории. Если все сказанное поэтом имеет только буквальный смысл (как в иносказании в томистском смысле), тогда непонятно, почему в различных отрывках своего произведения Данте довольно часто призывает читателя распознать «наставленье», «сокрытое под странными стихами» (Ад IX, 61-63). Таким образом, средневековая страсть к аллегориям была столь сильной, что когда св. Фома ограничивает значение аллегории и утверждает, что теперь (в культуре XIII в.) мир природы избавляется от иносказательного прочтения себя самого, – именно поэты, не слишком интересуясь томистской редукцией поэтического мира, начинают наделять светскую, мирскую поэзию той самой функцией, которой лишился мир в результате развития аристотелизма.
12. ПОСЛЕ СХОЛАСТИКИ

12.1. Практический дуализм Средневековья

Многие основополагающие понятия, разработанные эстетикой Средневековья, переживут столетья и дойдут до наших дней. Они то и дело появляются, подчас в новом обличье; на них ссылаются как на бесспорный авторитет, даже если они возникают в совершенно других контекстах и претерпевают серьезные изменения. Однако автор этой книги не ставит себе целью проследить постоянное присутствие этих понятий в истории эстетической мысли. Нам важнее выявить те моменты разрыва, изменения парадигмы, которые знаменуют собой кризис позиции средневековых теоретиков. Одна из особенностей средневековых эстетических формул заключается в том, что они как будто относятся ко всему и в то же время ни к чему. Утверждение о том, что красота – это ясность и пропорция, можно свести к несколько пустой формуле – ведь понятие «красота» можно применить и к Богу, цветку, хорошо сделанному орудию, капителям на романских аббатствах и позднеготическим миниатюрам. По ходу нашего изложения мы могли видеть, как одна и та же формулировка в разные эпохи могла соотноситься с различными реалиями; как заявляли о себе самые разные вкусовые пристрастия и различные трактовки понятия «искусство» (хотя на словах сохранялся пиетет по отношению к классическому, позаимствованному из традиции его определению). Но даже с учетом всех этих нюансов эстетика схоластиков предстает перед нами как некий совершенно не сообразующийся с повседневной реальностью мир, в котором эти формулы утверждаются. Как совместить ощущение геометрической упорядоченности, чистый рационализм, уважение к долженствующему быть, которое закладывается во все определения космической гармонии – с многочисленными проявлениями жестокости и нечестивости, нищеты и ставшего обыденным неравенства? Как совместить веру в мир, который Бог стремится сделать как можно более красивым и приятным, с постоянным недоеданием и всевозможными невзгодами, с повсеместно отмечаемым присутствием дьявола, с ожиданием антихриста, со склонностью усматривать в каждом событии, совершающемся в мире, признаки конца света?
При этом мы вовсе не разделяем избитых представлений о Темных веках или о Средневековье как эпохе костров. Ведь, в конце концов, именно в Новое время начинается массовая охота на ведьм, а самое знаменитое руководство по борьбе с ними, «Malleus maleficarum» («Молот ведьм»), появляется в конце XV в. Не кто иной, как гуманист Жан Боден искренне верил в демономанию (и писал об этом). Дело, скорее всего, в том, что Новое время, так сказать, выставило напоказ собственные противоречия, тогда как Средневековье всегда стремилось скрыть свои. Не только эстетика, но и вся средневековая мысль

хочет выразить наилучшее состояние мира и притязает на то, чтобы видеть этот мир глазами Бога. Нам, современным людям, не под силу соединить в своем сознании богословские трактаты и свидетельства мистиков с неудержимой страстью Элоизы, извращениями Жиля де Рэ, прелюбодеянием Изольды, жестокостью Фра Дольчино и его гонителей, поэзией голиардов, прославляющей свободу чувств, карнавалом, Праздником дураков, веселым неистовством толпы, в открытую высмеивающей и пародирующей епископов, священные тексты, литургию. Мы читаем рукописи, в которых дается упорядоченная картина мира, и не понимаем при этом, как можно допустить, чтобы их украшали маргиналии, где царит вывороченный наизнанку мир (ср.: Baltrusaitis 1955, 1960 и Соссызга 1963).{Об «отклоняющемся» Средневековье см. в книге Бахтина 1979; Cohn 1965 и 1975; Capitani 1977; Camporesi 1973 и 1978.} В данном случае речь не идет о каком-то лицемерии или цензуре. Скорее (и в этом смысле история средневековой культуры весьма показательна) здесь проявилась именно «католическая» позиция: все прекрасно знают, что такое добро, говорят о нем, призывают к нему и в то же время признают, что жизнь – это нечто иное (надеясь, однако, что Бог в конце концов все простит). По существу, Средневековье переиначивает сентенцию Горация: Lasciva est nobis vita, pagina proba. Средневековье – это культура, в которой жестокость, сладострастие и безбожие проявляются в открытую; в то же время благочестие становится своего рода ритуалом, люди твердо верят в Бога, его благодеяния и наказания, стремятся к достижению нравственных идеалов, которые тут же нарушают с поразительной легкостью и простосердечием. Эстетика сообразуется с этим принципом. Она постоянно твердит о том, что есть идеальная красота и к какому идеалу должно стремиться. Все остальное – случайные и временные отклонения, которыми теория не занимается.

В теоретическом плане Средневековье противостоит манихейскому дуализму и (теоретически) исключает зло из плана творения. Однако именно в силу этого ему приходится смириться со случайным присутствием в мире зла. По сути дела, прекрасны даже чудовища (включенные в симфонию творения наподобие пауз и замираний в музыке, которые усиливают красоту звуков). Достаточно (на деле) не признавать особенного как такового.

Однако все это происходит потому, что средневековая культура не в состоянии оправдать противоречия. Между тем противоречие можно претерпевать в эмпирическом плане, и все же теория должна его разрешать.

12.2. Структура средневекового мышления

В одном из своих «Разных вопросов» (Quodl. V, 2, 3) Фома задается вопросом о том, utrum Deus possit virginem reparare, то есть может ли Бог вернуть девственность женщине, которая ее утратила. Ответ Фомы однозначен. Он проводит различие между целостностью ума и тела и временными отношениями. Утрата девственности – это событие, в результате которого происходит нарушение как духовной, так и физической целостности. Что касается первого, то в данном случае Бог может простить прегрешение и затем вернуть девственницу к состоянию благодати. Что же касается второго, то здесь Бог может вернуть женщине ее телесную целостность посредством чуда. Но даже Бог не может сделать так, чтобы бывшее стало небывшим, потому что такое нарушение законов времени противно его собственной природе. Бог не может нарушить логический принцип, который не допускает, чтобы утверждения «то-то случилось» и «то-то не случилось» были бы в одно и то же время истинными.

Данный принцип не подвергался сомнению даже в красной нитью проходящем через всю схоластику споре о potentia absoluta Dei (об абсолютном могуществе Бога). Может ли абсолютно всемогущий Он создать (и создавал ли) миры, отличные от нашего? И может ли сделать так, чтобы какая-либо вещь существовала и не существовала в одно и то же время?

Вплоть до Оккама ясный ответ на этот вопрос так и не был дан – этому препятствовал незыблемый принцип непротиворечивости, но даже Оккам не способен принять тезис о том, что, если кость уже брошена, Бог может сделать так, как будто ее никто не бросал (ср.: Beonio-Brocchieri e Ghisalberti 1986; Randi 1986).

Схоластике свойственно линейное представление о времени. Думать о нем как о некоей линейной протяженности значит принимать линейный характер причинно-следственных отношений. Если А является причиной В (поскольку во времени оно предшествует В), В не может стать причиной А. Перед нами изысканно «латинский» принцип: ягненка, о котором рассказывает Федр (да и самого Федра), возмущает не то, что волк его пожирает (это в порядке вещей), а то, что этот самый волк хочет утвердить свое право не на силе, а на искажении причинно-следственных отношений: река не может течь с долины в гору. Если superius stabat lupus (если волк стоял выше), его вода связана с водой ягненка как причина и следствие, и не наоборот.

Тот же принцип управляет и внутренней логикой латинского синтаксиса. Необратимая линейность времени, которая носит космологический характер, положена в основу логического соподчинения при согласовании времен (consecutio temporum).
Мы видели, что со времен Августина латинская культура из всей библейской мысли усваивает формулу, которая в латинизированном виде выглядит так: Бог создал мир в соответствии с числом, весом и мерой (numerus, pondus et mensura). Из всех греческих математических понятий Средневековье (через прочтение Пифагора в музыковедческом ключе) в качестве основополагающего Метафизического принципа заимствует принцип пропорции (proportio). Однако пропорции всегда сопутствуют ясность (claritas) и целостность (integritas). Данной вещью является та вещь, которая не может быть другой; индивидуальность, основанная на определении универсальной формы, осуществленной в материи (signata quantitate), должна проявиться ясным образом: эта универсальная внутренне обоснованная форма (а не другая) проливает свет на индивидуальность данной вещи (а не другой). Только так можно понять не только то, что данная вещь существует, но и что она единична, истинна и прекрасна.
Принцип тождества, непротиворечия и исключенного третьего — вот урок, которому схоластика учится у греческой мысли. Однако греческие ученые разработали не только принцип тождества и исключенного третьего. Они также выдвинули идею непрестанного превращения, символом которого стал образ Гермеса. Гермес непостоянен и неоднозначен; он является покровителем всех искусств, но вместе с тем и богом воров; он и юноша и старец одновременно (iuvenis et senex). «Герметической» назовут философию метаморфоз и алхимии, и основополагающий принцип «Герметического корпуса» («Corpus Hermeticum») (открытие которого в эпоху Возрождения знаменует конец схоластической мысли и рождение нового неоплатонизма) — это принцип подобия и универсального соответствия. В схоластику данная проблема проникает благодаря «Асклепию» («Asclepius»), единственному герметическому тексту, переведенному на латынь; однако она пытается скрыть и отдалить от себя соблазн непрестанной метаморфозы. Средневековье познакомится с неоплатонизмом через христианизированную версию «Корпуса Дионисия» («Corpus Dionysiапит»).
Проблема же, которую рассматривал Псевдо-Дионисий, заключается в том, что, хотя божественное Единое непостижимо и предшествует всякому определению, ему все-таки приходится давать имена (то есть о Боге надо говорить, даже если Он ускользает от каждого произнесенного нами о нем слова).
Христианский неоплатонизм Ареопагита — неоплатонизм «слабый» — в отличие от ренессансного неоплатонизма, который, как мы увидим далее, будет «сильным». Неоплатонизм Ареопагита хотя и признает всю сложность космической структуры, тем не менее совершенно не допускает, что Единое, являющееся ее истоком, представляет собой противоречивое вместилище всевозможных определений. Напротив, будучи причиной и залогом самой разумности Космоса, Единое постигается без какой-либо двусмысленности. Смутно и противоречиво постигаем его только мы сами, поскольку в силу неадекватности нашего языка мы не знаем, как его именовать. Мы пытаемся назвать его то единством, то истиной, то красотой, но понимаем при этом, что все эти слова не соответствуют ему. С точки зрения Дионисия, говоря о Боге, мы можем использовать ряд понятий, но лишь в сверхсубстанциальном смысле. Иначе говоря, данные понятия обозначают в этом случае гораздо больше (или меньше, что то же самое) того, что они обычно обозначают. Следовательно, значение их в любом случае изменяется, и поэтому Бога позволительно с равным успехом назвать чудовищем, медведем или пантерой, ведь в таком случае мы сразу же заметим, что не говорим о нем истину, и поймем, что рассуждаем о нем только в символическом смысле.
Легко догадаться, сколь опасна такая ситуация: любая, пусть даже самая уродливая частичка универсума, годится для того, чтобы говорить о Боге. Но как читать книгу мира, если в ней все обозначает все? Здесь-то и может пригодиться язык мистиков, во всей его необычности, со всеми его неконтролируемыми метафорами.
Однако средневековый неоплатонизм не допускает того, что допускал неоплатонизм греческий, а именно мысли о том, что Бог изливает себя так в мир, что Универсум представляет собой, так сказать, иссечение самой сути Единого и что даже на самых низших своих уровнях он создан из той же Божественной материи. Христианской философии надо спасти абсолютную трансцендентность Бога, и она постепенно (такую работу над «Корпусом» проведут позднейшие богословы вплоть до св. Фомы) преобразует неоплатоническую идею эманации в христианскую идею причастности. Божественное Единое бесконечно удалено от нас, мы сотворены из чего-то совершенно отличного от него, оно создало нас, но между ним и нами огромная дистанция, зияние, между нами — разрыв, а не непрестанное излитие некоей

магмы. Разумеется, при таком подходе, если даже допустить, что мир представляет собой Целый лес наделенных значением форм и что все они могут по-разному говорить о Боге, мы все равно стремимся ограничить полисемию космоса. Необходимо или иначе научиться однозначно выражать ту однозначность и непротиворечивость, каковую Бог являет в себе самом. Речь идет о том, чтобы преобразовать череду аллюзий и смутных уподоблений в четкую причинно-следственную цепь, исходя из которой можно будет рассуждать однозначно. Томистский принцип аналогии основывается не на неуловимых и смутных подобиях, а на том методологическом критерии, который позволяет (в соответствии с предельно однозначными правилами) из следствий делать вывод о природе причины.
Для того чтобы это стало возможным, надо твердо верить в принцип тождества и считать, что третьего действительно не дано (tertium non datur). Принципы греческой логики подкрепляют средневековую веру в то, что можно провести абсолютно четкую границу как между вещами, так и между идеями. Возможность существования противоречивых мнений не исключается, однако цель философии заключается в том, чтобы прийти к совершенно однозначному выводу.
Как отмечает Шеню (Chenu 1950, 2) схоластическое рассуждение базируется на трех основных принципах: lectio (чтение), quaestio (исследование) и disputatio (обсуждение, диспут).
Lectio предполагает наличие какого-нибудь текста, причем в сравнении, например, с Аристотелем или сентенциями Петра Ломбардского предпочтение отдается тексту par excellence, то есть Священному Писанию. Как воспринимает этот текст латинское христианство?
Завороженный обилием хитроумных переходов, содержащихся в Священной книге, средневековый герменевт ощущает головокружение при мысли о бесконечности всего, что она может ему сказать. Но, в конечном счете, Писание (см. гл. 6) предстает как некий вулкан, причем извергающаяся из него лава никогда не пропадает втуне, но неизменно возвращается обратно и участвует в процессе обновления. Иными словами, книга должна иметь лишь один смысл, а именно тот, что имеет в виду божественный автор, и должна говорить о чем-то одном. Настойчивое стремление к отысканию авторского замысла (intentio auctoris), которое св. Фома распространяет и на светскую поэзию, отражает веру средневековых наследников латинской традиции в некую «вещь, предстоящую лингвистической оболочке текста. Таким образом, средневековая культура очарована смысловым лабиринтом Писания, но стремится изгнать оттуда призраков. Она усматривает в замысловатости Писания чисто внешнюю особенность; проблема заключается в том, чтобы обнаружить под этой поверхностью некие правила и выявить истинную ее интерпретацию и отбросить ложные. Если книга была написана digito Dei (перстом Божьим) и Бог является первоначалом тождественности, то она не может порождать противоречивых значений. Схоластическое quaestio, которое находит свое максимальное воплощение в томистском quaestio, признает разнообразие мнений и даже перечисляет, классифицирует и сравнивает их между собой. Но в тот момент, когда исследование сталкивается с наличием противоречивых мнений и начинает предполагать возможность сосуществования двух противоречащих друг другу истин, оно выступает как некий непогрешимый механизм, сводящий ad unum (к единому) крайности дилеммы. Ответ признает все многообразие предшествующих мнений, но призван показать, что они по существу не противоречили друг другу. Упорядочивание осуществляется за счет невероятно тонких и часто сугубо формальных рассуждений. Все направлено на то, чтобы решение проблемы не было двойственным или множественным. Диспут (disputatio) характеризуется публичностью, предполагает возможность публичного же поражения, так как учитель не имеет права сам резюмировать все противоречащие друг другу доводы: противники представляют их, так сказать, в свободном движении, во всей их красе. Disputatio – это ставшая практикой теория и в то же время турнир, дуэль, выверенный риск. И какою же славою облечется учитель, если ему удастся примирить противоположности и дать единственно верный ответ, несмотря на диалектическое искусство противников!
Однако, как отмечает Мандоне (Mandonnet, 1928), диспут не ограничивается словопрением: он должен завершиться определением (determinatio), причем доверяют это определение учителю – именно на его долю выпадает окончательное и не подлежащее дальнейшему обсуждению решение проблемы.
Все эти приемы свидетельствуют о том, что схоластика страшится противоречия. Между тем именно принцип противоречия узаконят представители гуманизма и Возрождения, выступившие против схоластической мысли.
12.3. Эстетика Николая Кузанского

Не надо представлять переход от Средневековья к Возрождению как резкую утрату преемственности и полную смену парадигмы. Было бы неуклюжей банальностью усматривать в Средневековье эпоху некоего легковерия, а в

Возрождении – эпоху, когда утверждается критическая рациональность человека Нового времени и светский дух. Напротив, в эпоху Возрождения средневековый рационализм сменяется различными формами куда более горячего фидеизма. Средневековая доверчивость вобрала в себя древнехристианскую традицию и в значительной мере еще непознанный мир природы; доверчивость Ренессанса вобрала в себя доклассическую традицию и отношения между небесным и подлунным мирами. В XV в. утверждаются формы «новой» филологии (достаточно вспомнить о критическом анализе «Константинова дара», предпринятом Лоренцо Валлой), но в то же время вновь обретенные тексты, например «Герметический корпус» («Corpus Hermeticum»), усваиваются с тем же отсутствием филологического критерия, с каким Средние века усваивали «Корпус Дионисия» («Corpus Dionisianum»).

Тем не менее можно утверждать, что дух гуманизма прокладывает дорогу новому взгляду на отношение человек–Бог–мир. Если Средневековье было эпохой теоцентризма, то гуманизм, вне всякого сомнения, имеет антропоцентрический характер. Это не означает, что на смену Богу приходит человек; просто человек начинает восприниматься как активный центр, главное действующее лицо религиозной драмы, посредник между Богом и миром.

Оформлению подобных представлений содействует возрождение платонизма. Представители флорентийского платонизма обнаруживают новые тексты Платона (Средневековье знало только «Тимея»), почти всегда воспринимают их в неоплатоническом духе и усматривают в них перекличку с новым представлением о роли человека во вселенной. Платон и вообще греческие классики олицетворяют собой открытие заново неведомой Средним векам культуры. Нельзя сказать, что Возрождение полностью отвергает Аристотеля. Напротив, такие его представители, как Пико делла Мирандола, пытаются доказать, что Аристотель и Платон едины. С другой стороны, именно в эту эпоху возникают и процветают школы возрождения аристотелизма, одна из которых пойдет по стопам Александра Афродисийского, а другая – Аверроэса (одновременно в литературных кругах начнется активное изучение и комментирование «Поэтики» и «Риторики» Аристотеля). Отрицали только ту часть учения Аристотеля, которая стала предметом официального истолкования и канонизации в схоластическом богословии.

На заре XV в. мы встречаем ортодоксального мыслителя, христианского философа, церковного деятеля, который наносит смертельный удар по схоластической мысли. Речь идет о Николае Кузанском, в мышлении которого проблема совпадения противоположностей (coincidentia oppositorum) начинает играть главную роль.

Принцип противопоставления проявляется в конкретной механике ощущения (De beryllo 36) и в абстрактном универсуме математических сущностей: окружность максимального круга – это максимально прямая линия (De docta ignorantia 1, 13). Так происходит потому, что все находится во всем и любая существующая вещь есть не что иное, как стяжение божественной полноты: Бог присутствует в любой точке универсума и в любой вещи универсума происходит стяжение целостного универсума внутреннего. Кроме того, Кузанец первым очерчивает идею бесконечности мира, у которого центр находится везде, а окружность нигде, так как окружность и центр – это Бог, который пребывает везде и нигде (De docta ignorantia 2, 12). Лавджой (Lovejoy 1936) полагает, что главной революционной идеей Возрождения стало не открытие Коперника, а скорее идея множественности миров, которая брезжит в трудах Кузанца и затем утвердится в философии Джордано Бруно.

Метафизические взгляды Николая Кузанского оказывают непосредственное влияние и на его эстетику и потому вызывают у нас особый интерес.{ S. Th. II-II, 91, 2. Этот довод подхватывает Дионисий Картузианец, см. De vita canonicorum, a. 20 (Opera, t. 37).}

На первый взгляд может показаться, что Кузанец не вводит в свои произведения каких-либо эстетических идей, которые уже не находили бы широкого обсуждения у схоластиков. У него мы снова обнаруживаем определение красоты как сияния формы (splendor formae), как созвучия (consonantia), определение форм как первообразов в божественном разуме, определение искусства (ars) как подражания природе (imitatio naturae). Все основные эстетические проблемы – от неоплатонической эстетики света и до пифагорейской эстетики пропорции, а также вплоть до размышлений Альберта Великого и св. Фомы – присутствуют в философии Кузанца, не подвергаясь на первый взгляд никакому переосмыслению или развитию. Между тем свое видение мира Кузанец основывает на идее многомерности мира, его бесконечной перспективой, благодаря чему все сущее можно рассматривать в самых разных ракурсах, непрестанно отыскивая дополнительные аспекты. Такая установка основывается на метафизическом понятии стяжения. «Свертывание, развертывание и стяжение – самые частые термины у Кузанца; они объемлют собой всю его метафизику. Свертывающее бытие содержит в себе – на более

высокой ступени – те нижестоящие виды бытия, которые становятся развертываниями (экспликациями), стянутыми этим свертывающим бытием. Характерным примером является Бог, который в своем бытии свертывает бытие всех вещей... Таким образом, в любой вещи активно проявляется присутствие целого, но... причастность бытию предполагает не дробление на части, а стяжение всего бытия: всякое бытие есть стяженное целое» (Santinello 1958, p. 23, 115).

В этом смысле всякое сущее предстает в метафизике Николая Кузанского как своего рода обращенность к целому и наделено благодаря этому целому бесконечным множеством ликов (но на более низком уровне). Однако та же самая природа универсума сообщает каждому элементу бытия эстетическую структуру: любая часть космоса соотносится с целым через пропорцию и соответствие, то есть через гармонию и выражение света откровения.

Эта эстетика уже носит гуманистический характер и, будучи эстетикой выражения, противостоит классической эстетике (которая была эстетикой видения). Однако ощутимая дистанция отделяет Кузанца и от неоплатонической эстетики вдохновения (впрочем, Кузанец примыкает к этой традиции). Уже в рамках схоластики Альберт Великий отличается от Фомы более решительным платонизмом: там, где первый акцентирует внимание на сиянии формы (как первообраза), на материи, сформированной и сведенной в целостное единство (и, следовательно, в принятии аристотелевского гилеморфизма), второй заостряет внимание только на форме, поскольку она соположена в целостном единстве, то есть на органическом единстве как чем-то сформированном и субстанциальном. Что касается Николая Кузанского, то он связан с неоплатонизмом в целом и его эстетические корни надо искать у Альберта, а не у Фомы; при этом он отходит от своих предшественников в двух вполне определенных отношениях. Прежде всего, абсолютной конкретности Бога он противопоставляет – на уровне творения – конкретность и индивидуальность различных видов бытия; противопоставляет различные развертывания Единого, причем развертывания в смысле живого, конкретного процесса формообразования, которое не подлежит каталогизации по типам и архетипам. У Кузанца универсальные идеи предстают скорее как средство описания и понимания мира, которым наделен человеческий ум, а не как налагаемая на вещи печать, которую можно от них отделить. Кроме того, Альберт Великий акцентировал внимание на видении формы как уже сформированной, в своей объективности отъединенной от творческого акта, тогда как Кузанец (именно в силу живого переживания момента творчества, которое от абсолютной конкретности Бога переходит к конкретизированию вещей) делает акцент на самом процессе формообразования во всем его динамизме. «Таким образом, понятие Бога как формы форм (forma formarum) открывает путь динамическому представлению о Боге и мире. Формообразующий динамизм божественный формы порождает столько средоточий динамической и формообразующей жизни, сколько существует различных форм, по-разному наделяющих вещи божественным бытием» (Santinello 1958, p. 62).

Творческая потенция Бога – это не только абсолютная потенция, но и абсолютный акт; возможность совершать (posse facere) совпадает в ней с возможностью совершаться (posse fieri), с возможностью любого формотворческого процесса; при том, однако, условии, что процесс этот разворачивается под знаком трансцендирования Божественного, а не эманации (ibid., p. 91 ss.).

Сформированные формы выражают, эксплицируют существование формообразующего начала, наделившего их бытием, в первую очередь через свою способность к последующему формообразованию. Сформированные формы становятся средоточиями формообразования; способность к прорастанию, характерная для растений, выражает, как и человеческое разумение, формообразующую мощь Творца. Таким образом, одной из особенностей форм как раз и является способность, которая породила их самих. Следовательно, в этом смысле форма представляет собой стяжение самого творца форм, о котором она и возвещает в тех же динамических связях. Именно поэтому Николай Кузанский проводит постоянные аналогии между человеческим искусством (ars) и божественным творением. В этой ярко выраженной ответственности человека-творца, в этом видении человека как продолжателя дела Божия по сотворению бесконечного мира, всегда открытого для дополнительных толкований, безусловно следует усматривать мощное гуманистическое начало (примечательно, что оно зародится именно в лоне метафизики, пропитанной средневековыми богословскими умонастроениями).

«Творимое человеком искусство ограничено замыслом художника; он сам полагает этот предел, то есть осуществляет себя в произведении искусства, которое будучи органическим единством, наделенным внутри себя формальным совершенством, обретает законченность как итог творческого акта. Произведение совершенно в своих границах, так как его posse fieri

(способность к формообразованию) обрело органичность сформированной и завершенной целостности, так как замысел художника и ограничивает и превосходит его; таким образом, в нем сохраняется какая-то доля posse fieri, так и не воплощенной в материале. Любому произведению в своих пределах изначально надлежит выражать художественный замысел, но оно никогда его не выражает в полной мере, и поэтому художник дробит свой творфеский акт, полагая ему предел во других своих произведениях» (Santinello 1958, p. 220). Хотя в своем комментарии к Аристотелю св. Фома и намекает на то, что в сформированной форме таится определенное влечение к другой форме, средневековая эстетика все-таки остается глухой к этой мысли; форма – это форма, то есть нечто такое, в чем покоится замкнутое в себе формообразующее усилие (nisus), жесткое добавление к однозначной непреложности универсума. В трудах Николая Кузанского прорастают зародыши новых идей, космос переливается бесчисленными гранями, а предназначение человека окрашено в тревожные тона, которые уже не покинут его никогда.

12.4. Неоплатонический герметизм

Взгляды Николая Кузанского созвучны новой культуре, которая распространяется в кругу флорентийских платоников в том же XV в.; надлежит отметить два аспекта этой культуры, имеющие отношение к нашему разговору. Прежде всего, имеется в виду представление о вселенной, исполненной противоречий, которые сочетаются между собой бесконечно разнообразными способами; во-вторых, новое понимание той функции, коей наделяется в подобном контексте искусство как возможность творческого и упорядочивающего вмешательства в жизнь природы. Эти идеи, вписываясь в более широкий контекст неоплатонической, герметической и каббалистической космологии, оказали воздействие на теорию красоты и искусства. В противовес селективному подходу схоластов, строго ограничивавших свод (corpus) классических авторов, итальянский гуманизм заново открывает всю античную мудрость, и обращается не только и не столько к комментированию Писания, сколько к наследию великих религиозных мыслителей Греции и Востока (будь то реальные исторические лица или же легендарные авторы, которым приписывались созданные позднее тексты).

В 1492 г. Испания окончательно освобождается от арабов. Среди первых событий, имевших место после успешной Реконкисты, выделяется изгнание из нее евреев. В изгнании оказываются и великие каббалисты Иберийского полуострова, рассеявшиеся по всей Европе и особенно по Италии. Согласно каббалистической традиции, не только Священное Писание, но и творение в целом следует трактовать исходя из определенного сочетания букв праалфавита; их комбинации (как при истолкования Писания, так и в ходе магического воздействия на само творение) неисчислимы.

Между тем гуманисты получают возможность познакомиться с «Орфическими гимнами» и «Халдейскими прорицаниями», которые, правда, были созданы в эллинистический период, но заключали сочинения древних мудрецов: через эти своды происходит распространение различных восточных доктрин. Вместе с ними в западный мир входит «Герметический корпус», включавший в себя ряд сочинений, также написанных (по крайней мере в том виде, в котором мы их знаем) не раньше II в. н. э. Марсилио Фичино, который позднее перевел и откомментировал «Диалоги» Платона и «Эннеады» Плотина, по распоряжению Козимо Медичи приступает к переводу «Герметического корпуса». Осуществленный им – путь и неполный – перевод получил название «Поймандр». Фичино (а вместе с ним и все остальные гуманисты) полагал, что упомянутый «Корпус» содержит в себе древнюю, доегипетскую мудрость и, возможно, автором его был сам Моисей. Однако происхождение мира трактуется в первом из текстов «Корпуса» иначе, чем в Писании – здесь подчеркивается, что человек не только создан Богом, но и сам божественен. Его падение произошло не в результате совершенного им греха, а потому что он, влекомый любовью к Природе, покорился ей.

Как и всякая компиляция, «Герметический корпус» содержит противоречащие одна другой идеи. Между тем вся традиция, к которой обращается гуманизм, является синкретической. Наконец, сами же гуманисты, и прежде всего Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, стремятся доказать принципиальную согласованность между собой традиционных видов знания, которые, несмотря на кажущиеся противоречия, якобы утверждают основополагающие истины христианства. Историографическое пристрастие к складированию противоречивых истин сочетается с начатками той метафизики противоречия, основы которой заложил Николай Кузанский. Сплав неоплатонизма, каббализма и герметизма побуждает ученых новой эпохи усматривать в противоречиях лишь непрестанное струение божественной мудрости, самоосуществление Бога в универсуме.

В сравнении со средневековым гуманистический неоплатонизм носит гораздо более последовательный характер и не связывает себя с необходимостью

соблюдать принцип разумности и непротиворечивости божественного начала. Восстанавливая традицию позднеантичного неоплатонизма, – от Плотина до Прокла, – гуманисты формируют метафизику и онтологию, согласно которым на вершине иерархической лестницы различных видов бытия находится непостижимое, таинственное Единство. Оно не поддается никакому определению, и в то же время содержит в себе все возможные определения; таким образом, оно является плодотворнейшим вместилищем противоречия как такового. Но поскольку это Единое не трансцендентно по отношению к миру, а, напротив, отождествляется с ним в непрестанном творческом движении, то любой элемент убранства этого мира оказывается причастным исходному великолепию. В самой глубине сотворенной реальности постоянно и всегда по-новому осуществляется совпадение противоположностей. {В книге, посвященной проблемам средневековой эстетики, невозможно дать удовлетворительную библиографию по культуре Возрождения. Применительно к тому, что будет сказано в следующих разделах, даются лишь некоторые отсылочные тексты. Об истории герметизма, начиная с II в. и далее, см. Festuginre 1983 и Yates 1964. Что касается подводных течений в средневековой культуре, о которых пойдет речь далее, то здесь фундаментальной работой по-прежнему остается Thorndike 1923. Относительно средневековой алхимии см. также Holmyard 1957. Об учении о сигнатурах см. Foucault 1966. О каббалистических учениях см. Scholem 1960 и 1974. Об эстетике Возрождения см. Bosanquet 1904, Battisti 1960, Bayer 1961, Garin 1954, Gilbert, Kuhn 1954, Ghyka 1931, Hauser 1953, Panofsky 1924, а также местами Plebe 1965 и Montano 1964}

В центре платонизма Марсилио Фичино – живая связь между религией и философией. Эта проблема сама по себе не отличалась новизной. Новым был способ ее решения: возродить древнюю мудрость, которая сохраняла это единство нетронутым. Понятно, что подобная позиция заставляет гуманистов перечитывать все откровения, заново изучать все эпохи и страны, чтобы отыскать в них основу естественной древнейшей по происхождению религии. Отсюда и та горячность, которую испытывали как ученые, так и их покровители по отношению к открытию греческих рукописей. Именно в философии платонизма слияние метафизического мышления с религиозным приобретает наиболее последовательный вид; однако, влекомые энтузиазмом открытий, гуманисты ставят акцент на одном аспекте платонизма – на учении о любви и на его возможных импликациях в том, что касается переосмысления роли человека в мире. Согласно Фичино, цель философской религии – обновление человека. Искупление – это обновление, в результате которого благодаря человеку сотворенная природа возвращается к Богу. Человеческая душа является истинной скрепой мира, ибо она, с одной стороны, обращена к божественному, а с другой, пребывает в теле и повелевает природой. Человек причастен провидению, которое управляет наделенными душой существами, причастен судьбе, которая управляет неодушевленными существами, и природе, которая управляет телами. Однако, будучи причастным всем трем ступеням мира, он не определяется ни одной из них. Он деятельно в них участвует. Душа исполняет свою посредническую функцию через любовь: Бог любит мир и творит его, а человек любит Бога. Благодаря узам любви, которые взаимно связуют человека и Бога, человек представляет собой живое единство бытия. Он обожествляется в процессе развития своей разумной природы, в ходе бесконечного очищения и совершенствования.

Подводя итог, мы можем сказать, что платонизм Марсилио Фичино основан на представлении о любви как осознании недостающего блага и необходимости поиска его; осознании интеллектуального откровения, в ходе которого приоткрывается тайная, облаченная в сакральные одежды истина, так что философ становится священником.

Теперь посмотрим, каким образом подобная позиция сказывается на эстетическом видении Фичино и приводит его к размежеванию со схоластической эстетикой. В следующем отрывке (взятом из его трактата «О любви», представляющего собой комментарий на 2–4 стихи Платонова «Пира») Фичино заново обозревает все классические темы средневековой эстетики, но только для того, чтобы оспорить их. «Впрочем, есть такие, которые считают, что красота заключается в таком расположении всех членов или, поскольку мы пользуемся их словами, в соразмерности и пропорциональности вместе с некой приятностью цвета. Мы не соглашаемся с их мнением потому, что коль скоро такое расположение частей существует лишь в сложных вещах, ничто не может быть изящным. Между тем мы называем красивыми и чистые цвета, источники света, один-единственный звук, блеск золота и сияние серебра, науки и душу, а все это – простые вещи; они доставляют нам наслаждение как подлинно прекрасные вещи. Добавим к этому, что пропорция эта включает все члены, составляющие тело, и не существует в каждом из них в отдельности, а во всех вместе. Следовательно, один член сам по себе не может быть красивым. Но из отдельных частей рождается пропорция всего согласия. Отсюда следует нечто в

высшей степени абсурдное: вещи, по своей природе неизящные, рождают красоту...
...Тот же самый довод побуждает нас не признавать и того, что красота заключена в приятности цвета. Ибо часто цвет ярче в старике, красоты больше в молодом. Среди людей равных по возрасту часто случается, что тот, кто превосходит другого по цвету, уступает другому в грации и красоте. И пусть никто не осмеливается утверждать, что красота есть некое сочетание формы и цвета. Ведь тогда было бы нельзя считать достойным любви ни науки, ни звуки, лишенные цвета и формы, ни цвета и источники света, которые не имеют никакой определенной формы...
...Божественная сила, все превосходящая, породив из себя ангелов и души, тотчас же милосердно вливает в них, как в свое, сияние свое, в котором заключается плодоносная сила всего создаваемого. В них, как наиболее к себе близких, она начертала гораздо более тщательно, чем в мире материи, строй и порядок всего мира. По этой причине картина мира, которую мы видим, в ангелах и душах сверкает с большей силой. Ведь в них форма каждой сферы, Солнца, Луны и прочих светил, стихий, камней, деревьев, каждого из животных. Картины этого рода называются у платоников в ангелах прообразами и идеями, в душах – логосами и понятиями, в материальном мире – формами и образами. Ясные в материальном мире, они более ясны в душе, и наиболее ясны в уме ангела. Таким образом, один лик Божий сияет в трех по порядку расположенных зеркалах: в ангеле, в душе, в теле мира.
Мы видим образ какой-либо сферы, Солнца, Луны и звезд, стихий, камней, деревьев и животных. Эти картины в ангелах называются первообразами и идеями, в душах – соображениями и сообщениями, в материи – образами и формами. Эти картины ясны в мире, еще яснее в духе и преизобилуют ясностью в ангеле. Следовательно, один и тот же Божий лик отражается в трех зеркалах, расположенных по порядку – в ангеле, духе и теле мира:
В ангеле, как наиболее близком ему, лик Божий отражается наиболее ясно; в душе, более удаленной, более темно; в теле, как наиболее отдаленном по сравнению с прочими, наиболее темно.
...Мы не сомневаемся, что красота эта повсюду бестелесна. Ведь никто не усомнится, что в ангеле и в душе она не есть некое тело. Но что она бестелесна также и в телах, это мы и выше показали и теперь выводим в особенности из того, что глаз видит не что иное, как свет солнца, ибо фигуры и краски тела воспринимаются, только когда они освещены светом. Они не проникают в глаза со своей материей. Представляется, однако же, необходимым, чтобы они находились в глазах, чтобы были видимы глазом. Итак, глазам открывается один только свет, изукрашенный фигурами и красками всех освещенных им тел. Наполненный таким образом свет глаза воспринимают с помощью некоего свойственного им луча, а восприняв, видят и его, и все, что находится в нем. Вот почему весь порядок мира воспринимается не таким, каков он в материи тел, но таким, как он различается в свете, воспринятом глазами. И так как в этом свете он отделен от материи, он неизбежно чужд телу.
Это еще более очевидно явствует из того, что сам свет не может быть телом, раз он в одно мгновение заполняет весь мир от востока до запада и без всякого сопротивления проникает тело воздуха и воды и не загрязняется, даже будучи смешан с нечистыми вещами»
(Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. О любви // Эстетика Ренессанса. Т. 1. М., 1981. С. 177-179 / Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка).
Ясно, что Фичино не интересует произведение искусства (или вообще какая-либо прекрасная вещь) как материальный предмет, которым мы наслаждаемся в силу гармонического соответствия материи божественной идее или замыслу художника, воплощенного в ней. Его интересует переживание красоты как способа непосредственного соприкосновения с красотой сверхъестественной. Интересно отметить, что в Средние века – эпоху, которой иногда приписывают умозрительное представление о красоте – имели место (как мы видели) размышления о материальной конкретности созерцаемого объекта, в то время как на заре Нового времени вкус к материи как будто утрачивается. Воздержимся, однако, от поспешных обобщений. Эпоха Возрождения также породила рефлексию касательно рукотворных аспектов деятельности художника, обрабатывающего и исследующего материю. Несомненно, однако, и то, что в эту эпоху дает о себе знать и представление об искусстве как «умозрительной вещи», и не случайно в XVI в. утвердится маньеристская эстетика идеи (ср.; Panofsky 1924).
Однако – и именно в этом заключается изменение парадигмы – в тех случаях, когда Возрождение обращается к исследованию конкретных вещей, изучает мир природы, то делается это не столько для того, чтобы отыскать в ней явленный образ космического миропорядка (заранее данного и изначально определенного), сколько для того, чтобы выявить в нем соответствия и

подобия, являющиеся залогом непрестанных превращений, так сказать, перетекания одних вещей в другие – в силу тех причин, которые ускользали от средневекового человека или отвергались им из ортодоксальных соображений. Мир флорентийского гуманизма – это мир, в котором благодаря открытию герметических текстов утверждается магия природы и космос воспринимается как сложное переплетение причинно-следственных связей, к которым может подключиться и человек, чтобы властвовать над природой и даже подправлять влияние звезд.

12.5. Астрология и провидение

Согласно герметической традиции космос управляем звездами. В Средние века также имели место астрологические верования, хотя и тайным образом (ср.: Thorndike 1923). Теперь же мысль о том, что различные звезды представляют собой некие посредничающие силы между Богом и подлунным миром, приводит к признанию принципа всеобщей симпатии, то есть взаимозависимости и влияния друг на друга всех частей космоса, а главное – влияния звезд на дела подлунного мира.

Кроме того (и в этом сходятся приверженцы герметических, неоплатонических и особенно гностических учений, см.: Filoramo 1983), в астрологическом универсуме, зависящем от цепи эманаций, простирающейся от Единого до низших аспектов творения, утверждается то, что получило название «табели о рангах» невидимого мира, – непрерывная цепь ангельских когорт, архонтов, демонов, одним словом, чрезвычайно дробная иерархия посредников, объединяющих духовный мир с миром небесным и подлунным. Независимо от того, отождествляются ли эти посредники с силами природы или с самыми настоящими сверхъестественными сущностями, человек может воздействовать на эту множественность богов и демонов лишь в том случае, если ему в какой-то мере удается привлечь их внимание и соответствующим образом направить их воздействие через теургическую практику.

Приведем отрывок из трактата Джордано Бруно «De magia» («О магии»), относящегося уже к позднему Возрождению:

«Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in deos, deos in (corpora coelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemones , qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hoc (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in deos incorporeos seu aethereae substantiae seu corporeitates, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam».

«Согласно совершенно непреложному правилу магов в каждой вещи надо видеть, что Бог воздействует на богов, боги – на небесные тела или звезды, которые суть телесные божества, звезды воздействуют на демонов, которые населяют звезды и заботятся о них (одна из таких звезд – Земля), демоны воздействуют на стихии, стихии – на различные смешения, смешения – на чувства, чувства – на дух, дух же – на всякое живое существо, и все это есть лестница нисхождения; но, с другой стороны, живое существо восходит к чувствам через дух, к смешениям – через чувства, к стихиям – через смешения, а через них – к демонам, через демонов – к звездам, через звезды – к бестелесным богам, или эфирным субстанциям, или телесностям, через них – к мировой душе или духу вселенной и, наконец, через него – к созерцанию единого, всепростого, совершенно бестелесного, абсолютного и достаточного в себе самом начала. Так от Бога совершается нисхождение к живому существу через мир, а от живого существа – восхождение через мир к Богу. Между низшей и высшей ступенями находятся посредники, высшие из которых больше причастны свету, действию и деятельной силе, а низшие – мраку, потенции и силе страдательной».

(De magia).

12.6. Соответствие и «пропорция»

Теургическая практика предстает как действие на расстоянии, которое возможно благодаря тому, что весь космос в своем основополагающем божественном единстве зиждется на неразрывной связи между существами и различными видами бытия – на всеобщей симпатии, проявляющейся через отношения подобия.

Всеобщая симпатия означает, что между макрокосмом и микрокосмом существуют

гармонические связи и отношения соразмерности. Мы уже сталкивались с подобным представлением в платонизме Шартрской школы; совпадение вовсе не случайное, так как у философии этой школы и герметической традиции общий источник – «Тимей» Платона. В Средние века соотношение макро- и микрокосма целиком определялось стремлением Бога сотворить человека и мир по своему образу и подобию. В неоплатонизме Возрождения это отношение существует в силу необходимости, по тем же причинам, по которым Бог необходимым образом раскрывает себя в мире.

Поэтому хотя в учении о всеобщей симпатии мы легко обнаружить возобновление интереса к средневековому понятию всеобщего аллегоризма, управляемого и контролируемого средневековыми критериями космической соразмерности (созвучия), однако важнее заострить внимание на все более радикальных различиях между двумя культурными универсумами. Одно из таких принципиально важных различий проявляется как раз в понятии подобия (проявление закона симпатии), которое оформляется в учении о сигнатурах. В основе этого ренессансного учения лежит уверенность в том, что во всех вещах скрываются тайные силы. Средневековье вовсе не игнорировало эти силы, напротив, оно напрямую связывало их с субстанциальными формами и сущностными различиями, которые нам неведомы и которые мы можем познать только через случайные различия (см., например, трактат св. Фомы «De ente et essentia», гл. VI). Единственное, с чем св. Фома в не смог бы согласиться, так это с тезисом о том, что на упомянутые тайные свойства можно воздействовать посредством какого-либо искусства. Поскольку (как мы уже видели в связи с интерпретацией Аквинатом онтологии художественной формы) искусство изменяет только поверхностные параметры вещи и всегда воздействует лишь на материю, которую природа в неизменном виде вверяет художнику.

И напротив, мыслители Возрождения полагают, что природу можно изменить именно посредством искусства. Единственными, кто в Средние века мог бы принять (и принимал) такую гипотезу, были
алхимики, но они находились на периферии средневековой культуры, держались наособицу. Совсем по-другому будет вести себя маг эпохи Ренессанса. Оккультные силы, управляя которыми можно магическим образом изменить ход природы, постигаемы потому, что отношения между ними и небесными сущностями (которые и делают их таковыми) выражены сигнатурами, или сходством между вещами и внешними особенностями звезд.

Для того чтобы соответствие между вещами стало воспринимаемым, Бог определенным образом пометил каждый предмет этого мира, как бы наложил на него печать, которая позволяет установить соответствие с чем-то другим. Для Парацельса обозначенное (signatum) представляет собой органическую жизнедеятельность, наделяющую любой предмет природы (в отличие от предметов искусственных) частичным подобием некоторому состоянию, порождаемому болезнью, – через эту жизнедеятельность можно восстановить здоровье в случае каких-либо конкретных заболеваний и исцелить заболевший орган. Кроме того, ars signata (искусство обозначения) учит, каким образом надлежит давать истинные и естественные имена всему тому, что Адам, Первозданный, познавал во всей полноте и совершенстве, причем почти всегда эти имена уже выражают подобие, устанавливающее отношение соответствия между различными видами сущего. Так, например, очанка (herba ocularis, глазная трава) названа так потому, что она, помимо прочего, полезна для больных и поврежденных глаз. Кровавый корень имеет такое название по той причине, что больше всяких прочих корней способствует замедлению кровотечения. Сатирий, или орхис названы так потому, что имеют форму тестикул и вселяют силу в эту часть человеческого тела («De natura rerum», 1, 10). Наверное, больше всего о сигнатурах (которые он называет signacula) писал Агриппа Неттесгеймский. Например, он называет солярными (солнечными) огонь и пламя, кровь и витальный дух, сильные, резкие, пряные вкусовые ощущения, «сильно смешанные со сладостью»; золото за его цвет и блеск, а среди камней – те, которые подобно солнцу лучатся, искрятся и мерцают золотом, как, например, орлиный камень, который избавляет от эпилепсии и спасает от яда; сюда же он относит и «камень, называемый Глаз солнца», похожий на сияющий зрачок и укрепляющий мозг и зрение. Кроме того, бриллиант, сверкающий в темноте, предохраняет от различных заражений и вредоносных испарений. Среди растений к солярным относятся те, которые обращены к солнцу, как, например, подсолнечник; и те, что складывают или закрывают листья при его заходе и раскрывают при восходе, как, например, лотос, пион, чистотел, лимон, можжевельник, горечавка, ясенец; вербена, пробуждающая пророческий дар и изгоняющая бесов; лавр, кедр, пальма, ясень, плющ, виноградная лоза и растения, предохраняющие от удара молнии и не страшащиеся зимних холодов. Солярными являются многие пряности; мята, лаванда, камедь, шафран, бальзам, амбра, мускус, медуница, столетник, гвоздика, корица, аир, перец, ладан, майоран и розмарин. Среди животных к солярным относятся все храбрые и любящие славу:

лев, крокодил, рысь, баран, коза, бык («De occultaphilosophia» I, 23) (см. рус. пер.: Генрик Корнелий Агриппа. Оккультная философия. М.: Золотой век, 1993. С. 38-39).
Для того чтобы постичь силу или особенности какой-либо звезды, необходимо обратиться ко всем тем вещам, которые с нею связаны и на которые она оказывает свое воздействие. Подобно тому как дерево для костра натирают смесью из смолы, серы и масла, так и благодаря использованию отвечающих как природе звезды, так и данной конкретной операции вещей, можно добиться особо благотворного воздействия этой звезды на материю, если через посредство мировой души последняя упорядочена должным образом. Египтяне называли природу «волшебницей», потому что она способна притягивать подобное подобным (ibid., I, 37), а Гермес Трисмегист пишет о том, что какое-либо изображение или удачным образом изваянную статую может вмиг оживить соответствующий демон.
Однако герметические представления о соответствии обозначающего (signans) обозначенному (signatum) уже не тождественны средневековым. В Средние века это соответствие мыслилось как чистая аналогия, как знак, желанный Богом ради того, чтобы благодаря природе мы могли постичь божественные тайны. Если, например, для Псевдо-Алана Лилльского роза является знаком человеческой жизни, нашего земного удела, то это вовсе не значит, что роза в его представлении каким-то действенным образом связана с фактами нашего рождения или смерти. Никто в Средние века (за исключением разве что тайком практикующих магов) не думал, что, воздействуя на розу, можно добиться воздействия и на наше тело (разве что в смысле средневековых алхимиков наподобие Арнольда из Виллановы, который считал, что из некоторых трав путем перегонки можно извлечь эликсир, полезный для здоровья).
В новом же герметическом универсуме симпатия, напротив, является подлинной связью – в том смысле, что если две вещи похожи друг на друга, то, воздействуя на одну из них, можно добиться воздействия и на другую; так что вплоть до XVII в. знаменитые медики, завороженные возможностью воздействия на расстоянии (примером которого считали притяжение магнита), будут спорить об оружейной мази (unguentum armarium), то есть о веществе, которое (если им намазать оружие, нанесшее рану) станет способствовать ее заживлению. На основе принципа симпатии разворачивается хитроумная (и считавшаяся действенной) теория метаморфоз и трансмутаций (алхимия), а также воздействия на расстоянии на небесные силы (астральная магия).
12.7. Талисман и молитва

Средневековый человек знал только один способ изменения природного порядка – чудо. Искусство помогало природе совершенствовать ее деятельность, но не могло ни изменить природу, ни исказить ее конечную цель. Иные цели ставит перед собой астральная магия Ренессанса, и примером тому (не лишенным вполне определенных эстетических импликаций) может служить практика применения талисманов у Марсилио Фичино.
Йейтс (1964) считает, что мысли о талисманах Фичино навеял один магический арабский текст XII в., который в Средневековье имел хождение в латинском переводе под названием «Picatrix». Кулиано (Couliano 1984) полагает, что Фичино пользовался и другим средневековым источником, а именно трактатом араба аль-Кинди «De radiis» («О лучах») (IX в.), в котором говорилось о том, что не только любая звезда, но и всякий элемент испускает лучи, изменяющиеся благодаря различным отношениям между звездами или другими элементами и предметами, претерпевающими их влияние. Перед нами непрерывная цепь воздействий (которые понимаются как воздействия световые, то есть имеют физическое содержание, но в ренессансном платонизме это в первую очередь любовные узы), сводящая воедино всю вселенную, сверху донизу и наоборот. Когда человек в своем воображении представляет какую-то вещь, она обретает реальное существование в этом воображении согласно ее виду. При этом воображение испускает лучи, которые начинают оказывать на вещи такое же воздействие, какое оказывает на них и сам воображаемый предмет. Получается так, что образ, запечатленный в воображении, вступает в гармоническую связь с реально произведенной вещью, согласуется с ней, как изображение сходно с натурой (De radiis, v.). Кроме того, в этом же учении вновь заявляет о себе теория духа (spiritus), первоначала, которое пронизывает материю таким образом, что свойства высших тел становятся формой тел низших, форма же низших созидается из материала, связанного со свойствами высших. Одним из источников астральной магии, вне всякого сомнения, является переведенный Фичино трактат Синесия «О сновидениях» (De somniis) (V век). Вселенская симпатия возникает в силу того, что душа содержит в себе идеальный отпечаток чувственно воспринимаемых предметов и познается в силу синтезирующего принципа, который, подобно двустороннему зеркалу, в одно и то же время отражает и чувственно воспринимаемые

предметы, и вечные архетипы, позволяя сопоставить одно с другим. Следовательно, существует некая нейтральная и общая для всех область, место встречи и равноправного сосуществования внутреннего мира и мира внешнего. Талисманы, о которых говорит Фичино (насколько это можно понять из трактата «De vita coelitus comparanda»), представляют собой предметы, созданные рукою человека и могущие воздействовать на высшие сущности в силу того, что они им подобны. В книге «Picatrix» Солнце уподоблено увенчанному короной и восседающему на троне монарху, причем под ногами у него магический символ солнца; Венера предстает как облаченная в белое женщина с распущенными волосами, которая сидит верхом на олене; в правой руке у нее яблоко, а в левой – цветы. Исходя из тех же критериев устанавливаются отношения подобия и симпатии между теми или иными камнями, цветами, животными и соответствующими планетами.
Согласно Фичино любой материальный предмет, вступая в связь с высшими силами, тотчас же претерпевает небесное воздействие. Классическим доказательством этого, взятым из «Герметического корпуса», становится тот факт, что египетские жрецы и маги заклинали богов, совершая определенные действия над движущимися статуями, изваянными по их образу и подобию. Талисман (Фичино, однако, всегда говорит об «изображениях») представляет собой материальный предмет, в который вошел дух той или иной звезды. Различные изображения могут способствовать выздоровлению, поддержанию здоровья, обретению физической силы. Наряду с применением талисманов Фичино советует петь орфические гимны на мотив, в какой-то мере напоминающий музыку планетарных сфер (согласно пифагорейской традиции).
Однако следует отметить, что точка зрения Пифагора (в том виде, в каком она до нас дошла и как ее развил и передал Боэций) основывалась на том бесспорном факте, что определенные мелодии и музыкальные тоны могут вызывать ощущение грусти, радости, возбуждать или же успокаивать. Что касается Фичино, то для него орфическая магия аналогична магии талисманов и оказывает влияние на звезды. Упомянутый трактат («De vita coelitus comparanda») изобилует наставлениями касательно того, как следует носить талисманы; как питаться растениями, имеющими отношение к тем или иным звездам; как совершать магические ритуалы с использованием благовоний и соответствующих песнопений, а также облачившись в одеяния тех цветов, которые соответствуют тем звездам, на которые надлежит повлиять или же добиться от них благотворного воздействия. Влияния солнца можно добиться, одевшись в позолоченные наряды, а также используя связанные с ним цветы, каковы гелиотроп, медуница, шафран, коричник. Среди животных солярными являются петух, лев и крокодил. Влияние Юпитера привлекается благодаря гиацинту, серебру, топазу и хрусталю, зеленым и бронзовым оттенкам цветов.

12.8. Эстетика как норма жизни

По мнению Кулиано (Couliano 1948), фичиновская магия представляет собой технику личностного самоконтроля, с помощью которой маг может войти в состояние напряжения или расслабления, – как это происходит с восточными монахами, которые часами, находясь в состоянии медитации, произносят мантру и путем концентрации достигают расслабленного и просветленного состояния духа; или с йогами, практикующими технику владения телом. Помимо прочего практика, о которой говорит Фичино, предусматривает полезную для здоровья диету; прогулки на чистом воздухе, в теплую погоду, в приятных для глаза местах; употребление вина и сахара. Речь идет об очищении человеческого духа от всяческой грязи, дабы он в большей степени уподобился мировому духу и, следовательно, приблизился к небесам.
Однако в указанных обрядах следует усматривать проявления некоего артистизма; их совершают эстеты, которые любовно холят свое тело, заботятся о том, чтобы обстановка, в которой они находятся, и предметы, которые их окружают, были приятными. В этой тяге к медитации над прекрасными образами и пению приятных мелодий есть элемент эстетизма. Мага-неоплатоника в большей степени чаруют не инфернальные, а земные гармонии, и его магия, судя по всему, открывает путь не столько к господству над неясным сверхъестественным миром, сколько к приятному природному равновесию. Мы видели, что Фичино как будто отдает предпочтение отражению небесной идеи в ею формируемой материи. Однако (и в этом заключается еще один аспект новой ренессансной парадигмы) представление о мудреце, который стремится уподобиться Богу, проникая в его тайны, в качестве побочного результата приводит к переоценке взглядов на тело и радости жизни. Любопытное противоречие: средневековый мыслитель может подолгу рассуждать о красоте природы, но при этом никогда не делает вывода, что отношение к своему телу и среде, в которой он живет, являются составной частью идеала красоты. И напротив, мыслители Ренессанса, вроде бы памятуя о нематериальности красоты, в то же время рассуждают таким образом, будто эстетическая

проблематика включает в себя не только созерцание мира, но повседневную жизнь философа, уход за собственным телом, те места, где можно в приятности и уравновешенности (но и давая волю чувствам) прославлять чудо земной жизни человека. В представлении Фичино маг «далек от того, чтобы ради развлечения вызывать духи усопших (как это делает колдун, описанный Бенвенуто Челлини); далек от того, чтобы летать по воздуху и околдовывать людей и животных, как обычно поступали ведьмы; далек даже от того, чтобы заниматься пиротехникой (как Корнелий Генрих Агриппа), или криптографией (как аббат Тритемий). Маг у Фичино представляет собой существо безобидное, привычки которого в глазах доброго христианина не содержат в себе ничего предосудительного или возмутительного.
Можно не сомневаться, что если мы окажемся у Фичино в гостях (если, конечно, он не посчитает наше общество не слишком его достойным, что вполне возможно), то он предложит нам пойти с ним на его ежедневную прогулку. Тогда тайком, чтобы избежать нежеланных встреч, он приведет нас в зачарованный сад, весьма приятное озаренное солнечными лучами место, где нет ни души, где воздух свеж, где дивно пахнут цветы и поют птицы. Может случиться и так, что наш теург, облаченный в сотканное из образцово белой шерсти одеяние, начнет вдыхать и выдыхать воздух, пока наконец, заметив, что на небе собирается туча, не решит вернуться домой, дабы избежать простуды. Дабы ощутить благотворное воздействие Аполлона и небесных Граций, он примется играть на лире, а потом усядется за умеренную трапезу и, съев немного отварной зелени и несколько листов салата, съест и два петушиных сердца, чтобы укрепить свое собственное, а также отведает баранью мозговую косточку, чтобы укрепить собственный мозг. Единственным лакомством, которое он себе позволит, будут несколько ложечек сахару и бокал хорошего вина. Причем, разглядев этот бокал поближе, мы увидим, что в нем находится нерастворимый порошок, и узнаем в нем размельченный аметист, который наверняка вызовет благоволение Венеры. Мы заметим, что его дом так же чист, как и его одежды, и что, в отличие от большинства своих сограждан, не обязанных следовать его добрым привычкам, он регулярно, два раза в день, умывается.
Мы не удивимся тому, что этот человек, всячески старающийся никому не быть в тягость и к тому же любящий чистоту, как кошка, не навлекает гнева властей – ни светских, ни духовных. Его терпят в соответствии с той терпимостью, а точнее, с тем безразличием, какое он сам выказывает по отношению к своим не столь развитым ближним, чей дух не столь прозрачен, как его собственный» (Couliano 1984). Эстетика становится нормой жизни. Никто более не стремится дать богословское обоснование приятному: приятное просто входит в повседневность как одна из действенных форм естественной религиозности.
12.9. Художник и новое истолкование текстов и мира

Вернемся к той точке зрения, которую отстаивал Данте в своей скрытой полемике со св. Фомой и которая была кратко охарактеризована в разделе 11.6. Как мы видели, Данте, воспринимая поэта как пророка, наделял поэзию таким истолкованием мира (не говоря уже о светских сочинениях), которое Фома считал возможным только по отношению к божественному Писанию. Какое именно изменение парадигмы предвосхитил Данте, должно быть ясно из только что проведенного нами исследования в области ренессансного мышления. Данте все- таки оставался человеком Средневековья, ведь в конечном счете он все-таки полагал, что литературные тексты не могут иметь бесконечных значений; судя по всему, он сохраняет приверженность схоластическому представлению относительно четырехступенчатого толкования текста, позволяющего интерпретировать текст на основе какой-либо энциклопедии. Однако после Данте понятие энциклопедии как перечня знаний меняется. Дело не в том, что в эпоху Ренессанса и последующие времена отсутствовало понятие энциклопедического свода знаний, напротив, ренессансный и барочный энциклопедизм более всеобъемлющ и насыщен, чем средневековый, ведь, помимо прочего, он осваивает неведомые ранее науке области. Однако что касается неоплатонического и герметического течения, которое ощутимо повлияло на эстетику Нового времени, то здесь энциклопедия больше не может быть замкнутой и однозначной, равно как не может освящаться каким-либо единым авторитетом (как это было в случае со средневековой Церковью). Если мир бесконечен, если все существа родственны друг другу в соответствии с то и дело меняющейся системой симпатических и сходственных отношений, то изучение мира, этого непроходимого леса символов, всегда останется незавершенным, открытым. И чем более открытым будет такое познание, тем более трудный, неопределенный, таинственный характер будет будет оно носить, оставаясь при этом уделом немногих. Схоластическая дидактика признавала и использовала аллегории для того, чтобы лучше объяснить тайну

всем людям, даже неученым. Ренессансный символизм прибегает к использованию экзотических иероглифов и неизвестных языков, чтобы скрыть от толпы истины, доступные лишь посвященному. Как замечает Пико делла Мирандола в своей «Апологии», сфинксы из египетских храмов напоминают нам о том, что мистические учения должны оставаться сокрытыми от непосвященной толпы завесою загадок:
Aegyptiorum templis insculptae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a profana multitudine inviolata custodirent.
Немного надо для того, чтобы от идеи прочтения вселенной как некоей книги перейти к идее открытого прочтения поэтических текстов и вообще произведений искусства. Есть основания предполагать, что подобные представления возникают примерно в то же время, когда начинает формироваться протестантский принцип свободного толкования Писаний и, следовательно, тогда, когда зарождается герменевтика Нового времени. В начале главы, посвященной природе символа и аллегории, мы рассмотрели гётевские их определения; Гёте ставит акцент на заключенном в символе множестве неуловимых значений, и на постоянном расширении его смысла (ср.: Eco 1984, 4). Мы видели, что данная позиция была чужда Средневековью; во многих современных историях эстетики средневековое представление о символе даже отождествляется исключительно с представлением об аллегории (которая между тем отрицается). Столь же чуждыми для средневековой культуры будут и маньеристские учения о быстром уме, Идее; барочное осмысление метафоры как средства познания; идея возвышенного, характерная для эстетики XVII в., не говоря уже о романтической эстетике гения и вдохновения. Все сильнее заявляет о себе такое представление об искусстве, в котором образ художника все больше и больше обретает черты исключительности, связывается с интуитивным ощущением радости, открывающей перед ним путь высшего познания; художественный дискурс начинает все сильнее и сильнее отличаться от дискурса философского, не говоря уже о дидактическом; в итоге в рамках идеалистической эстетики художественный дискурс начинает обретать признаки абсолютной автономии, нередко представая как более полный и более глубокий способ познания человека и мира.
Мы напоминаем об этой эволюции, дабы уяснить себе, что именно в ходе последующего многовекового развития и переработки средневековых эстетических теорий – при всей их изначальной чуждости данному процессу – были, по мнению многих исследователей, предвосхищены многие эстетические идеи Нового Времени, и позиция Данте представляется в этом плане весьма показательной.
12.10. Выводы

Мы отнюдь не стремились к тому, чтобы в ходе предпринятой нами реконструкции схоластических теорий красоты и искусства каким-то образом реабилитировать их: что сталось со многими средневековыми идеями, пережили они свое время, возвращались ли к ним в те или иные эпохи и как это происходило; можно ли заново интерпретировать их в свете наших современных интересов – все это должен решить сам читатель. Но, не стремясь к реабилитации этих теорий, мы равным образом не должны потворствовать и их забвению, исходящему из историографического принципа, который можно вкратце выразить так: «чем позднее, тем лучше». Иными словами (опять же вкратце), мы не считаем, что полезно придерживаться такого взгляда на историческое развитие, согласно которому всякая теория, как только определяются ее хронологические рамки, начинает оцениваться всего лишь как феномен некоего смутного движения, Духа (если не кого-либо еще) ко все более высокому и всеобъемлющему синтезу.
Весьма спорным кажется и стремление отыскивать в веках, пришедших на смену Средневековью, лишь те составляющие, которые вроде бы отрицают или «преодолевают» предшествующие этапы развития. Мы в какой-то мере прибегали к подобному подходу в предыдущих разделах, так как нам требовалось осветить возникновение и утверждение альтернативных по отношению к общепринятым идей. Но можно было бы написать и новую историю эстетических идей, где как раз внимание заострялось бы на тех случаях, когда вторую жизнь или реинтерпретацию получали бы принципы классической и средневековой эстетики. Кроме того, можно было бы показать, в какой мере к средневековым идеям (более или менее сознательно) обращаются многие современные теоретики и художники. Достаточно одного, и притом самого противоречивого примера, я имею в виду Джойса, который выстраивает свою теорию богоявления (многим обязанную постромантической эстетике), перерабатывая в своих произведениях («Стивен-герой» и «Портрет художника в юности») те критерии прекрасного, которые мы встречаем у «ангельского доктора», Фомы Аквинского (ср.: Eco 1957 и 1962). С другой стороны, исследования в этом направлении могли бы привести к любопытным результатам: например, стало бы ясно, что Маритен

Умберто Эко Искусство и красота в средневековой эстетике filosoff.org (1920) начинает с воссоздания средневековой эстетики в неотомистском (на первый взгляд) ключе и потом (1953) на тех же основаниях начинает выстраивать эстетику творческой интуиции, которая, на наш взгляд, гораздо больше перекликается с герметическим платонизмом Возрождения, чем с учением схоластиков (ср.: Eco 1961). Однако если усматривать актуальность средневековой эстетики, например, в том, что с помощью представления Аквината о ясности (claritas) можно объяснить современный рок-концерт или картину Поллока, то такой подход выглядит чересчур элементарным. Элементарным в том смысле, что его не назовешь ложным, но истина эта сродни утверждению о том, что во всех культурах огонь — это символ тепла. Любое философское понятие, взятое в своем самом широком смысле, позволяет объяснить любую вещь. Разумеется, используя аристотелевское понятие потенции, можно объяснить и работу автомобиля; однако при всем том метафизику Аристотеля невозможно перевести в плоскость современной физики. В нашей исторической реконструкции мы, напротив, хотели показать, что на поставленные им вопросы о природе эстетических явлений средневековый мир отвечал в контексте своей собственной весьма влиятельной философии, в контексте своей культуры, своего мировосприятия. Иными словами, историческая реконструкция эпохи Средневековья (как и всякой другой эпохи) должна прежде всего помочь нам лучше понять эту эпоху. Если же, постигая ее на более глубоком уровне, мы захотим поразмышлять и о нашем времени (принимая во внимание, что, во всяком случае по своей «прописке» историограф относится не к «тому», а к «нашему» времени) — тем лучше. Но мы собираемся писать именно историю средневековой эстетики, именно для того, чтобы по мере возможности показать, как мыслили люди Средневековья, а не как мыслим или должны мыслить мы.

В этой книге мы попытались в сжатом виде рассказать о том явлении, которое, в хронологическом плане начало заявлять о себе за несколько веков до Тысячного года, протянулось до поздней схоластики с ее дискуссиями, протекавшими в культурной среде латинского Средневековья и обрело самобытные черты. Таким явлением была средневековая эстетическая мысль, отличавшаяся от эстетической мысли предыдущих и последующих веков и не сводившаяся к непрестанному повторению почти канонических терминов и формул. Эта мысль не была монолитной и менялась с течением времени. От пифагорейской эстетики числа, которая являлась реакцией на сумятицу варварских эпох, она переходит к эстетике гуманистической (сосредоточившейся на художественных и прекрасных произведениях искусства, унаследованных от античности), нашедшей свое выражение в Каролингском возрождении. Затем (в условиях относительной политической стабильности) эстетика, разработав теологическую иерархию универсума вселенной и миновав кризис, связанный с наступлением Тысячного года, становится философией космической упорядоченности, как бы в ответ на ранее прозвучавший призыв Эриугены (который представлял англосаксонскую культуру, уже достаточно зрелую и богатую в годы докаролингского застоя). Пока Европа облачается в белое одеяние церквей (как после наступления Тысячного года сказал Рудольф Безбородый), крестовые походы будоражат провинциальную жизнь средневекового человека, а борьба коммун сообщает ему новое гражданское сознание, философия сначала обращается к Природе как мифу, а затем приходит к конкретному восприятию естественных вещей, и прекрасное становится атрибутом не какого-то абстрактного порядка, а отдельных предметов. Между Оригеном, который неумолимо отстаивает тезис о том, что Христос был внешне безобразен, и богословами XIII в., которые превращают Христа в сияющий красотой прообраз художественного изображения, пролегает период, отмеченный формированием христианского этоса и рождением богословия земной реальности. Соборы выражают собой мир схоластических Сумм, где каждой вещи отведено свое место: Бог и когорты ангелов, Благовещение и Страшный суд, смерть, ремесла, природа, наконец, сам дьявол, включенный в миропорядок, который его судит и не дает ему выйти за пределы принципиальной благости всего творения, выразимого в форме.

На вершине своего развития средневековая цивилизация стремится к тому, чтобы через прекрасное и любую другую ценность запечатлеть непреходящую сущность вещей в прозрачной и в то же время сложной формуле. Но для этого потребовались целые века упорных штудий и вера в гуманизм вневременных ценностей. Между тем время идет, и хотя философии удается уловить сущность вещей, сущность эта уже изменяется в свете данных опыта и науки. Теоретическое систематизирование, неизбежно отставая от практических начинаний и усилий, достраивает эстетический образ политического и теологического порядка (ordo) в тот момент, когда он уже подтачивается со всех сторон. Подтачивается в связи с пробуждением национального сознания, формированием народных языков, использованием новых технологий, пробуждением нового мистического чувства, социальными волнениями,

теоретическим сомнением. В какой-то момент схоластика, будучи учением универсального католического государства (конституцией которого являются богословские суммы, энциклопедией – соборы, а столицей – Парижский университет), начинает понимать, что ей приходится считаться с поэзией, написанной на народном языке, с Петраркой, который презирает парижских «варваров»; с формированием новых ересей, с извлечением из небытия более или менее древних текстов, написанных на языках, позабытых Средневековьем; с новой экспериментальной и количественной наукой; с другими представлениями об индивиде и обществе, о дозволенном и недозволенном, о счастье и грехе, об уверенности и тревоге и, следовательно (роковым образом), с новыми представлениями о прекрасном, безобразном и искусстве. Можно было бы, конечно, написать историю эстетических понятий, как они мыслились комментаторами св. Фомы, писавшими в XV-XVI вв., а также представителями контрреформаторской схоластики, вплоть до Д. Ж. Мерсье и сторонников неосхоластической эстетики; однако это было бы совсем другое исследование. Во введении мы говорили о двусмысленности понятия «Средневековье», но все-таки даже в своей неопределенности оно устанавливает хронологические рамки, которые позволяют нам считать наш труд законченным.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
http://filosoff.org/ Приятного чтения!
http://buckshee.petimer.ru/ Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
http://petimer.ru/ Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин
http://worksites.ru/ Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.
http://dostoevskiyfyodor.ru/ Приятного чтения!