

У М Б Е Р Т О

ИСКУССТВО
И КРАСОТА
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ
ЭСТЕТИКЕ



Умберто Эко

**Искусство и красота в
средневековой эстетике**

«Corpus (ACT)»

1987

Эко У.

Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко —
«Corpus (АСТ)», 1987

ISBN 978-5-17-085170-6

Мировую славу Умберто Эко обрел как автор шести романов, ставших вечной классикой. Однако сам он считает куда более важной свою научную работу. Выдающийся семиолог, медиевист, культуролог и массмедиеолог, почетный профессор многих университетов, в академической среде Эко фигура не менее масштабная, чем в художественной литературе. Одна из главных сфер его научной деятельности – медиевистика, и в этой книге Эко знакомит неспециалистов с работами крупнейших мыслителей Средневековья – таких как Фома Аквинский, св. Бонавентура, Дунс Скот и Уильям Оккам, – занимавшихся проблемами эстетики. Что такое красота? Из чего она складывается – в природе, в искусстве, в Боге, в человеке? Существует ли красота истинная, объективная, независимая от созерцателя? Поиск ответов на эти вопросы в Средние века позволяет глубже понять наше собственное чувство прекрасного и по-новому оценить разнообразные проявления красоты в окружающем нас мире.

ISBN 978-5-17-085170-6

© Эко У., 1987

© Corpus (АСТ), 1987

Содержание

1. Введение	6
2. Эстетическое мировосприятие Средневековья	10
2.1. Эстетические интересы средневекового человека	10
2.2. Мистики	12
2.3. Коллекционирование	18
2.4. Польза и красота	21
3. Прекрасное как трансцендентное	22
3.1. Эстетическое видение вселенной	22
3.2. Трансценденталии. Филипп Канцлер	24
3.3. Комментарии к Псевдо-Дионисию	26
3.4. Гильом Овернский и Роберт Гроссетест	27
3.5. «Сумма брата Александра» (Summa fratris Alexandri) и св. Бонавентура	28
3.6. Альберт Великий	30
4. Эстетика пропорций	33
4.1. Классическая традиция	33
4.2. Музыкальная эстетика	35
4.3. Шартрская школа	38
4.4. «Человек квадратный»	40
4.5. Пропорция как художественное правило	42
5. Эстетика света	46
5.1. Ощущение цвета и света	46
Конец ознакомительного фрагмента.	47
Комментарии	

Умберто Эко

Искусство и красота в средневековой эстетике

© RCS Libri S.p.A. – Milano Bompiani 1987–2010

© А. Шурбелев, перевод на русский язык, 2003

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2014

© ООО «Издательство АСТ», 2014

Издательство CORPUS ®

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

* * *

1. Введение

Эта книга представляет собой краткий очерк истории эстетических теорий, разработанных культурой латинского Средневековья в период с VI по XV век. Однако использованные в предыдущей фразе понятия, в свою очередь, сами нуждаются в определении.

Очерк. Речь идет не об исследовании, притязавшем на самобытность, а скорее о кратком изложении и систематизации осуществленных ранее разработок, среди которых можно назвать и нашу монографию, посвященную эстетике Фомы Аквинского (1956). Прежде всего следует отметить, что у автора не зародилась бы идея этого очерка, если бы в 1946 году не увидели свет два основополагающих труда по средневековой эстетике, а именно *Études d'esthétique médiévale* 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^[1]. Данная книга является именно кратким очерком и ориентирована не только на специалиста, но и на читателя, не искушенного 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^[2].

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 философию вечную (*philosophia perennis*), любое рассуждение о ней в обязательном порядке должно сопровождаться основательным разъяснением своих собственных философских предпосылок. Поэтому уточню: 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 достойной более глубокого изучения.

История эстетических теорий. Именно потому, что речь идет об историческом очерке, мы не стремимся в терминах, приемлемых для сегодняшнего дня, дать очередное определение теории 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 цепочку 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. В том числе явления, 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 проблем герменевтики (принимая во внимание, что герменевтика пересекается с проблемами, названными выше, даже если – как в основном

¹ Здесь и далее см. примечания автора в фигурных скобках.

и случалось в Средние века – она затрагивает не только явления собственно эстетического порядка).

Представляется 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 старались 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 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 очень скучали.

Среди многочисленных обвинений, выдвинутых против этой якобы лишенной собственного лица эпохи (не считая ее пресловутой «срединности»), был и 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 веку 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 начинают 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 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, будто сама была 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 когда на самом деле лишь повторяет уже известное).

Определять, когда же все-таки говорится нечто новое (говорится там, где человек Средневековья старается убедить нас, что он просто повторяет ранее сказанное), – тяжелый труд, которого не 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 впоследствии – 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 удастся прийти к таким шедеврам строгой систематики, как суммы (*summae*) XIII века. Однако если фантастические этимологические изыскания Исихора 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 менее проницателен, чем Дунс 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 – эпоха авторов, без ссылок копиравших 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 стремятся, в свою очередь, дебютировать на совершенно новых подмостках. Люди Средневековья так не актерствовали, 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 Средневековые (указываем на это обстоятельство на тот случай, если найдется кто-либо, о нем 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 самообытный 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 клад 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 не только имеет в виду 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 схоластик 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 умозрительным построениям. 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 искус-

ства. 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, которой аскетическое борение им не позволяло. 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 веке) 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 Фольетский с жаром обрушиваются на эти излишества (*superfluitates*), отвлекающие христиан от благочестия и сосредоточенной молитвы. Однако, порицая излишества, 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 Фольетский 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 красотой, 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, col. 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 Ключи, 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 longitudes, supervacuas latitudes, 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 sancrī vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo colorator.

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.
(Ibid.)

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 ineptiarum, 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?
(PL 182, col. 915–916)²

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 завязатого риторика 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^[3].

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 страшась, 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)^[4]. Отказ от инструментальной музыки связан с признанием пагубного характера эстетической реальности, но не с отрицанием ее как таковой.

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 красоты всегда констатиру-

² Цит. по: Панофский Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. СПб.: Академический проект, 1999. С. 158. Перевод В. Симонова.

ется 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 цветение³). 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 Средневековые постоянно обнаруживают 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 où sont le neiges d'antan?* (Но где же снег ушедших дней?)^[5].

Перед лицом брэнной красоты единственно надежным противовесом становится неуничтожимая внутренняя красота. Оперировав ею, Средневековые, по сути дела, как бы выкупают 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 красоте внешней (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*), о 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 tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Когда же сияние этого великолепия начало приобильзовать 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 начинается

³ Цит. по: Боэций. Утешение философией // Утешение философией и другие трактаты. М., 1990. С. 234. Перевод В. Уколовой и М. Цейтлина.

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 пылу ригористической полемики дает о себе знать чувство красоты человека и природы. И уж тем более 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 perspicendas* (свободный и пронизательный 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)^[6]

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, притом что прежде всего они стремятся отыскать в библейском тексте аллегорические значения и сверхъестественные коннотации каждой физической особенности 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 только современному читателю может показаться несколько лукавой), он объясняет, 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 supereminet, 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 колышутся.
(*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 наличие в ней 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 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 влечет за собой вопрос о том, существовало ли в Средние века понятие автономии художественной красоты. Чтобы во всем этом разобраться, можно рассматривать множество текстов. Есть, однако, примеры, которые кажутся нам особенно характерными и знаменательными.

Как отмечает Хёйзинга (1955, р. 378, 381), «осознание эстетического наслаждения и его словесное выражение появились лишь позднее. Для того чтобы выразить свое восхищение произведениями искусства, человек XV века обращался к словам, которые мы могли бы услышать от изумленного буржуа». Это утверждение отчасти верно, однако не следует путать некоторую расплывчатость в границах категорий с отсутствием вкуса.

Хёйзинга 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 эпохи романтиков) или от религии как таковой (в отличие от эпохи 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 веке – красоту сатанинскую. До этого не поднимется даже Данте, который все же ощущал красоту страсти, влекущей к греху.

Чтобы лучше понять вкус средневекового человека, обратимся к Сугерию, настоятелю аббатства Сен-Дени, жившему в XII веке, – 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 точки 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 произведений искусства и ювелирных изделий, которые Сугерий описывает обстоятельно и с удовольствием, «опасаясь, что Забвение, этот ревнивый соперник Истины, вступит в свои права и навсегда похоронит превосходные образцы».

Например, он 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»⁴. 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 cum 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 «крита», 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, он прежде всего испытывает 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 шедеврами, 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 терапологии. 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 (ведь выбор материала, необходимого для его изготовления, является первым и основным творческим действием). Речь идет о склонности к оформленной материи, а не только к самому акту оформления, что говорит о вполне здоровом и четком восприятии.

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 подлинного экстаза.

⁴ Цит. по: Дюби Ж. *Время соборов. Искусство и общество* – М.: Ладомир, 2002. Перевод М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой.

Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puntate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

Когда я пребывал в упоении 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 чистотой, и что милостию Божией я могу быть перенесен из этого, нижнего, в тот, вышний, мир анагогически.
(*De rebus*, ed. Panofsky 23, 27 ss., p. 62)

Этот текст говорит о многом: с одной стороны, мы видим в нем 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

Современному читателю трудно понять разницу 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 году, 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, для радости людей неученых, поскольку живопись – это литература мирян, *pictura est laicorum litteratura*^[7]. 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 удастся постичь противопоставление этих ценностей друг другу (если речь действительно идет о ценностях). И неслучайно 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 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, mensura*) – космологическим категориям, которые, как мы 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. Халкидий, живший между III и IV веком до н. э., в своем комментарии к «Тимею», произведению, сыгравшему 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 однородное небо есть образ умозрительного, зримый и воспринимаемый бог, преблагой, преисполненный красоты и всесовершенный^[8].

Точно так же и Цицерон в своем трактате «О природе богов» (*De natura deorum*) подтверждает: *nihil omnium rerum melius est mundo, 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 cum 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 благоустройства и изящества всего и наподобие света излучает всем Свои делающие красивыми преподания источника

сияния; и потому что оно всех к себе привлекает, отчего и называется красотой; и потому что оно все во всем сводит в тождество⁵.
(*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 concordia 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, 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.

⁵ Цит. по: Дионисий Ареопагит. *О божественных именах. О мистическом богословии*. СПб.: Глаголь, 1994. С. 107. Перевод под ред. Г. Прохорова.

3.2. Трансценденталии. Филипп Канцлер

Схоластика XIII века 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 благодати 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^[9].

Если мы исходим из того, что единство, истина, благодать 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 bono*), 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 – 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 века, – 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 tamen abundat ratione supra ens*. Благо – это бытие, рассмотренное с точки зрения его совершенства, его действительного 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 к Псевдо-Дионисию (под влиянием его непрестанных указаний на *pulchritudo*), вынуждены задаваться вопросом: 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 благом и прекрасным в соответствии с требованиями различия, характерными для схоластической методологии. Средневековая чувствительность реанимирует – в контексте христианской духовности – греческое понятие калокагии, двуединства (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 к Псевдо-Дионисию

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 (прекрасное) и (прекрасный). В 827 году Илдуин, первый переводчик Дионисия, обращаясь к 7-му разделу IV главы трактата «О божественных именах» и понимая как онтологическую благость, дает следующий перевод:

Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...

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

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

Pulchrum autem et pulchritudo 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 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-Компостела; 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 трансценденций уже осуществляется по-разному. Так, Отлох Санкт-Эммерамский в начале XI века 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 веке, 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 году 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 (интересное утверждение, к которому мы еще вернемся), так и красота внутренняя есть нечто, доставляющее наслаждение душе того, кто прозревает эту красоту, и вызывающее любовь. Благодать, которую 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 а 33)). Тем не менее, заостряя внимание на данном отождествлении, Гильом не углубляется в эту проблему (см.: Pouillon 1946, p. 315–316).

В 1242 году Фома Сен-Викторский (Фома Верчелльский) завершает свое «Толкование» (*Explanatio*) «Дионисийского свода» (*Corpus Dionysianum*) и возвращается к упомянутому уподоблению прекрасного благому. Незадолго до наступления 1243 года Роберт Гроссетест в своем комментарии к Дионисию, наделяя Бога именованием Красоты (*Pulchritudo*), подчеркивает:

Si igitur omnia communiter bonum pulchrum «appetunt», idem est bonum et pulchrum.

Итак, если всё сообща желает благого и прекрасного, благое и прекрасное есть одно и то же.

Однако он добавляет, что если два именованья 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 et promovet et consummat et conservat, 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 Alexandri*) и св. Бонавентура

Однако есть и другой принципиально важный текст, который в законченном виде появился только в 1245 году, но который Гроссетест мог знать и раньше. Речь идет об упомянутой «Сумме» Александра Гэльского, произведении трех францисканцев: Иоанна из Ла-Рошели, затем столь же мало известного брата Консидеранса и самого Александра. Здесь проблема трансцендентности прекрасного и его отличия от благого решается вполне определенно.

Иоанн из Ла-Рошели задается вопросом, *si secundum intentionem 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 радуется 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 у 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) взаимопроницают 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, различие рациональное (*ratione*) скорее оборачивается различием по устремленности (*intentione*). 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 каком бы то ни было новшестве в философии. И в дальнейшем все философы в большей или меньшей степени будут столь же осмотрительны.

На этом фоне весьма дерзновенным представляется решение, которое в 1250 году предложил св. Бонавентура в небольшом, почти незамеченном труде^[10]. Там 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 omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem 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, пусть и не слишком бросающиеся в глаза. 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 к IV главе трактата Псевдо-Дионисия «О божественных именах» (*De divinis nominibus*) Альберт Великий. Этот комментарий под названием «О прекрасном и благом» (*De pulchro et bono*) долгое время относили к числу малых произведений (*Opuscula*) св. Фомы^[11]. Альберт возвращается к тому различию, которое было сделано в «Сумме брата Александра».

Illud [bonum] accidit pulchro, 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)

При таком подходе прекрасное на метафизическом уровне становится поистине свойством любого существа, а красота вселенной – объективным фактом, независимым от поэтических восторгов. 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 ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliquorum 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 / l, p. 182–183, 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 (μορφή) соплагается с материей (ύλη), чтобы вдохнуть жизнь в конкретную и обособленную субстанцию. С точки зрения Альберта, именно в контексте гилеморфизма все 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*)^[12].

Тем не менее концепция, предлагаемая Альбертом, несмотря на всю ее четкость и прогрессивность, не считает конститутивным признаком прекрасного (в его собственном *ratio*) его соотносительность 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 sui 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, блеска, который ей присущ (*Super Dionysium IV*, 76, р. 185). Красота *может* открыться в этом блеске, но данная возможность является дополнительной, а не определяющей.

Различие весьма существенное. Наряду с 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 когда эти темы предстанут перед нами в своем развитии, когда мы увидим, как на протяжении столетий они вновь и вновь подвергались 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 пропорций

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 cum colons quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; Tusculanae IV, 13, 31*; «Как в теле хорошее сложение и приятный цвет кожи называется красотой»...⁶), которая, в свою очередь, вобрала в себя всю стоическую и вообще классическую традицию, выраженную в диаде (цвет и соразмерность).

Наиболее древнее и обоснованное из использованных в этих формулировках понятий – *congruentia*, понятие соразмерности, числа, восходящее непосредственно к досократикам^[13]. Благодаря Пифагору, Платону, Аристотелю принципиально количественная идея красоты неоднократно заявляла о себе в греческой мысли^[14] 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, излагающий 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» (*Placita 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.

Еще один автор, через которого теория пропорций переходит к Средневековью, – Витрувий. На него начиная с IX века 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

соразмерность в каждом произведении членов определенной части
и целого

или

*ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad
universae figurae speciem ratae partis responsus*

⁶ Цит. по: Цицерон М. *Тускуланские беседы* // Избранные сочинения. М., 1975. С. 306. Перевод М. Гаспарова.

должное согласие элементов произведения и соответствие отдельных
слагаемых какой-то определенной части образу всей картины
(*De architectura* III, 1; I,2)

В XIII веке Винсент из Бове в своем «Великом зеркале» (*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.), и 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 стоит 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 облике, развивая теорию пропорциональных отношений в сфере музыки. Именно под влиянием Боэция Пифагор станет для Средневековья первым изобретателем музыки, *primum omnium Pythagoras inventor musicae* (ср.: Engelberti Abb. Admontensis de musica, с. 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 – 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 проверила их практикой, так что его теоретические положения не были какими-то отвлеченными выдумками. Его позиция – это скорее позиция чуткого интеллектуала, чья жизнь 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 почти в 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 мгновения, 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 – напротив, способствующее весьма энергичным и действенным верификациям^[15].

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. Следовательно, число правит звуковой вселенной в физическом отношении, а также отвечает за ее художественную организацию.

Consonantia, quae omnem 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 musica* I, 3, 8, PL, col. 1172, 1173, 1176)

На принципе пропорции основывается и восприятие музыки слушателем: человеку свойственно испытывать раздражение от звуковой дисгармонии и увлеченно вслушиваться в приятную мелодию. Речь идет о факте, широко засвидетельствованном психологией музыки: различные музыкальные лады по-разному воздействуют на психологию индивида. Существуют ритмы резкие и ритмы умеренные, ритмы, призванные 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 определенные музыкальные напевы, а чтобы развеять сон при пробуждении, они использовали иные модуляции.

Все эти явления Боэций объясняет с точки зрения принципа пропорций: душа и тело человека подчинены тем же законам, что 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, рожают 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. Так, например, человек не воспринимает запахов, доступных собакам, – к такому не вполне изящному сравнению позднее прибегнет Иероним Пражский (см.: 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. Пути науки поистине бесконечны, коль скоро некоторые астрономы эпохи Возрождения заподозрят факт движения Земли, исходя именно из предположения, 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. Средневековые развивают бесконечное множество вариаций на тему музыкальной красоты мира. Гонорий Августодунский 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 chordarum sit consonantia

что вселенная расположена наподобие цитры и различные роды вещей
созвучны между собой, как струны.
(*PL 1726 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 слиты в единой гармонии, они рожают 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 веке 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 (κόσμος) как цельного, гармонического и непрерывного сродства (*consentiens conspirans continuata cognatio*), поддерживаемого божественным началом, которое есть душа, провидение, предопределение»^[16]. 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 – это не столько аллегорическая персонификация, сколько сила, руководящая 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 отдельных 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 веке, 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 Лице Троицы формальную причину, организующее начало эстетической гармонии, по отношению к которой Отец выступает как причина действующая, а Дух – как причина целе-

вая, *amor et connexio, anima mundi* (любовь и связь, душа мира). Природа, а не число правит этим миром, та самая Природа, которую Алан Лилльский воспевает 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 дочь и мать всех вещей, связь и упрочение мира, жемчужина смертного, зеркало 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. Häring, 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 теории осуществляются в музыковедческой плоскости: насчитывается восемь музыкальных тонов (замечает неизвестный монах-картузианец), поскольку четыре тона открыли древние, а еще 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 complexionones, 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 стороны 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 пять 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: $5 \cdot 5 = 25$, $5 \cdot 25 = 125$, $5 \cdot 125 = 625$ 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 созвучающей 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^[17].

Помимо всего прочего, эта эстетика числа позволяет избежать ошибочной интерпретации Средневековья: выражение «четырёхугольный», 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 проверялась 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 года, 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 века была открыта диастематическая нотация, в соответствии с которой невмы повышались или понижались в зависимости от восходящего или нисходящего движения звуков, проблема пропорции (*proportio*) перестала восприниматься как сугубо метафизическая. То же самое происходит в IX веке, 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 века. 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, обращаясь 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 Saint Amand, *Musica Enchiridis* 9, PL 132), становится технической величиной, прочувствованной и выверенной. Теперь метафизическое начало становится началом художественным. Весьма сомнительным выглядит утверждение некоторых исследователей, будто 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^[18], Фараль замечает, что «они, например, знали, какого рода эффекты можно извлечь из симмет-

рии картин, образующих диптих или триптих, из искусно незавершенного рассказа, из параллельно излагаемых сюжетных линий» (Faral 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 гомеровское описание щита Ахилла нельзя упрекать в затянутости, поскольку оно оправдывается 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 Средневековые (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^[19]. 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 лишней 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 *Bauhütte*, основанном на тайных обрядах союзе 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 схожие между собой 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 особенности символического ряда.

Другим принципом упорядоченности, оказавшим ощутимое воздействие на средневековое искусство, является «закон квадрата»: изображаемая фигура должна вписываться в пространство полукруга тимпана, порталной колонны, ствола конуса капители. Иногда вписанная в квадрат 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 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. 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, что как раз и представляет собой *quidditas* (чтойность), сущностную схему жизни.

Когда Средневековье окончательно разработает метафизическую теорию прекрасного, пропорция как его атрибут станет причастной и его трансцендентной природе. Не сводясь к какой-то одной формуле, пропорция, как и бытие, осуществляется на различных и многообразных уровнях. Есть бесконечное множество способов 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 веке Убальд из Сент-Амана признает квинту как несовершенный консонанс, в XII веке кодифицированные правила дисканта уже усматривают в ней совершенный консонанс, а в XIII веке 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 веке 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 веке (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, которая предполагала не количество, а качество и которую средневековый человек ощущал по отношению к цвету и свету.

5. Эстетика света

5.1. Ощущение цвета и света

В своем трактате «О количестве души» (*De quantitate animae*) Августин разработал строгую теорию прекрасного как геометрической правильности. Он утверждал, что равносторонний треугольник прекраснее разностороннего, потому что в первом заключено больше равенства, однако еще лучше – квадрат, в котором равные углы противостоят равным же сторонам. Прекраснее же всего 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, р. 10–23; ср.: Svoboda 1927, р. 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, вызывает 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 заставлял бы цвет как бы излиться за пределы изображения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

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 *Études* 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'esthétique du moyen âge*, однако эта книга страдает одним недостатком: в ней, как правило, имеются отсылки на основное произведение, но не к источникам.

2.

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 том 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 узкоспециальным 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 (сопровождаясь 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.

3.

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 см. Assunto (1961, pp. 98–101) и Duby 1976.

4.

S. Th. II–II, 91, 2. Этот довод подхватывает Дионисий Карпузианец, см. *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37).

5.

Ср.: Huizinga 1955 о пляске смерти (гл. XI). (См.: Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. Гл. XI «Образ смерти»).

6.

По этой теме см. De Bruyne (1946, 11, 5) и Assunto (1961, pp. 123–138).

7.

Gemma animae, 122 (PL 172, col. 586); см. также Гильом Дуранд Старший: *Rationale divinorum officiorum* (1, 3) и св. Фома, III Sent. d. 9, 1, 2; о Гильоме Дуранде Старшем см. Azzaro 1968.

8.

92с. 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 *Sapienziale* такое замечание: *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque* – весь мир имеет округлую, законченную форму, он хорошо создан и исполнен изящества (цит. по: De Bruyne 1946, III, p. 233).

9.

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, к 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. раздел 7.4 и гл. 8.

10.

Это сочинение опубликовал П. Анкине в *Études franciscaines* п. 44 (1932), п. 45 (1933). Кроме того, этот текст приводит и Пуйон (1946 p. 282).

11.

Thomas Aquinas, *Opuscula spuria*, ed. Mandonnet, Paris, 1927, p. 436, 2.

12.

Сложную и громоздкую систематизацию всех триад Альберт осуществляет в своей «Сумме о благе» (*Summa de bono*). Краткое изложение и схему см. в De Bruyne 1946, III, pp. 153–161.

13.

«Порядок и соразмерность прекрасны и полезны» (Аристоксен, см. Diels, I, 469).

14.

См.: Аристотель, *Топика*, III, I, 116 f 21; *Метафизика*, XII, 3, 1078 a 36; Платон, *Филеб*, 26 a 6.

15.

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.

16.

Gregory 1955, p. 214. Вся работа содержит подробные сведения по космологии Шартрской школы. Относительно введения и более свежей библиографии по теме Шартрской школы см. Massagnolo 1980. Относительно эстетики см. в первую очередь Assunto 1961, pp. 139–156.

17.

Ср.: De Bruyne 1946, II, 7, 5; De Lubac 1959–64, II / 1, VII, I, pp. 7–40.

18.

См., например, *Dialogus super auctores* Конрада из Гиршау и *Didascalicon* Гуго Сен-Викторского.

19.

К чему, напротив, склоняется Ghyka, 1931, II, 2.