

«Эволюция средневековой эстетики» (1958) — ранняя теоретическая работа Умберто Эко, посвященная развитию идеи Прекрасного в средневековой философии. Уже в этом труде в полной мере раскрылся литературный дар итальянского писателя, он «актуализирует» историю, примеряя ее на сегодняшний день, пытается взглянуть на средневековый мир «изнутри», поэтому текст увлекает и заинтриговывает читателя. Эко говорит не только о средневековых взглядах на красоту чувственную и сверхчувственную, красоту пропорций, красоту света, символа, организма, но и о том, в какой мере способен к их восприятию человек нашего века.

Умберто Эко (р. 1932) известен во всем мире своими романами «Имя Розы», «Маятник Фуко», «Остров накануне», «Баудолино». Доктор философских наук, профессор семиотики, сейчас он является почетным профессором 42 университетов мира. Эко стал лауреатом целого ряда премий и кавалером орденов, среди которых французский орден «За заслуги в литературе», орден Почетного легиона, орден Большого креста Итальянской Республики.

Новая серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствознания. Каждая из книг является самостоятельным, завершенным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Умберто Эко



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Умберто
Эко
,
Эволюция
средневековой
эстетики



ISBN 5-352-00601-8



9 785352 006016

WWW.AZBOOKA.RU



Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Генрих Вёльфлин
Ренессанс и барокко

Кеннет Кларк
Нагота в искусстве

Кеннет Кларк
Пейзаж в искусстве

Эрвин Панофский
Перспектива
как «символическая форма»
Готическая архитектура
и схоластика

Николай Певзнер
Английское
в английском искусстве

Умберто Эко
Эволюция
средневековой эстетики

Умберто Эко

Эволюция средневековой эстетики

Перевод с итальянского

Ю. Н. Ильина

в обработке и под редакцией

Е. Ю. Козиной и И. А. Доронченкова

Перевод с латинского

А. С. Струковой



Санкт-Петербург
«Азбука-классика»
2004

УДК 18
ББК 85
Э 40

*Федеральная целевая программа
«Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии
и книгоиздания России»)*

Перевод сделан по изданию:
Eco U. Sviluppo dell'estetica medievale //
Momenti e problemi di storia dell'estetica.
Milano, 1959.

Серия «Художник и знаток»

Автор проекта
И. А. ДОРОНЧЕНКОВ

Научные редакторы
И. А. ДОРОНЧЕНКОВ, Е. Ю. КОЗИНА

Перевод с итальянского
Ю. Н. ИЛЬИНА

Перевод с латинского
А. С. СТРУКОВОЙ

Оформление серии и макет
А. В. ДЗЯКА

Подготовка иллюстраций
В. А. МАКАРОВА

В марке серии использован рисунок
Питера Брейгеля «Художник и знаток»

© Ю. Ильин, перевод, 2004
© А. Струкова, перевод, 2004
© А. Дзяк, оформление серии, 2004
© «Азбука-классика», 2004

ISBN 5-352-00601-8

«Эволюция средневековой эстетики»
Умберто Эко

Итальянский писатель Умберто Эко (род. 5.01.1932, Алессандрия, Пьемонт) известен во всем мире прежде всего своими романами «Имя розы» (1980), «Маятник Фуко» (1988), «Остров накануне» (1995), «Баудолино» (2000). Выпускник Туринского университета, доктор философских наук, профессор семиотики старейшего в Европе университета в Болонье, сейчас он является почетным профессором сорока двух университетов мира. Умберто Эко носит звания академика Академии мировой культуры в Париже, Академии наук Болоньи и Международной академии философии искусств. Он является главой ассоциации Джеймса Джойса и с 1994 года президентом Международной ассоциации семиотики и когнитивных исследований, а также членом Международного форума ЮНЕСКО. Всемирно известный писатель стал лауреатом целого ряда международных премий и кавалером орденов, среди которых французский орден «За заслуги в литературе», орден Почетного Легиона, греческий орден Золотой звезды, орден Большого креста Итальянской Республики.

Умберто Эко впервые прославился в шестидесятых годах как автор тонких литературных пародий. Профессиональный философ, защитивший докторскую диссертацию по теме «Проблемы эстетики у Фомы Аквинского», он блестяще соединял уже в своих ранних беллетристических опытах «высокое» и «низкое», рафинированную философию и прозу современной жизни («Платон в стриптиз-баре» и проч.). Принадлежащий его перу постмодернистский бестселлер «Имя розы» наглядно воплощает любимую мысль автора о том, что текст творится читателем в такой же степени, как и создателем. В этом романе захватывающий детектив, любовные страсти, политическая интрига переплелись со скрупулезным воссозданием монастырского уклада, нюансов общественной и религиозной жизни XIII века. Поклонник Конан Дойла наблюдает за расследованием странствующего монаха Вильгельма Баскервильского и его ученика Адсона-Ватсона, ученый-медиевист погружается в узнавание и расшифровку текстов средневековых авторов. Свой роман Умберто Эко писал, не прекращая преподавания в университете, выступая на международных конференциях и ведя колонку в итальянском еженедельнике «Эспрессо».

Предлагаемая здесь книга «Эволюция средневековой эстетики» («Sviluppo dell'estetica medievale») относится к самому началу научного пути Умберто Эко и обладает необычной судьбой. Она была на-

писана в 1958 году как глава четырехтомного академического учебника по эстетике («*Momenti e problemi di storia dell'estetica*». Milano 1959). Перед автором ставилась задача проследить изменение и развитие идеи Прекрасного в средневековой философии после раннехристианского периода и до возникновения светской культуры, связанной с именами Данте и Боккаччо. Таким образом, речь должна была идти преимущественно о схоластике, но уже в этой ранней книге Эко верен себе. Он «актуализирует» историю, примеряя ее на сегодняшний день, пытается взглянуть на средневековый мир «изнутри», и, вероятно, именно поэтому учебный по сути своей текст способен увлечь, ошеломить и даже заинтриговать читателя. Умберто Эко говорит не только о средневековых взглядах на красоту чувственную и сверхчувственную, красоту пропорции, света, символа, организма и проч., но и о том, в какой мере способен к восприятию этих представлений человек нашего века.

О своеобразной истории написания этой книги Умберто Эко рассказал в предисловии к английскому изданию. Почти сразу по получении заказа на главу академического учебника двадцатишестилетний философ, недавно защитивший диссертацию, был призван на полтора года в вооруженные силы. И именно в армии, благодаря необъяснимому расположению лейтенанта, предоставившего Эко время для занятий в библиотеке, отдельную

комнату и даже пишущую машинку (!), появилась эта рукопись. По собственным воспоминаниям, новобранец был настолько погружен в проблемы средневековой эстетики, что однажды потерял свою винтовку и лишь чудом избег трибунала.

В 1986 году этот текст под названием «Art and Beauty in the Middle Ages» вышел отдельной книгой в издательстве Йельского университета и с тех пор переводился на многие европейские языки. В основу нашего издания, впервые выходящего на русском языке, лег оригинальный итальянский текст, выверенный и уточненный по авторизованному английскому переводу 1986 года. Все латинские цитаты, сохранявшиеся в итальянском варианте, для удобства читателя переведены на русский язык с учетом их транскрипции и интерпретации у Умберто Эко. Латинские названия средневековых трактатов и литературных произведений даны в скобках. Верность оригиналу сохранена и в авторских комментариях и библиографии.

Мы с удовольствием предлагаем русскому читателю стяжавшее заслуженную славу раннее произведение Эко-философа, написанное со всем блеском Эко-романиста.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Введение • 12

Предмет и методика исследования.

II. Аспекты эстетического восприятия в Средние века • 16

1. Эстетические интересы средневекового человека.
2. Мистики и чувственное восприятие прекрасного
(Гуго Сен-Викторский, св. Бернард и его продолжатель Гилберт).
3. Собираательство и художественный вкус
(аббат Сутерий и сокровища Сен-Дени).
4. Понятия о пользе, благе и красоте
и их место в эстетической концепции.

III. Прекрасное как трансцендентная категория • 42

1. Эстетическая картина вселенной. 2. Филипп Канцлер.
3. Средневековые комментарии к трактату
«О Божественных именах» Псевдо-Дионисия Ареопагита.
4. Гильом Овернский.
5. «Сумма теологии» Александра Гэльского.
6. Св. Бонавентура.
7. Трактат Альберта Великого «О красоте и благе».

IV. Эстетика пропорциональности • 58

1. Классическая традиция
от предшественников Сократа до Витрувия.
2. Бозций и музыкальная эстетика.
3. Космология Шартрской школы. Эстетика *homo quadratus*.
4. Пропорциональность как этическое и эстетическое правило.
Эмпирическое открытие общепринятых значений пропорций.
Тропы, орган, диастематия, полифония. Правила риторики
и поэтики. Герметизм мастеров-каменщиков.
Законы симметрии и идеальной картины в изобразительных
искусствах. Виллар д'Оннекур.

V. Эстетические концепции света • 90

1. Средневековое восприятие цвета и света.
Классические и восточные представления о свете.
2. Трактаты об оптике и о перспективе.
Метафизика света у Роберта Гроссетесте и у св. Бонавентуры.

VI. Вселенная символическая и аллегорическая • 112

1. Психология и социология символично-аллегорического восприятия действительности.
Эстетическая структура аллегорического мировосприятия.
2. Метафизический символизм
Иоанна Скота Эриугены и Пуго Сен-Викторского.
3. Аллегоризм космический и аллегоризм поэтический
(Алан Лилльский, Рихард Сен-Викторский).
Пластический аллегоризм в готическом соборе.
4. Аллегоризм и параболлизм
в соответствии с учением св. Фомы.
От вселенной символической
к натуралистической вселенной XIII века.

VII. Психология и гносеология эстетического восприятия • 142

1. Антитеза «субъект — объект» от Платона
до готического искусства.
2. Различные философские обоснования
эстетической эмоции.
3. Различные психологии зрительного восприятия.
Трактаты «Перспектива» Аль-Хазена
и «О перспективе» Витело.
4. Эстетика зрительного восприятия у св. Фомы.

VIII. Эстетика организма • 160

1. Св. Фома и онтология существования.
2. Формальные критерии прекрасного:
различные типы пропорциональности.
3. Функциональность эстетического организма.
Чистота как значимая характеристика организма.
Эстетическое созерцание
как интеллектуальное суждение.

IX. Развитие и упадок эстетики организма • 178

1. Ульрих Страсбургский, св. Бонавентура,
Раймунд Луллий.
2. Отношение к организму и индивидуальность
художественного произведения у Дунса Скота.
Отход от эстетики организма
у Уильяма Оккама и Никола д'Отрекура.
3. Неопишемость прекрасного в сочинениях
немецких и фламандских мистиков.

Х. Теории искусства и сочинения об изящных искусствах • 192

1. Средневековая теория искусства.
Искусство и природа (Иоанн Солсберийский).
2. Онтология художественной формы
(св. Фома, св. Бонавентура, Жан де Мён).
3. Искусства свободные и искусства сервильные.
4. Сочинения об изящных искусствах. «Каролингские книги»,
«О различных искусствах» Теофила,
теологические положения об образе.
5. Система поэтик. Новая наука трубадуров.

XI. Художественная фантазия и достоинство художника • 218

1. Дидактическая сущность поэзии. Поэты-богословы
(от Альбертино Муссато до Колуччо Салютати).
2. Художественная идея от Платона
до томистской теории искусства.
3. Фантазия и воображение.
Интуиция и чувство в теориях францисканцев
и сочинениях немецких мистиков.
4. Самосознание художника.

XII. Заключение • 238

1. Развитие средневековой эстетики.
2. Ограниченность ее теоретических основ.
Главные положения средневековой эстетики
и ее восприятие сегодня.

Библиография • 245

Примечания. • 272

Список иллюстраций • 283

Указатель имен • 285

I. ВВЕДЕНИЕ

В этой небольшой по объему книге рассматривается эволюция круга эстетических проблем и их решений, появившихся в недрах латинского Средневековья, на протяжении целого тысячелетия, в период с VI по XV век.

Говоря о латинском Средневековье, я обращаюсь к схоластической философии и тяготеющему к ней окружению. Однако мы будем постоянно затрагивать явления культуры светской и соотносить теоретические построения с конкретными условиями, в которых находились искусство и эстетическое восприятие того или иного времени. Прежде всего, это необходимо, чтобы выяснить сферу действия определенных формул, проверить, насколько они соответствуют или расходятся с действительностью. Далее, чтобы оценить реальное соотношение между средневековой эстетикой и иными феноменами того времени. И наконец, чтобы уяснить, находились ли у эстетических теорий убедительные ответы на вопросы, приходившие вместе с опытом созерцания или созидания прекрасного. Что именно красота означала для

средневекового человека. Оказались ли, а если да, то в какой степени, теории стимулом и ориентиром для воплощения самих себя в художественной действительности.

Такой подход уже сам по себе позволяет преодолеть широко распространенное мнение о том, что в пору Средневековья якобы не существовало никакой эстетической доктрины и оно оставило после себя лес бесплодных и смутных метафизических концепций, еще более запутанных благодаря аллегорическим иносказаниям. Понятно, что если эстетикой считать особую концепцию искусства, скажем теорию Бенедетто Кроче о том, что искусство есть лирическая интуиция чувства, разумеется, средневековая философия не подарила нам никакой «эстетики». Но сведение проблем эстетики (а каждая эпоха задается вопросом о природе прекрасного и самого искусства) к выведению и формулированию некоего учения представляется тупиковым методом исследования и близоруким отношением к проблеме.

Если же мы, напротив, постараемся обнаружить, как отдельно взятая эпоха разрешала круг эстетических проблем *в формах, созвучных своей собственной восприимчивости и культуре*, наши исторические поиски будут способствовать реконструкции того, что обычно понимается под эстетикой в собственном смысле. Окажется возможным выстроить историю конкретной цивилиза-

ции, рассматривая ее под углом зрения чувственного восприятия и эстетического сознания. Только отказавшись от поисков какого бы то ни было родства с существующими ныне теориями, мы сможем обозначить главные аспекты средневековой эстетики, выявить вопросы, все еще не потерявшие своей значимости. Это позволит уяснить, какие из наших сегодняшних проблем выросли из тех теорий, которые мы зачастую полагаем абсолютно безынтересными.

Средневековая эстетика — богатое поле для исследования. Обширные работы, например «Труды по средневековой эстетике» Эдгара де Брюна, открыли для нас материал совершенно неожиданный. В предлагаемой работе будут рассмотрены те вопросы, которые в наибольшей степени занимали средневекового человека. Подход тематический здесь уместнее, поскольку в рамках любой философской системы суждения, касающиеся вопросов эстетики, зачастую оказываются рассеянными тут и там, их непросто обобщить, они кочуют от одного к другому, не подвергаясь каким бы то ни было изменениям. Методология, использовавшаяся средневековыми философами, требовала от них постоянно оставаться в русле традиций, обновляясь под сурдинку, почти нелегально, продвигаясь вперед лишь за счет оттенков и лишь в отдельных аспектах, в духе непринужденного и снисходительного синкретизма. Тематический

подход позволяет нам проследить эволюцию от круга проблем традиционных к вопросам более новым и не бесспорным. Так мы сможем выделить внутри каждой проблемы четкие линии развития, проследить вызревание той или иной точки зрения, возрастающий уровень критической и научной сознательности.

Средневековая эстетика довольно некритично восприняла тематику классической эпохи и, оживив ее новым, христианским подходом, понемногу взрастила на почве метафизики и гносеологии прекрасного органичное понятие об эстетической ценности, что ознаменовало точку ее наивысшей зрелости. Впоследствии, когда вместе с распадом метафизических концепций это понятие утратило значимость, эстетика приняла в свое лоно целый ряд бессистемных и насущных вопросов, затрагивавших представления об искусстве и о природе творческого акта. Наступило время, когда традиция, унаследованная от Аристотеля, перестала быть источником адекватных ответов на вопросы, но послужила фундаментом, на котором было возведено здание учения о таланте и воображении эпохи маньеризма¹.

II. АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В СРЕДНИЕ ВЕКА

1. В значительной степени Средневековье унаследовало свои эстетические проблемы от античности, но христианское мировосприятие придало им новое значение, поместив их в окружение мирского и Божественного, воспринимавшегося через призму человеческих чувств. От библейской традиции и учения Святых Отцов Средневековье взяло целый ряд категорий, внедрив их в философские построения, предложенные новым, систематизированным сознанием. Вот почему Средневековье развернуло свою эстетику в плоскости, вне всяких сомнений, оригинальной. Поставленные вопросы и предлагаемые решения можно воспринимать как чистой воды словесные препирательства, затеянные из дани уважения к традиции, из любви к энциклопедизму, что вряд ли могло породить хоть сколько-нибудь живой отклик в душах авторов и читателей. В сущности, затрагивая эстетические проблемы и предлагая каноны для оценки художественной продукции, античность не сводила глаз с природы, в то время как люди Средневековья, трактуя о том же самом,

оглядывались на классическую древность. В какой-то степени вся средневековая культура на самом деле является феноменологией культурной традиции в гораздо большей степени, нежели феноменологией реальности.

Однако мировосприятие средневекового человека этим не ограничивается. Наряду с культом концепций, передаваемых современникам и потомкам как кладезь истины и мудрости, а также видением природы единственно как отражения трансцендентального начала, выступающего иногда как тормоз и препятствие на пути чувственного восприятия, этой эпохе было свойственно животрепещущее стремление к реальности, которую можно воспринять чувственно во всех ее проявлениях, включая и аспект эстетического наслаждения.

Если признать существование этого спонтанного отношения к красоте природы и произведений искусства, отношения, стимулируемого доктриной, наверняка выходящей за пределы книжных страниц, мы можем с уверенностью сказать: средневековый философ говорит о красоте, не просто подразумевая концептуальную реальность в ее чисто абстрактном преломлении, он более или менее открыто обращается к чувствам повседневным, опыту пережитому и накопленному.

В Средние века существовала некая концепция красоты чисто интеллектуальной, красоты моральной гармонии, метафизического сияния, кото-

рая сегодня может быть понята только при условии весьма бережного проникновения в менталитет и чувственное восприятие той эпохи. «Когда схоластика рассуждает о красоте, она подразумевает под этим словом некий атрибут Бога. Метафизика красоты (например, у Плотина) и теория искусства не имеют ничего общего друг с другом. „Современный“ человек чересчур переоценивает роль искусства, потому что он утерял чувство постижимой красоты, которым обладали неоплатонизм и Средневековье... Здесь речь идет о красоте, эстетика которой не основана ни на какой идее»². Подобные утверждения ни в коей мере не должны ограничивать сферу наших изысканий: опыт постижения красоты представлял собою, прежде всего, моральную и психологическую реальность для человека Средневековья. Без учета этого фактора невозможно представить себе адекватное освещение культуры той эпохи. Во-вторых, рассматривая красоту, не постигаемую чувственным восприятием, люди Средневековья находили, продвигаясь путем аналогий или тщательно проверенных выводов, благодаря параллелям косвенным или прямым, средства для описания прекрасного, воспринимаемого чувствами, красоты вещей природных и самого искусства. Наконец, область эстетического интереса у людей Средневековья была шире, нежели у нас, а их внимание к красоте вещей часто стимулировалось осознанием красоты как метафизической даннос-

ти. Наряду с множеством теорий и мнений существовал и вкус обычного человека, искушенного любителя произведений искусства, активно обращающегося ко всему, что воспринимается чувствами. Этот вкус, зафиксированный во многих проявлениях, теории были призваны оценить и направить так, чтобы внимание к вещам, познаваемым чувствами, ни в коем случае не шло вразрез с устремлениями духовными³.

Думать о Средневековье как об эпохе моралистического отрицания прекрасного, чувственно познаваемого может только человек, весьма поверхностно знакомый с текстами и совершенно не понимающий средневекового менталитета. В подтверждение этих слов нелишним будет указать на отношение к красоте средневековых мистиков и аскетов. Бесспорно, вне зависимости от эпохи даже аскеты ощущают притягательность земных радостей и исходящего от них соблазна. Более того, они воспринимают эти позывы сильнее, чем все прочие: именно на контрасте между восприимчивостью к земному и устремлением к сверхъестественному основана драма дисциплины. Когда дисциплина одерживает верх, индивидуум, умиротворив свои чувства и подчинив их контролю, обретает возможность созерцать вещи мира сего безмятежным взором и оценивает их со снисхождением, которого лихорадка аскетической борьбы ему прежде не позволяла. В истории средневеково-

го аскетизма и мистицизма можно найти немало примеров этих двух психологических состояний, а заодно и целую серию интересных свидетельств, отражающих бытовые стороны эстетической восприимчивости.

2. В XII веке цистерцианские и картезианские монахи вели острую полемику против роскоши и употребления изобразительных средств при украшении церквей: шелк, золото, серебро, цветные витражи, скульптуры, живопись, ковры строго осуждались уставом цистерцианцев⁴. Св. Бернард, Александр Некам, Гуго из Флавины пылко обрушиваются на все *излишества*, которые отвлекают верующих от благочестия и молитвенного сосредоточения. Но, осуждая, они не отрицали красоты декора. Более того, ополчились против красоты именно потому, что признавали ее необоримую притягательность, неуместную в пределах святыни. Гуго из Флавины говорит в этой связи об «удивительном, но порочном наслаждении». *Порочное (perversa)* здесь, как и у прочих ригористов, продиктовано причинами как моральными, так и общественными — иначе говоря, у нас спрашивают, подобает ли пышно украшать церковь, ежели сыны Божьи живут в бедности, и гнев полемистов направлен именно на это. Но *удивительное (mira)* свидетельствует о бесспорном признании того, что эти украшения обладают эстетическими качествами.

Св. Бернард, объясняя, от чего отказываются монахи, отрекаясь от светской суеты, подтверждает, что подобный душевный настрой распространялся и на красоты мира сего в целом: «Мы же, удалившиеся от мира, ради Христа отказавшиеся от всех внешних прикрас, считаем все прекрасное на вид, услаждающее слух, нежно пахнущее, сладкое на вкус, приятное на ощупь — одним словом, все плотские удовольствия нечистотами»⁵. Он вполне по-человечески и самым живым образом осязает, гневно отвергая и проклиная те самые вещи, от которых отрекается. Он испытывает нечто подобное сожалению, мужественно справляясь с ним благодаря упорству аскета. На другой странице «Апологии к Вильгельму» («Apologia ad Guillelmum») эстетическая чувствительность автора присутствует еще более явно. Ополчившись против слишком обширных и загроможденных скульптурами храмов, св. Бернард рисует нам образ церкви «в стиле клюнийского храма» и романской скульптуры. Написанное им представляет собою образец описывающей критики. Изображая то, что осуждает, он демонстрирует, насколько парадоксальным было его негодование. При всем этом он умудрился весьма тонко и глубоко проанализировать вещи, на которые не желал смотреть. Сначала инвектива обращается против неумеренной обширности зданий: «Не стану говорить о невероятной высоте, бесконечной длине, неимоверной ширине храмов, их

роскошных владениях, изысканных росписях, которые во время молитвы притягивают взоры, мешают сосредоточиться и которые представляются мне каким-то древним иудейским обычаем...» Да разве, мол, не были выставлены напоказ подобные богатства, дабы привлечь богатства еще большие и способствовать притоку даяний в эти церкви? «Мощи, покрытые золотом, возбуждают взоры; реликварии открываются для всеобщего обозрения; показывается прекрасный облик святого или святой, и чем он прекраснее, тем более верят в его святость». Эта ясно сформулированная инвектива приемлема в основных своих доводах: оспаривается вовсе не эстетический факт, а его употребление для целей вне культовых, для осуществления невыставляемого напоказ стремления к обогащению. «Люди спешат приложиться к святыне, им предлагают делать пожертвования, и они более любят красота святынь, нежели молятся им». Вот они, заветные слова: позолота, оказывается, отвлекает от молитвы!

«К чему в монастырях перед глазами братии нелепое уродство, какое-то поразительное безобразное изящество и изящное безобразие? Зачем тут мерзкие обезьяны? К чему свирепые львы? К чему ужасающие кентавры? К чему получеловеки? К чему полосатые тигры? К чему сражающиеся воины? К чему трубящие охотники? Ты видишь под одной головой множество тел и, наоборот, много голов у одного тела. Здесь у четвероногого животного

виден змеиный хвост, там — у рыбы голова четвероногого. Тот зверь — конь спереди, а сзади коза; это рогатое животное с лошадиным задом. В конце концов, здесь такое великое и удивительное разнообразие всевозможных изображений, что тянет скорее читать по камням, нежели по книгам и проводить весь день, только ими одними любясь, а не размышляя о законе Божиим. О Боже! Если уж не стыдиться [собственной] глупости, то не пожалеть ли хотя бы затрат?»

Этот абзац представляет собой высокий образец изысканного стиля — в согласии с понятиями того времени украшенный цветом риторики, привнесенной Сидонием Аполлинарием, богатством определений и изящными противопоставлениями. Эта позиция типична и для мистиков, примером тому — писания св. Петра Дамиани. Мистики осуждают поэзию и пластические искусства, пуская в ход приемы утонченной риторики, свойственные искусственным полемистам, понимающим толк и в технике, и в стиле. В этом нет ничего удивительного, поскольку почти все средневековые мыслители, от Абеяра до св. Бернарда, от последователей Викторина Афра до св. Фомы и св. Бонавентуры, в молодости упражнялись в поэтике и оставили после себя как простенькие школярские упражнения, так и весьма высокие образчики средневековой латинской поэзии, как Евхаристический молебен св. Фомы⁶.

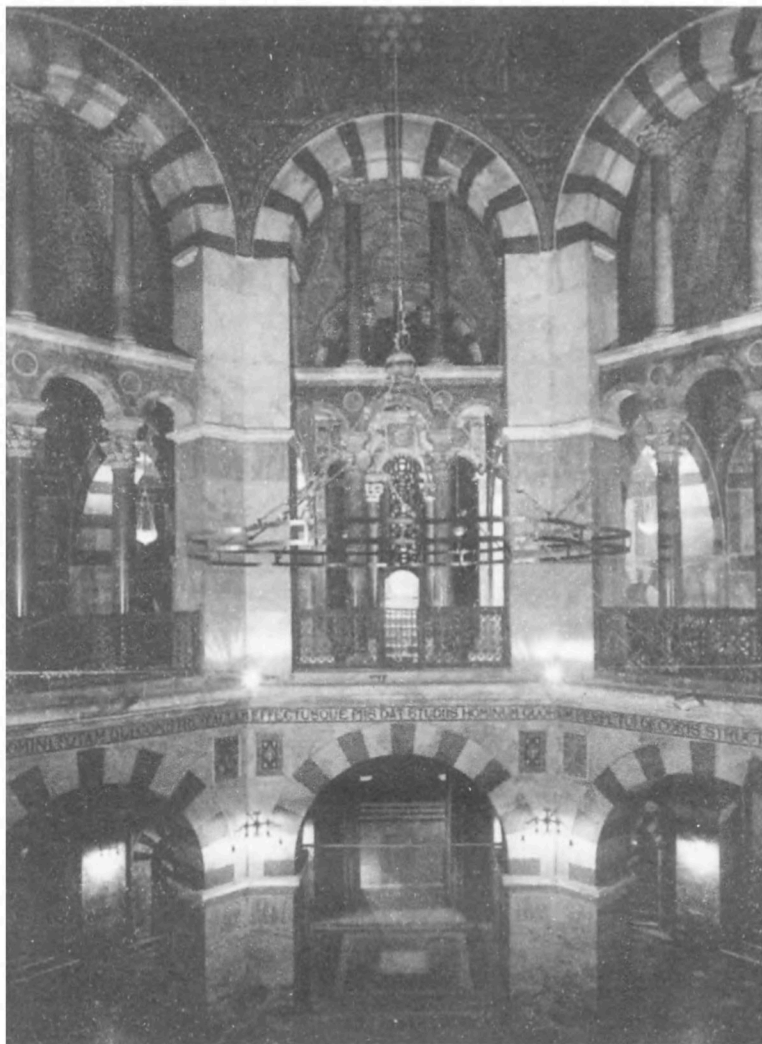
Ригористы, а именно крайности представляют нам наиболее убедительными, постоянно полемизируют с чем-то, чью притягательность они способны ощутить в полной мере, вне зависимости от того, вызывает она чувство восхищения или тревоги. Сопоставьте это с драмой бл. Августина, куда более обнаженной и насыщенной страстями, говорящей нам о внутреннем разладе в душе человека верующего: епископ пребывает в постоянном страхе — вдруг красота священной музыки соблазнит его во время молитвы⁷. Св. Фома Аквинский с величайшим спокойствием разрешает аналогичную проблему, не рекомендуя употребление инструментальной музыки для литургических целей: музыкальные инструменты не следует пускать в ход именно потому, что они вызывают чувство острого наслаждения, которое способно отвлечь душу верующего от изначального предназначения церковной музыки. Что же до ее предназначения, то оно реализуется пением, которое подвигает души «еще более устремляться к молитве», в то время как «музыкальные инструменты даруют душе наслаждение, а не приводят к пробуждению внутри добрых намерений»⁸. Желание отторгнуть здесь усугубляется признанием некой эстетической реальности, которая вредна в данном месте, но сама по себе представляет нечто значимое.

Вне всякого сомнения, средневековая мистика, выражая недоверие внешней красоте, погружалась

в созерцание священных текстов или в наслаждение внутренними вибрациями души, объятый Божественной благодатью. «Внутренняя красота прекраснее любого внешнего, пусть даже царского украшения»⁹. В этой фразе заключена проповедуемая цистерцианцами эстетика сократовского толка, основанная на созерцании красоты души. Тела мучеников, на которые после ужасных пыток было страшно даже смотреть, блистают, однако, яркой внутренней красотой. Противопоставление между красотой внешней и красотой внутренней — тема весьма расхожая в эпоху Средневековья. Но даже в этом случае бренность земной красоты всегда воспринимается с чувством сожаления, наиболее ярко выраженным у Боэция. На пороге смерти в «Утешении философией» он жалуется: «Что касается внешней красоты, то она преходяща и более быстротечна, чем весеннее цветение»¹⁰. Что это, эстетическая вариация на моралистическую тему «Где они ныне?» — весьма распространенную в пору Средневековья? Где, мол, великие люди прежних времен, где великолепные города, где богатства умерших властелинов, где великие дела сильных мира сего?.. На заднем плане сцены Пляски смерти Средневековье временами демонстрирует нам осеннюю ностальгию по красоте, осужденной на увядание. И хотя стойкая вера и позволяет смотреть на Пляску сестрицы смерти с робкой надеждой, на все наброшена вуаль меланхолии, столь

ярко запечатленная в риторической манере Вийона строками «Баллады о дамах былых времен»: «Куда же делись прошлогодние снега?»¹¹

Перед лицом бренности красоты внешней можно уповать только на красоту внутреннюю, которая умереть не может. Наслаждаясь этой красотой, Средневековье, вообще-то говоря, перед лицом смерти возрождает понятие об эстетической ценности. Если бы люди были наделены острым зрением Линкея, говорит Боэций, они бы непременно заметили, насколько гнусной душой обладает красавчик Алкивиад, чья внешность кажется им достойной всяческого восхищения. Но Боэций находил для себя убежище в красоте соотношений математики и музыки. Однако в нашем распоряжении есть немало свидетельств обращения к красоте *правильной души в правильном теле*, то есть честной души, которая распространяется и проявляет себя во всей внешней сущности идеального христианина. Св. Бернард утверждает: «И когда сияние этой красоты переполняет сердце, она неизбежно пробивается наружу, подобно пламени свечи, накрытому монетой: ибо свет не способен скрываться во тьме. Так и тело наполняется сияющим и словно пробивающимся наружу некими лучами светом разума и распространяет его всеми своими членами и органами чувств, творя движения, речь, внешность, походку, улыбку — когда улыбка исполнена достоинства и добродетели»¹².



1. Аахенская капелла. Начало IX в.

А продолжатель его трудов Гилберт уточняет: «И в самом деле, почему-то кажется, что и телесные образы настолько преисполнены изящества, что уже сама внешность их способна возвысить души смотрящих, питая их истинной внутренней красотой»¹³.

Стало быть, в центре аскетических споров оказывается представление о красоте человека и природы. В мистике, перешагнувшей через деспотию дисциплинарно вмененного аскетизма, чтобы достичь безмятежного разума и любви, естественная красота полностью реабилитируется. Для Гуго Сен-Викторского способность интуитивного созерцания является чертой ума, которая проявляется не только в моменты сугубо мистические, — ее можно обратить и на чувственно воспринимаемый мир. Созерцание есть «зоркий взгляд свободной души на обозреваемые вещи», реализующееся в приятном и возбуждающем слиянии с теми вещами, которыми вы любуетесь. В самом деле, эстетическое наслаждение появляется оттого, что душа познает в материи гармонию самой ее структуры. И если это происходит на уровне *воображаемого чувства*, то в наиболее свободном виде созерцания ум может обратиться к удивительному зрелищу, которое представляет собой окружающий мир и все его формы. «Любуйся миром и всем, что в нем есть: увидишь много прекрасного и соблазнительного... в золоте — его блеск, в плотской

красоте — ее прелесть, в росписях и цветных одеждах — их краски»¹⁴.

Как мы видим, эстетические споры эпохи Средневековья не концентрировались только на природе прекрасного, они изобилуют — и это в наибольшей степени свойственно текстам мистиков — выражениями восторга, свидетельствующими о слиянии чувственного восприятия и ученых рассуждений. К примеру, такая тема, как женская красота, обсуждается в Средневековье достаточно часто. Когда Матфей Вандомский в «Искусстве стихосложения» («Ars Versificatoria») задает правила, по которым можно составить красноречивое описание прекрасной женщины, этот факт не производит на нас особого впечатления. С одной стороны, речь идет об игре риторических фигур и соревновании в эрудиции, то есть в имитации классики, с другой — в этом совершенно логично проявляется более свободное, чем раньше, ощущение природы, свойственное поэтам светским, о чем свидетельствует вся латинская средневековая поэзия.

Но вот церковные писатели комментируют нам Песнь Песней, исследуя красоту нареченной. Несмотря на то что речь идет об аллегорических эпитетах, вкрапленных в библейский текст, и сверхъестественных соответствиях отдельных черт физического облика девушки, которая черна, но прекрасна, — всякий раз комментатор описывает,

в целях вроде бы чисто дидактических, собственный идеал женской красоты, проявляя при этом спонтанное, непосредственное чувство, чистое, но вполне земное. Невольно вспоминаются похвалы, адресованные Балдуином Кентерберийским женским волосам, собранным в косу. Его аллегорические пассажи свидетельствуют о том, что автор разбирается в веяниях моды, описание деталей которой точно и убедительно; более того, он допускает, что подобная красота может быть создана в целях исключительно эстетических¹⁵. Гилберт, продолжатель св. Бернарда, комментируя Песнь Песней, с серьезностью, которая лишь нам, людям современным, может показаться не лишенной коварства, задает канонические пропорции женских грудей. Физический идеал, созданный этим описанием, оказывается очень близок образам на средневековых миниатюрах; так, были призваны поджимать и приподнимать грудь тесные корсеты: «...прекрасны груди, слегка приподнятые и умеренно напряженные, немного сдавленные, но не придавленные слишком, скромно обтянутые и не болтающиеся распутно»¹⁶.

3. Если мы покинем мистиков и обратимся ко всей средневековой культуре в целом, как светской, так и духовной, восприимчивость к прекрасному как естественного, так и художественного происхождения станет для нас фактом абсолютно бесспорным.

Как отмечалось, Средневековые так и не сумели соединить метафизическую категорию красоты с аналогичными чисто техническими приемами, воплощающими ее в искусстве. Таким образом, сложились два совершенно различных мира, никак не сообщающихся между собой. В дальнейшем мы подвергнем этот тезис пересмотру, но прямо сейчас следует сделать акцент на аспекте всеобщей чувственной восприимчивости и повседневного языка, который совершенно безмятежно ассоциировал термины *красивый* (*pulcher*) или *прекрасный* (*formosus*) с произведениями *искусства* и *ремесла* (*ars*). В текстах, иллюстрирующих историю архитектуры, в хрониках, рассказывающих о сооружении соборов, в записках об искусстве, в заказах архитекторам, художникам и скульпторам постоянно смешиваются категории метафизической эстетики с определениями, оценивающими произведения искусства. Это было частью жизни повседневной, и в какой степени философские сочинения не учитывали окружавшую их авторов художественную реальность, мы попытаемся определить ниже¹⁷.

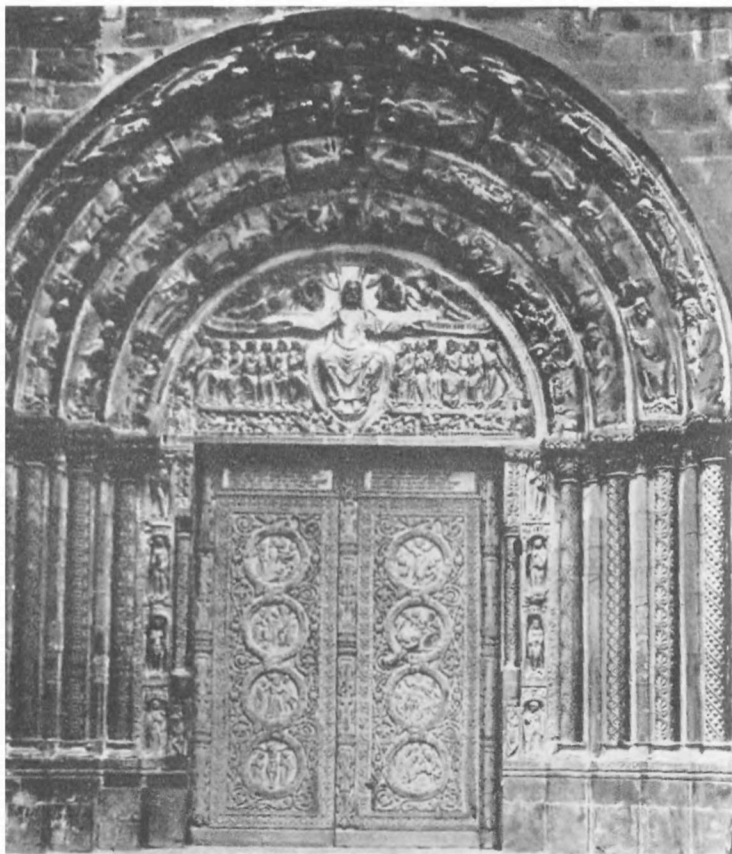
Еще один вопрос: ощущали ли люди Средневековья, готовые применять искусство в целях утилитарных и дидактических, возможность бескорыстного созерцания произведений искусства? Эта проблема взаимосвязана с вопросом о природе и степени развития в Средние века художественного

вкуса. Что, собственно, в эпоху Средневековья заключало в себе понятие художественной красоты? Для ответов на все эти вопросы можно было бы привлечь множество текстов, но некоторые примеры представляются нам наиболее показательными.

Й. Хейзинга отмечает, что «способность осознавать эстетическое наслаждение и умение выразить это в слове развивается поздно. Человек XV столетия мог бы высказать свой восторг от произведений искусства лишь такими словами, наличие которых следовало бы предположить разве что у восхищенного буржуа»¹⁸. Это замечание справедливо отчасти: не следует смешивать неточность в определении категорий с отсутствием эстетической созерцательной позиции. К тому же, едва появившись, чувство художественной красоты, и Й. Хейзинга это постоянно подчеркивает, превращалось в чувство единения с Богом и радости бытия — именно этим способом средневековый человек сближался с прекрасным, это в особенности способствовало энергичной интеграции его ценностей. XII век подарил миру прототип человека вкуса, почитателя искусства в лице Сутерия, аббата Сен-Дени, вдохновителя самых крупных изобразительных и архитектурных свершений Ильде-Франс, политического деятеля и утонченного гуманиста¹⁹. По своей психологии и морали Сутерий был антагонистом клюнийских аскетов. Для



2. Церковь Сен-Дени. Начало XII в.



3. Портал церкви Сен-Дени. Начало XII в.

аббата Сен-Дени Дом Божий должен быть вместилищем красоты. Его идеал — это царь Соломон, воздвигнувший знаменитый храм, а чувство, им руководящее, — это «любование красотами Дома Господня». Убранство собора Сен-Дени содержит

множество предметов искусства и золотых вещей, которые аббат Сугерий описывает тщательно и с удовольствием, «из страха, что забвение, ревнивый соперник истины, вмешается и сотрет любое деяние ради деяния последующего»: он рассказывает нам, к примеру, о «вместительном кубке в сто сорок унций золота, украшенном драгоценными камнями, а именно гиацинтами и топазами, который заменил другой кубок, утерянный во времена нашего предшественника», и о «вазе из порфира, имеющей форму орла, которую рука скульптора сделала замечательной и которая прежде была ни на что не годной амфорой, лежавшей в ларе на протяжении многих лет, а потом была переделана». Перечисляя все эти богатства, наш знаток не в силах удержаться восклицаний восторженного восхищения и удовлетворения по поводу того, что храм украшен такими замечательными предметами: «Часто мы созерцаем за пределами обыкновенной привязанности к Церкви, матери нашей, эти разнообразные украшения, одновременно такие старые и такие новые; и когда мы смотрим на удивительный крест св. Элигия — вместе с самыми маленькими крестами — и на эти несравненные украшения... которые помещены на золоченый алтарь, вот тогда я говорю, вздыхая из глубины моего сердца: „Каждый драгоценный камень был твоим одеянием — и топаз, и яшма, и хризолит, и оникс, и сапфир, и берилл, и карбункул, и изумруд...“»

Читая эти рассуждения, вы непременно согласитесь с Й. Хёйзингой: аббат Сугерий высоко ценит прежде всего драгоценные материалы — камни, золотые вещи; доминирующее у него чувство — это чувство удивительного, колоссального, а вовсе не чувство прекрасного, понимаемого как органически присущее качество. В этом смысле аббат Сугерий является родственником всех прочих коллекционеров Средневековья, которые набивали свои сокровищницы безо всякого разбору и настоящими, подлинными произведениями искусства, и самыми нелепыми достопримечательностями. Как явствует из инвентарной описи сокровищ герцога Беррийского, в его владении находились рога единорога, обручальное кольцо св. Иосифа, кокосовые орехи, китовые зубы, раковины Семи Морей²⁰. И рядом с коллекцией в три тысячи предметов, среди которых одних только картин семьсот, имеется чучело слона, гидра, василиск, яйцо, которое некий аббат обнаружил внутри другого яйца, манна, упавшая с неба в голодный год. Тут поневоле усомнишься в чистоте средневековых вкусов и в способности этих людей различать прекрасное и занятное, искусство и тератологию. Аббат Сугерий, простодушно перечисляя богатства своей церкви, наслаждается теми эпитетами, что он употребляет, упоминая все разнообразие драгоценных материалов. И это позволяет нам отметить, что средневековое чувствен-

ное восприятие вместе с наивным вкусом к курьезам (в чем также можно увидеть зачатки эстетической позиции) обладало, в сущности, ощущением ценности материала в контексте произведения искусства, для которого выбор составляющей его материи уже был первым и основополагающим актом творчества. Это удовольствие от самого материала, а не только от его оформления указывает на положительную, здоровую основу эстетической реакции.

По словам Й. Хёйзинги, и это святая правда, средневековый человек при созерцании произведения искусства с удовольствием давал волю своей фантазии, не останавливаясь на единстве целого. Превращение радости эстетической в радость бытия или в радость мистическую также зафиксировано аббатом Сугерием, который произносит слова подлинного восхищения, созерцая красоты своей церкви: «Когда я наслаждаюсь красотой Дома Господня и многоцветная прелесть камней отвращает меня от внешних забот, а благие мысли, переносясь от материального к нематериальному, склоняют меня к созерцанию многообразия святых добродетелей, то мне кажется, что я нахожусь в каком-то неземном краю, который помещается и не в прахе земном, и не в чистоте небес, и что я Божьей милостью могу неким мистическим образом перенестись из нашего дольного мира в мир горний». В этом фрагменте сказано немало.

С одной стороны, перед нами свидетельство акта подлинного эстетического созерцания, вызванного чувственным переживанием художественного. С другой — характер этого созерцания индивидуален и отличен как от простого и чистого наслаждения («прахом земным»), присущего чутким и восприимчивым людям, так и от интеллектуального созерцания предметов небесных. Переход от радости эстетической к радости мистической здесь почти внезапен — в значительно большей степени, чем указание на мистический, «анаagogический» механизм перемещения. Стало быть, эстетическое чувство человека Средневековья концентрировалось не на отдельно взятом художественном или природном объекте, а на переживании всех сверхъестественных или фантастических отношений между созерцаемым объектом и космосом, открытым для трансцендентного начала. В каждой вещи средневековый человек видел онтологическое свидетельство всемогущества Творца.

4. Все это побуждает нас не к отрицанию у Средневековья эстетического восприятия, а скорее к уточнению его характера в Средние века. Термин *интеграция* уже употреблялся нами; под выражением «интегрированная цивилизация» мы понимаем такую цивилизацию, которая в своих собственных границах выработала систему ценностей, не конфликтующих, а взаимосвязанных друг с другом.

Именно наличие подобной интеграции делает сегодня таким трудным понимание кажущегося отсутствия различий между красотой и полезностью, красотой и добротностью, *прекрасным* (*pulchrum*) и *удобным* (*aptum*), *украшенным* (*decorum*) и *честным* (*onestum*). Теоретики постоянно пытаются разграничить эти категории, и первый пример тому мы находим у Исидора Севильского²¹, для которого *прекрасное* (*pulchrum*) — это то, что прекрасно само по себе, а *удобное* (*aptum*) — это то, что прекрасно как функция чего-либо (положение это, впрочем, досталось нам от античности, от Цицерона оно перешло к Августину, а от Августина было перенято всей схоластикой). Но практическая позиция по отношению к искусству свидетельствует скорее о смешении, нежели о разграничении этих двух аспектов. Те самые церковные авторы, которые превозносят красоту искусства священного, в конце концов настаивают на его дидактической цели. Согласно постановлениям Аррасского Синода 1025 года (аббат Сугерий придерживался той же точки зрения) дидактическая цель — донести до простых людей в изображениях то, чего они не смогут постичь через [текст] Священного Писания. Предназначение живописи, говорит Гонорий Отэнский, автор энциклопедического «Образа мира», заключается в трех вещах: во-первых, «чтобы украсить Дом Божий», во-вторых, живопись должна напоминать



4. Церковь Св. Георгия в Оберцелле на острове Рейхенау. X в.

о праведном житии святых, и, кроме того, «живопись — это книга для мирян»²². Что же касается собственно литературы, которой свойственно «достоинство ума и изящество красноречия», то по отношению к ней применим девиз «сочетать приятное с полезным», выражающий эстетику каролингских литераторов. Литература того времени превыше всего ставила не форму, а содержание. Однако подобные концепции никогда не вели к выхолащиванию искусства ради прямолинейной и примитивной дидактики. Истина состоит в том, что для человека Средневековья было трудно различить

две упомянутые ценности, и вовсе не из-за недостатка критичности, но из-за слияния этических и эстетических реакций, видения жизни в ее нерасторжимом единстве. Даже сегодня можно уловить то положительное, что заключено в подобном мировоззрении, поскольку одной из тем современной философии является как раз потребность человека нашей цивилизации в жизненной целостности. Конечно, способы, которыми пользовались люди Средневековья, нам не подходят, но предлагаемая ими парадигма может стать исходной базой для ценных наблюдений. Эстетические доктрины Средневековья оказывают при этом существенную помощь. Не случайно одной из самых насущных проблем схоластической эстетики была именно проблема единения прекрасного с иными ценностями на метафизическом уровне. Дискуссия о трансцендентности прекрасного представила собой самую значительную попытку легитимировать то целостное эстетическое восприятие, о котором мы упомянули. Они стремились к обнаружению как эстетических ценностей самих по себе, так и к определению их взаимосвязи с общей системой ценностей, или, если говорить словами Средневековья, к единому и неделимому восприятию трансцендентных форм Бытия.

III. ПРЕКРАСНОЕ КАК ТРАНСЦЕНДЕНТНАЯ КАТЕГОРИЯ

1. Люди Средневековья постоянно рассуждают о красоте всего сущего. Если история этой эпохи и полна темных мест и противоречий, то образ вселенной, который был создан философами и теологами, наполнен светом и оптимизмом. «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма... Так совершенны небо и земля и все воинство их»²³, наставляла этих людей Книга Бытия. Из Книги Премудрости Соломоновой и комментариев к ней св. Августина они узнавали, что мир был создан Богом соответственно *числу (numerus)*, *весу (pondus)* и *размеру (mensura)*: космологическим категориям, которые являются и категориями эстетическими, а не только проявлениями метафизического *Блага (Bonum)*.

Параллельно с библейской традицией, развитой Отцами Церкви, существовала и конкурировала с нею традиция классическая, дополнявшая это соразмерное видение мира. Красота мира как отражение и образ идеальной красоты — эта концепция принадлежит Платону. Халкидий в «Комментарии к „Тимею“» (это произведение очень важное для формирования человека Средневековья) го-

ворил о *прекраснейшем мире предков, обладавшем несравненной красотой*, откликаясь на финал платоновского диалога: «Ибо, восприняв в себя смертные и бессмертные живые существа и пополнившись ими, наш космос стал видимым живым существом, объемлющим все видимое, чувственным Богом, образом Бога умопостигаемого, величайшим и наилучшим, прекраснейшим и совершеннейшим, единым и однородным небом»²⁴. И Цицерон в трактате «О природе богов» («De natura deorum») подтверждает: «Но ведь определено нет ничего лучше мира, ничего превосходнее»²⁵.

Весьма непростые тезисы античных философов в интеллектуальной атмосфере Средних веков передаются в результате влияния неоплатонизма и в силу присущего христианству кроткого единения с творением Божьим словами куда более возвышенными. Оба этих начала самым впечатляющим образом синтезированы в трактате «О Божественных именах» («De Divinis Nominibus») Псевдо-Дионисия Ареопагита. Вселенная предстает как неумоимо извергающийся поток прекрасного, как грандиозная демонстрация щедро проливающейся первозданной красоты, потоп, ослепляющий своим блеском: «Сверхсущностную же красоту мы называем красотой по той причине, что она сообщается всем существам в соответствии с их природой; потому что она есть причина гармонии и блеска всех вещей во вселенной и, подобно [солнечному] свету,

испускает всюду сияющие потоки своих лучей, несущих красоту миру; потому что она все привлекает (*καλουν*), отчего она и называется красотой (*καλλοζ*); и потому что она все во всем соединяет»²⁶.

Все, кто в Средние века принимался комментировать этот текст, попадали под обаяние этого мировоззрения, которое, хотя и достаточно расплывчато, все же придавало философскую определенность естественному и спонтанному чувству, жившему в душе человека того времени. Иоанн Скот Эриугена мыслил вселенную как откровение Божие, в ее неизмеримой красоте, отраженной красотой идеальной и материальной и распространенной в красоте всего тварного, вещей подобных и неподобных, как гармонию родов и форм, череду происшествий случайных и предопределенных, сочетающихся в удивительном единстве²⁷. Каждый средневековый автор возвращается к этой теме — полифонии вселенной, в которой, даже при уравниваемости и сдержанности философского языка, звучит крик экстатической радости: «Восхищаясь красотами и величием вселенной... замечаешь, что сама вселенная подобна прекрасной песне и что разнообразные творения находятся в удивительном соответствии между собой и пребывают в очаровательнейшей гармонии»²⁸.

Для того чтобы дать философское выражение этому эстетическому видению вселенной, было выработано значительное количество категорий, определяющиеся триадой: *число* (*numerus*), *вес*

(*pondus*) и *мера* (*mensura*). Так произошли *мера* (*modus*), *форма* (*forma*) и *порядок* (*ordo*), или *субстанция* (*substantia*), *облик* (*species*) и *сила* (*virtus*), или *то, что определяет, приводит в соответствие и различает* (*quod constat, quod congruit et quod discernit*). Эти выражения были не скоординированы между собой и часто употреблялись, чтобы определить как красоту, так и *благо* вещей. Например, у Гильома Оксеррского сказано: «В ней, субстанции, равным образом присутствует и благо, и красота... Согласно Августину, облик, число и порядок, определяющие красоту вещи, составляют ее благо»²⁹. На одном из этапов своего развития схоластика ощущает необходимость систематизировать эти категории и наконец определить со всей философской строгостью описанное выше восприятие, сколь распространенное, столь и расплывчатое в своем лиризме и в своей скорее метафорической, чем научной терминологии.

2. На протяжении XIII века были затрачены немалые усилия, чтобы найти научное решение этой проблемы. К этому побуждала необходимость как-то реагировать на активизацию манихейства, выражавшегося в ереси катаров и альбигойцев. Схоласты противостояли точке зрения, согласно которой мир сводится к борьбе между добром и злом с неопределенным исходом, и стремились найти доказательства позитивного характера Творения — даже в самых темных его сторонах. Инструмент, который был в конце концов предложен

для необходимой переоценки вселенной, — это теория о трансцендентальных свойствах как о *неотделимом условии* бытия. Если установить, что единство, истина, благо не являются ценностями, которые реализуются лишь спорадически и случайно, но сопутствуют бытию как его неотъемлемые метафизические свойства, то вывод отсюда: всякая существующая вещь истинна, единственна и блага. В начале XIII века «Сумма о Благе» («Summa de Bono») Филиппа Канцлера стала первой попыткой зафиксировать точное понятие трансцендентального и попытаться на основании Аристотелевой онтологии классифицировать те указания на *единое* и *истинное*, которые Стагирит сформулировал в первой книге своей «Метафизики»³⁰. Он испытал влияние и арабов, обогативших Аристотелеву сумму свойств бытия понятиями *вещь* (*res*) и *ничто* (*aliquid*)³¹. Особо настаивая на *благе* (*bonum*) (понятие, действительно бывшее новинкой антиманихейской полемики XIII века), Филипп вырабатывает, вдохновляясь примером арабов, представление о тождестве и обратимости трансцендентов, об их различии *согласно разуму* (*secundum rationem*), то есть в зависимости от способа видения данной сущности. «Благо и бытие взаимообращаются... однако благо изобилует в бытии согласно разуму»: благо — это бытие в его совершенстве, в соответствии с его предназначением. Точно так же и *единое* (*unum*) — это бытие, рассматриваемое в аспекте неделимости.

3. Филипп совершенно не говорит о прекрасном, но многие его современники, в особенности в комментариях к Псевдо-Дионисию, где постоянно встречаются указания на *прекрасное* (*pulchritudo*), задавались вопросом о том, является ли прекрасное предметом трансцендентным. Прежде всего, это способствовало определению чувственного восприятия посредством строгих категорий. Далее, чтобы разъяснить на уровне трансцендентов разнообразную и сложную терминологию триад и, наконец, чтобы прояснить с той же метафизической точностью отношения между благом и красотой, ибо схоластическая методология требовала дифференциации понятий. Дух времени был духом интегрированных ценностей. Чувственное восприятие, свойственное этому времени, оживляет в атмосфере христианского спиритуализма греческую концепцию *kalokagathia*, объединяющую добро и красоту, но философ-схоласт хочет ясно понимать, в чем состоит идентичность этих ценностей и где пределы их самостоятельности. Если прекрасное — постоянное свойство всего сущего, то красота вселенной следует из метафизической определенности, а не из простого поэтического чувства восхищения. Но стремление различать трансценденталии *согласно разуму* (*secundum rationem*) потребовало определить те специфические условия, в которых нечто может рассматриваться как прекрасное. Иначе говоря, условия автономии красоты в пределах окончательного единства ценностей.

Все это говорит о том, что философия в какой-то момент ощутила необходимость критически осмыслить эстетические проблемы. Поначалу Средневековье, хотя и допускало разговоры о прекрасном и о красоте всего окружающего, вовсе не торопилось высказывать на сей счет каких-либо специфических суждений. Примечательно, как переводчики греческого трактата Псевдо-Дионисия реагировали на такие выражения, как *kalon* и *kállos*. В 827 году Хилдуин переводит фразу из четвертой главы трактата «О Божественных именах» («De Divinis Nominibus») следующим образом: «Благо и благодать неотделимы друг от друга, ибо заключены в едином... благо, как мы считаем, является частью благодати», понимая, таким образом, *kalon* как некую «онтологическую добротность». Три века позже Иоанн Сарацин переведет тот же самый отрывок вот как: «Прекрасное и красота неразделимы по той причине, что все содержится в едином... Мы называем красотой то, что является частью прекрасного» и т. д. В одном из писем, адресованных Иоанну Солсберийскому, переводчик говорит, что переводил Дионисия, следуя в основном смыслу, а не букве текста⁴². Это уточнение носит не филологический характер, перед нами достаточно тонкий подход к содержанию: тот, кто переводит по смыслу, модернизирует текст, подгоняя его под определенный тип понимания. Два этих перевода разделяет целая вселенная. Дело не в доктринальных разночтениях или попытке сделать понима-

ние более глубоким. Хилдуина и Иоанна Сарацина разделяют закат варварских нашествий, каролингский ренессанс, гуманизм Алкуина и Рабана Мавра, преодоление ужаса перед наступлением тысячного года, обретение позитивного смысла жизни, эволюция от феодализма к гильдиям, первые Крестовые походы, открытие торговых путей, романский период с его великими паломничествами к Сантьяго-де-Компостелла и первый расцвет готики. Эстетическое восприятие изменяется вместе с расширением земных горизонтов и с попытками укоренить новое видение мира в канонах теологии. В период между Хилдуином и Иоанном Сарацином причисление прекрасного к трансценденталиям поначалу неявно и полуосознанно. Так, например, Отлох из Сант Эммерама в начале XI века наделял любое творение основным свойством прекрасного — *созвучием*³³, и так постепенно сложились различные теории космического порядка и музыкального строения вселенной. XIII век, вооруженный терминологией, которая была разработана в таких трактатах, как книга Филиппа Канцлера, прилежно и тщательно приступил к исследованию категорий прекрасного и взаимоотношений между ними.

4. Гильом Овернский в 1228 году в «Трактате о добре и зле» («Tractatus de Bono et de Malo»)³⁴ обсуждает вопрос о красоте, присущей честному поступку, и говорит, что, подобно тому как красота, воспринимаемая чувствами, *нравится тому, кто*

это видит, красота внутренняя есть то, что доставляет отраду душе чуткого к ней «и проникается к ней любовью». Благодать, которую мы видим в человеческой душе, «эту благодать мы называем красотой или украшением, сравнивая ее с красотой внешней и видимой». Он устанавливает некую равнозначность между моральной красотой и добродетелью, недвусмысленно перенося ее из традиции стоиков, сочинений Цицерона и Августина, а возможно, и из «Риторики» Аристотеля: «Прекрасное — это то, что желанно само по себе и приятно, или же то, что, являясь благим, приятно оттого, что оно благое»³⁵. Гильом останавливается на этом определении и не идет дальше.

В 1242 году Фома Галл из Верчелли заканчивает свою книгу «Толкование на „Корпус“ Дионисия» («Explanatio Corpus Dionisianum») и возвращается к уподоблению прекрасного благому. Роберт Гроссетесте в «Комментарии к Дионисию» (до 1243 г.), наделяя Бога именем *Прекрасное* (*Pulchritudo*), подчеркивает, что «если все стремится к благу и красоте, то благо и красота суть одно и то же»³⁶. Он отмечает, что как оба эти понятия соединяются в одном объекте, так объединены они и в Боге, Чьи имена говорят о благотворном процессе Творения и переходят от Бога на Его создания, но прекрасное и благо все же *различаются в разуме* (*diversa sunt ratione*). «В самом деле, Господь благ, ибо Он всему дарует жизнь и благое существование, и движет, и соединяет, и оберегает. Прекрасным на-

зывают Его потому, что Он все приводит к собственной гармонии, уподобляя себе». Благо характеризует Бога, дарует вещам существование и сохраняет их для бытия. Прекрасное же становится *организующим началом* всего сотворенного. Эта концепция созидательной деятельности Бога необычайно интересна с эстетической точки зрения. Метод, использованный Филиппом для того, чтобы различать *единое* и *истинное*, Роберт Гроссетесте перенимает для того, чтобы отличать *прекрасное* от *благого*.

5. Возможно, Гроссетесте был знаком и с другим фундаментальным сочинением, получившим широкое распространение после 1245 года. Речь идет о «Сумме» (*Summa*) Александра Гэльского, произведении трех францисканских авторов: Жана де Ля Рошеля, брата Консидеранса и самого Александра Гэльского³⁷. Здесь проблема трансцендентности и распознавания прекрасного решается весьма определенно. Жан де Ля Рошель спрашивает себя: идентичны ли благо и красота в своем устремлении? При этом под *устремлением* (*intentio*) он понимает намерение смотрящего на данную вещь — и в этом вопросе заключена новизна постановки проблемы. Он считает твердо установленным, что *красота* (*pulchrum*) и *благо* (*bonum*) идентичны на уровне объекта, и ссылается на известное утверждение бл. Августина, согласно которому *добродетель* (*honestum*) относится к сфере постижимой красоты. Тем не менее то благо, которое исхо-

дит из добродетели, «тогда как прекрасное есть проявление блага, приятное на вид; благим же обусловлено наше впечатление»³⁸. И добавляет, что благое относится к конечным основаниям, а прекрасное — к основаниям *формальным*. В самом деле, *красивый* (*speciosus*) происходит от облика (*species*), то есть от «формы». В «Сумме брата Александра» («Summa fratris Alexandri»), когда разговор заходит о форме, имеется в виду основополагающий жизненный принцип, форма в понимании Аристотеля, что позволяет строить представление о красоте вселенной. Истинное, благое, прекрасное — как, в свою очередь, проясняет брат Консидеранс — взаимно обращаемы и различаются чисто логически (*ratione*). Истина — это положение формы относительно внутренней сущности вещи, красота же есть положение формы относительно внешнего ее облика.

6. В этом сочинении содержится ряд положений, серьезно расходящихся с построениями Роберта Гроссетесте. Для него благое и прекрасное различаются *разумом* (*ratione*), но разумом Творца и в процессе Творения. В «Сумме брата Александра» различие по признаку *разума* (*ratione*) — это, скорее, различие в *устремлении* (*intentione*). Красота, таким образом, определяется в отношении к познающему ее субъекту. Кроме того, для Роберта Гроссетесте благо и красота являлись именами Божественными и тем самым идентичными Божественно рассеянному во всем единству жизни.

В «Сумме брата Александра» обе эти ценности опираются прежде всего на конкретную форму вещи. С подобной точки зрения прекрасное не обязательно относится к категориям трансцендентальным. «Сумма» («Summa»), написанная тремя францисканцами, не заходит так далеко по причине осторожности, с которой схоласты противились открытой легализации каких-либо философских новаций: философы последующих поколений будут столь же осмотрительны. Поэтому решение, предложенное в 1250 году св. Бонавентурой в одной из его малых и не слишком известных работ, выглядит весьма смелым³⁹. Он открыто перечисляет *четыре условия бытия (quatuor conditiones entis): единое (unum), истинное (erum), благое (bonum) и прекрасное (pulchrum)* — и объясняет их взаимобратимость и различия следующим образом: *единое* характеризует побудительное основание, *истинное* — основание формальное, а *благое* — конечное, *прекрасное* «охватывает все основания и является для них общим... отвечает всем основаниям одновременно». Стало быть, мы имеем здесь совершенно особое определение прекрасного как *сияния объединенных вместе трансценденций*. Это выражение было предложено Ж. Маритеном и А. Марком, современными интерпретаторами схоластического учения, без учета цитируемого выше текста⁴⁰.

7. Но сколь бы интересной ни казалась формулировка св. Бонавентуры, «Сумма» («Summa») Алек-

сандра Гэльского содержит новации куда более радикальные, хотя и менее очевидные. В тексте зафиксировано, что, во-первых, прекрасное опирается на форму объекта, во-вторых, красоту определяет отношение к познающему субъекту. Эти два тезиса были впоследствии развиты. Первый пункт становится предметом дискуссии у Альберта Великого в его комментарии к четвертой главе трактата «О Божественных именах» («De Divinibus Nominibus»), долгое время приписываемом Фоме Аквинскому под названием «О красоте и Благе» («De pulchro et Bono»). Констатируя трансцендентность красоты: «...среди сущего нет ничего такого, что не было бы сопричастно красоте и благу»⁴¹, — Альберт обосновывает эту трансцендентность, согласуясь с концепцией Аристотеля. Отталкиваясь от утверждения: «Красота и благо тождественны в субъекте и различаются разумом, благо отделяется от природы красотой устремления», — он дает прекрасному определение, которое и поныне остается известным и единственным в своем роде: «Сущность красоты во вселенной состоит в сиянии формы — как в соразмерно соединенных частях материи, так и в разнообразии людей и их действий». Согласно этому тезису, красотой наделены все предметы и она существует во вселенной метафизически, независимо от лирических восторгов. Во всем сущем красота присутствует как сияние формы, вызвавшей ее к жизни. Той формы, которая организует материю в соответствии с канонами

пропорций и в сиянии своем еще более выявляет упорядочивающую деятельность. «Красота заключена не в отдельных компонентах, то есть в материальном, а в сиянии формы, то есть в облиции». Стало быть, «подобно тому как телесная красота требует должной соразмерности членов и великолепия цветов, то и основа всеобщей красоты заключается в пропорциональном соотношении друг с другом всех частей, начал или всего того, что исполнено сиянием формы». Эмпирические понятия о красоте, унаследованные от различных традиций, синтезированы здесь в точном и строгом философском определении. И в контексте подобного гиломорфного (*hylomorphic*) решения находится место для триад из Книги Премудрости Соломоновой. В самом деле, *мера (modus)*, *вид (species)* и *порядок (ordo)*, *число (numerus)*, *вес (pondus)* и *размер (mensura)* становятся теперь предикатами формы. Поскольку, если совершенство, красота, благо присущи форме, каждый объект, наделенный этими качествами, должен обладать всеми свойствами формы. Форма определяется *размерами* или *количеством (modus)* и, таким образом, *пропорцией* или *мерой*. Форма относит вещь к ее *виду* в соответствии с ее *числом*, то есть [числом] непосредственно составляющих ее элементов; форма направляет вещь к ее подлинному предназначению, которое соответствует ее *порядку* и к которому она склонна по своему *весу*.

Теория Альберта, хорошо продуманная и сформулированная, не признавала, однако, что отношение объекта к познающему субъекту может быть составляющим элементом его красоты, а вот в «Сумме брата Александра» такое соображение уже было высказано. Эстетика Альберта была, таким образом, строго объективистской, где прекрасное совершенно не определяется *согласно тому, каким оно представляется*. Более того, встретившись с подобным выражением в трактате Цицерона «Об обязанностях» («De Officiis»), Альберт возражает, что добродетель, к примеру, обладает *ясностью* (*claritas*) сама по себе, благодаря которой блистает, будучи прекрасной, *даже не будучи никем распознанной*. *Познание другими*, настаивает Альберт, не может объективно обусловить форму, в отличие от *ясности* (*claritas*) и *сияния* (*splendor*), которые ей неотъемлемо свойственны⁴². *Красота может* дать себя познать в своем сиянии, но такая возможность является для нее побочной, а не определяющей ее сущность. Разница здесь немалая. За этим метафизическим объективизмом, для которого красота является свойством вещей и сияет объективно, помимо участия или воздействия человека, проглядывает объективизм иного рода, где красота есть трансцендентное свойство бытия, хотя оно и открывается в отношении к познающему субъекту. Таков объективизм св. Фомы Аквинского, он представляет собой решительный шаг в направлении гуманизма.

Св. Фома вовсе не предлагает, намеренно и вполне сознательно, оригинальной теории прекрасного. Но тот способ, которым он обобщил и укоренил в своей системе традиционные положения, создает именно такое впечатление. В сущности схоластические системы (и система томистская, конечно же, является здесь наиболее полной и зрелой моделью) можно сравнить с компьютером *ante litteram*: как только все реле оказываются на месте и все данные введены, каждый вопрос обязательно получает внятный ответ. Разумеется, ответ будет внятным и удовлетворительным только в рамках *одной* определенной логики и *одного* способа понимания связей реальности: каждая *сумма* является компьютером, который мыслит *как средневековый человек*. Но эта система мыслит и отвечает так же и в случаях, которых автор не предполагал. Эстетическая традиция Средневековья создала целый ряд теорий: математическая концепция прекрасного, эстетическая метафизика света, психология зрительного восприятия и понятие о форме как причине и источнике наслаждения. Проследив эти теории в процессе их развития, через целые века дискуссий и полемических споров, мы сможем лучше понять, до какой степени зрелости они дошли в XIII веке и как все разнообразие проблем и их решений пришло к своего рода систематическому единству.

IV. ЭСТЕТИКА ПРОПОРЦИОНАЛЬНОСТИ

1. Из всех определений красоты одному необычайно повезло в пору Средневековья: «Вся красота заключается в соразмерности частей и наслаждении цветом». Эта формула Августина⁴³ воспроизводила другую, почти аналогичную, предложенную еще Цицероном: «Существует некое удачное сочетание членов тела, привлекательное внешне, которое и называют красотой»⁴⁴, каковая, в свою очередь, вобрала в себя и традицию стоиков, и классическую формулу «цвет и симметрия» (*chrôma kai simmetria*).

Но самым древним и обоснованным аспектом подобных формул всегда был аспект *congruentia* пропорции или числа⁴⁵. От предшественников Сократа через Пифагора, Платона, Аристотеля эта концепция красоты, в значительной мере количественная, постоянно воспроизводилась греческими мыслителями⁴⁶ и при этом была закреплена в форме практической — в Каноне Поликлета, впоследствии изложенном Галеном⁴⁷. Канон, появившийся в качестве технического и чисто практического текста и попавший в струю пифагорей-

ских умозрений, постепенно стал в эстетике догматическим документом. Его единственный сохранившийся фрагмент содержит теоретическое утверждение («прекрасное мало-помалу возникает из многих чисел»), и Гален, подытоживая взгляды, высказанные в Каноне, определяет, «в чем же состоит красота»: «...красота состоит не в отдельных элементах, но в гармонической соразмерности частей, в отношении одного пальца к другому, и всех прочих пальцев руки к ним кроется красота самой руки... то есть в отношении каждой части к другой части, как написано об том в Каноне Поликлета»⁴⁸. В этих словах заключена простая и совершенная эстетическая теория, определяющая красоту математически и формально, — ее формулировки и принципы могут быть сведены к одному постулату: *единство во множественности и разнообразии*.

Другой автор, посредством которого теория пропорциональности перебралась в Средневековье, это Витрувий. Начиная с IX века на него ссылались как теоретики, так и авторы практических трактатов, обнаруживая в его сочинениях не только термины, связанные с *пропорциональностью* (*proportio*) и *симметрией* (*symmetria*), но также и такие дефиниции, как «во всем и всех делах заданная соразмерность частей целого» или же «согласованность и соразмерность отдельных частей приводит к формированию целостного образа формы»⁴⁹.



5. Евангелист
Марк.
Миниатюра
Евангелия
из Эхтернаха.
Ок. 690 г.

А в XIII веке Винсент из Бовэ в «Зерцале природы» («Speculum Naturale») обобщил теорию Витрувия о человеческих пропорциях, и в его труде появился канон, более созвучный греческой концепции пропорциональности, согласно которому размеры прекрасного объекта определяются соотношениями между собой (длина лица равняется одной десятой части длины всего тела и т. д.) скорее, чем их отношением к абстрактному числовому единству. Пропорциональность должна основываться на конкретной и органичной гармонии, а вовсе не на абстрактных числах.

В таком виде теория пропорциональности была унаследована Средневековьем. На закате античности бл. Августин в несколько приемов видоизменил эту концепцию⁵⁰. Боэций, оказавший огромное влияние на схоластику, донес до Средних веков философию пропорций в ее оригинальном, опирающемся на Пифагора варианте, приложив доктрину о пропорциональных соотношениях к теории музыки⁵¹. Боэций и его труды показательны для менталитета Средневековья: говоря о музыке, Боэций имеет в виду математические закономерности, определяющие музыкальные построения. Настоящий музыкант — это теоретик, знаток математических правил, управляющих миром звуков, в то время как исполнитель зачастую является всего лишь рабом, не осознающим, как устроено то, что он исполняет. Композитор — это творец инстинктивный, «скорее не размышлениями и разумом, а врожденным инстинктом устремляющийся к песне», не ведающий тех восхитительных красот, которые одна лишь теория способна открыть миру. Только тот, кто воспринимает ритмы и мелодии в свете разума, может быть назван подлинным музыкантом. Боэций мог бы увенчать Пифагора лаврами, ибо тот стал изучать музыку, «не полагаясь на слух»⁵². Он, стало быть, хочет изучать мир звуков, несколько перегибая в сторону теории, и это характерно для всех музыкальных теоретиков раннего Средневековья. Постепенно теоретически

найденное понятие о пропорции придет к возникновению четких практических соотношений, определяющих чувственный опыт, в то время как творческий процесс подспудно вооружит это учение непосредственными критериями. Учение о пропорции Бозций перенял от древних в уже выверенном виде, и его теории, стало быть, вовсе не были абстрактными разглагольствованиями. Его позиция рисует нам, скорее, чуткого интеллектуала, который живет в пору глубокого исторического кризиса и присутствует при крушении ценностей, которые ему представляются незаменимыми: классическая древность рассыпалась прямо на его глазах, глазах последнего гуманиста. В эпоху варваров, в которой он живет, книжная цивилизация почти ничего не значит. Европейский кризис достиг одной из своих самых трагических точек. Бозций ищет убежища в осознании тех немногих ценностей, которые не могут умереть, — в числовых закономерностях, управляющих и природой, и искусством вне зависимости от ситуации внешней. Даже в те моменты, когда красота мира настраивает на оптимистический лад, его позиция — неизменно позиция мудреца, который скрывает свое недоверие к миру явлений, любуясь красотой математических величин. Эстетика пропорций вторгается в Средневековье как догма, которая не нуждается ни в каком подтверждении, однако попытки ее доказать окажутся весьма деятельными и плодотворными⁵³.

Теория музыки, разработанная Боэцием, хорошо известна. В один прекрасный день Пифагор заметил, что молотки слесаря, ударяя по наковальне, порождают разные звуки. Он отдал себе отчет, что соотношения между звуками гаммы, полученной таким образом, прямо зависят от веса молотков. Стало быть, число управляет миром звуков в их физической ипостаси и оно же регулирует звуки, как только они становятся фактом искусства. «Гармония, которая управляет модуляцией музыки, не может существовать помимо звука». И благозвучие — это «приведение к согласию отличающихся друг от друга голосов»⁵⁴. Эта объективная гармония красивой музыки непременно понравится слушателю, поскольку «гармония — это сочетание высоких и низких звуков, достигающих слуха единым сладостным звучанием». И действительно, эстетическая реакция на музыку основывается на том же принципе соразмерности: человеку по природе своей свойственно внутренне напрягаться при столкновении звуков, противоречащих друг другу, и расслабляться при звуках приятных. Речь идет об учении о психологическом и воспитательном воздействии музыки: разные звучания по-разному действуют на психологию людей и существуют ритмы жесткие и ритмы умеренные, ритмы, пробуждающие в юношах бойкость, и ритмы мягкие и сладострастные; спартанцы, как напоминает

нам Бозций, намеревались властвовать над душами своих соотечественников при помощи музыки, и Пифагор однажды вернул спокойствие и самообладание пьяному молодому человеку, дав ему послушать мелодию пониженного фригийского лада в спондеическом ритме (поскольку чистый фригийский лад действовал на него возбуждающе). Пифагорейцы, дабы вполне избавиться во сне от повседневных хлопот, засыпали под одни кантилены; пробудившись же ото сна, они стряхивали с себя остатки сонливости при помощи иных звучаний. Причину всех этих явлений Бозций проясняет во вполне подходящих выражениях: душа и тело человека подчиняются тем же самым законам, которые регулируют явления музыкальные. «Знай же, что все части наших души и тела соединены друг с другом по законам музыкального звучания». Аналогичные пропорциональные соотношения мы находим в гармонии космоса. Таким образом, микро- и макрокосмы оказываются связанными одним и тем же узлом, неким модулем, одновременно и математическим, и эстетическим. Человек скроен на тот же манер, что и окружающий его мир, и получает удовольствие из любого проявления такого сходства: «...подобие дружелюбно, а непохожесть враждебна и отвратительна».

Теория психологической *пропорциональности* (*proportio*) получила весьма интересное развитие

в русле средневековой эстетической гносеологии. Счастливо сложилась судьба концепции космической соразмерности, предложенной Боэцием. Идея светской музыки сохранила пифагорейскую теорию гармонии сфер: речь идет о музыкальной гамме, производимой семью планетами, которые, вращаясь вокруг неподвижной Земли, порождают каждая свой собственный звук — тем выше, чем дальше эта планета от Земли и чем более стремительным является в связи с этим ее движение по орбите⁵⁵. Все вместе они производят нежнейшую музыку, которую мы не воспринимаем из-за неприспособленности наших чувств точно так же, как мы не ощущаем запахов, которые собаки прекрасно чувствуют, — так выразится несколько позже, пустив в ход не совсем удачное сравнение, Иероним из Моравии⁵⁶. В этом аргументе ощущается ограниченность средневековых теорий: в самом деле, если каждая планета производит один звук гаммы, то все планеты вместе произведут лишь неприятный и диссонирующий набор звуков. Но средневекового теоретика такое противоречие ничуть не смущает. Совершенство численных соответствий ему важнее. С этим багажом унаследованных от античности истин Средневековье приступило к разработке собственных теорий, и пути науки оказались поистине бесконечными. Подумать только — даже астрономы эпохи Возрождения умудрялись делать выводы о том,

что Земля вращается, исходя единственно из соображения о полноте гаммы. Поскольку гамма требует восьмого звука, то Земля его непременно и производит. С другой стороны, теория светской музыки дает возможность детально описать красоту космических циклов, соразмерную смене времени суток и времен года, состав веществ и явления природы, биологические процессы и циркуляцию жизненных соков. Все во вселенной являлось упорядоченным — от микро- до макрокосма.

Средневековые предложили бесконечное количество вариаций на тему музыкального совершенства вселенной. Гонорий Отэнский в своей «Книге двенадцати вопросов» («*Liber Duodecim Quaestionum*») посвятил целую главу объяснению, «что вселенная наподобие кифары, разнообразные вещи в ней гармонично звучат, словно струны»⁵⁷, а Эриугена говорит о красоте всего сотворенного, происходящей от слияния подобных и неподобных начал в своеобразной гармонии, голосов, которые, если слушать их по отдельности, не говорят ничего, но, будучи объединены в благозвучный хор, выказывают всю свою природную нежность⁵⁸.

2. В XII веке, независимо от философских взглядов на музыку, основанных все на той же платоновской базе, развивается еще и космология Шартрской школы, опирающаяся на идею, высказанную в диалоге «Тимей» Платона. Она базируется на *Weltanschauung* эстетико-математического свойства.

«Их космос — это развитие посредством арифметических трудов Боэция принципа, провозглашенного Августином, по которому Бог расположил все сущее *согласно порядку и размеру (ordine et mensura)*; эта космология тесно связана с классической концепцией космоса как *согласия, приводящего к непрерывному познанию (consenties conspirans continuata cognatio)*, с принципом Божественности, в которой заключены жизнь, провидение, судьба»⁵⁹. Происходит такая концепция от «Тимея», который напоминал Средневековью, что «ведь Бог, пожелавши возможно более уподобить мир прекраснейшему и вполне совершенному среди мыслимых предметов, устроил его как единое видимое живое существо, содержащее все сродные ему по природе живые существа в себе самом. <...> Прекраснейшая же из связей такая, которая в наибольшей степени единит себя и связуемое, и задачу эту наилучшим образом выполняет пропорция» (30d–31c)⁶⁰.

Для Шартрской школы Божьим творением окажется как раз *космос (kosmos)*, упорядоченный собранием всего того, что противопоставляется первородному хаосу. Посредником этого деяния, вероятно, является Природа — «сила, заключенная в вещах, творящая подобное из подобного», как скажет Гильом из Конка в «Драгматиконе» («Dragmaticon»), та самая природа, которая для метафизики шартрского происхождения будет не только аллегорически персонифицированной ка-

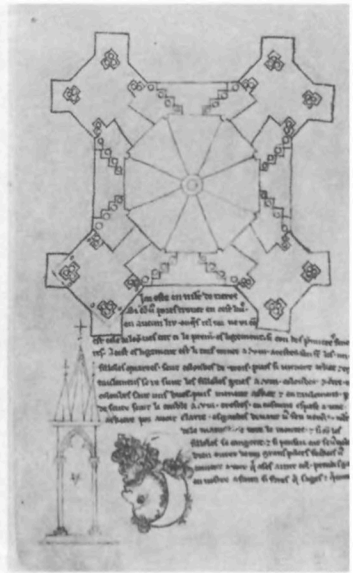
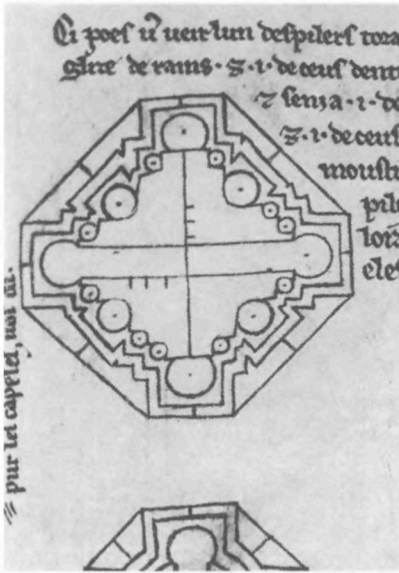
тегорией, но и в гораздо большей степени силой, которая распоряжается рождением и становлением вещей⁶¹. А *украшение мира (exornatio mundi)* — это деяние завершающее, которое Природа через органически увязанный комплекс причин осуществила в мире после того, как он был создан, по словам Гильома из Конка: «Украшением мира является то, что заключено в каждой из стихий: звезды на небе, птицы в воздухе, рыбы в воде, люди на земле». Итак, *украшение (ornatus)* — это символ порядка, *собрание плодов творения (collectio creaturarum)*. Красота начинает появляться в мире, когда сотворенная материя дифференцируется по весу и по числу, определяется в своих контурах, обретает очертания и цвет. Таким образом, в данной космологической концепции *украшение (ornatus)* приближается к тому, чтобы стать индивидуализированной структурой окружающих нас вещей. В XIII веке она найдет свое место в концепции *красоты (pulchrum)*, действующей в оболочке *формы*. С другой стороны (для нас это очевиднее, чем для людей Средневековья), образ космической гармонии предстает как расширенная метафора органического совершенства, свойственная как произведениям природы, так и произведениям искусства.

В этой концепции жесткость математических выводов уже измеряется органическим ощущением природы. Гильом из Конка, Тьерри Шартрский, Бернард Сильвестр, Алан Лилльский говорят не о

каком-либо математически неподвижном порядке, а об органичном процессе, развитие которого мы всегда можем интерпретировать по-своему, обратившись к тексту Творца: Вторую Ипостась Троицы можно рассматривать как формальную отправную точку, как организующий принцип эстетической гармонии, действующей причиной которой является Бог Отец, в то время как Дух Святой является ее конечной целью, *любовью и связующей нитью, душою мира (amor et connexio, anima mundi)*. Природа, а вовсе не число управляет этим миром; та самая Природа, воспевая которую Алан Лилльский напишет: «О отпрыск Божий, родительница вещей, узы мира, выя спокойствия, самоцвет земли, зеркало смертного, источник света, мир, любовь, благодать, порядок, могущество, устой, царь, конец, путь, вождь, сияние, первообраз, Царица мира!»⁶²

Эти и многие другие точки зрения на космическую гармонию разрешали вопросы, проистекающие из негативных аспектов реальности: вещи уродливые вписываются в гармонию мира посредством пропорции и контраста. Красота (это стало общей точкой зрения для схоластов) рождается и благодаря контрастам. Существование чудовищ имеет свой смысл, они играют свою собственную роль в гармонии всего сущего. Даже зло в составе мирового порядка становится прекрасным и благим, потому что добро рождается от него и рядом со злом добро блистает ярче.

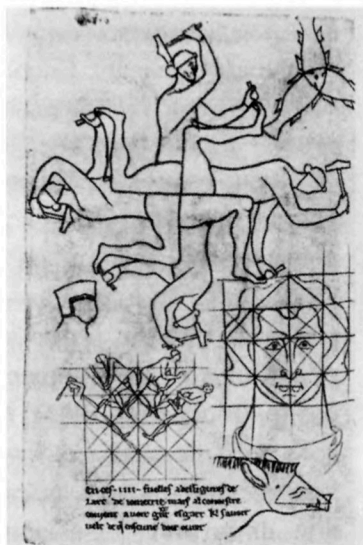
3. Наряду с этой натуралистской космологией в XII веке достигло своего максимального развития другое ответвление космологии пифагорейского толка, возрождающее и унифицирующее традиционные темы теории человека *равностороннего* (*homo quadratus*). Источником этих представлений были доктрины Халкидия и Макробия, в особенности последнего, который говорил: «Ученые утверждали, что мир — это большой человек, а человек — сокращенный мир»⁶³. Отсюда средневековый аллегоризм смог почерпнуть математическое объяснение соотношения микро- и макрокосма. В теории *homo quadratus* число, основополагающий принцип вселенной, приобретает значения символические, основанные на серии численных соответствий, которые являются одновременно и соответствиями эстетическими. Первоначальные членения, введенные теорией, принадлежат к области музыкальной: количество музыкальных тонов равно восьми, замечает безвестный картезианский монах, потому что четыре из них были открыты древними, а четыре других добавили люди современные (он подкрепляет свое утверждение ссылкой на четыре подлинных лада и на четыре лада производных): «...ибо они, древние, рассуждали следующим образом: в искусстве все должно быть так же, как и в природе, а в природе многое подразделяется на четыре части. Четыре стороны света, четыре стихии, четыре первичных свойства, четыре основ-



6. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 9 об. Лист 32

ных ветра, четыре состояния, четыре свойства души — и так во всем»⁶⁴. Число «четыре» становится — как у многих мыслителей, так и по представлениям большинства людей — числом опорным, решающим, несущим на себе груз серийных определений. Сторон света — четыре, и основных ветров тоже четыре, и фаз луны, и времен года. Четыре — число, образующее в «Тимее» огненный тетраэдр. В имени АДАМ букв тоже четыре. Кроме того, четыре оказывается, как учил Витрувий, и человеческим числом, поскольку ширина человеческой фигуры с разведенными в стороны руками

Эволюция средневековой эстетики



равняется ее высоте, таким образом мы получаем основание и высоту идеального квадрата. Четыре — это число, характеризующее моральное совершенство: *тетрагоном*, то есть четырехугольником, будет назван морально безупречный человек. Но «квадратный человек» является вместе с тем и «пятиугольным», «пентагональным» человеком, потому что пять — число, полное потаенных соответствий. Пентада представляет собою сущность, которая символизирует как совершенство мистическое, так и совершенство эстетическое. Пять — это круговое число, которое при умножении на себя постоянно возвращается само к себе ($5 \times 5 = 25$; $25 \times 5 = 125$; $125 \times 5 = 625$ и т. д.). Пятью сущностями обладают окружающие нас вещи, пять основных климатических поясов, пять видов живых существ (птицы, рыбы, растения, животные, люди). Пентада — это строительная матрица Бога, и мы находим ее и в главах Священного Писания (Пятикнижие, пять ран на теле Христовом). Еще легче мы обнаруживаем ее в человеческой фигуре — она вписывается в круг, центром которого является пупок, а периметр, состоящий из прямых линий, которые соединяют разнородные конечности, образует именно пятиугольник. Можно вспомнить и построения Виллара д'Оннекура, и известный рисунок Леонардо, относящийся,

◀ 7. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г.
Лист 18. Лист 18 об. Лист 19. Лист 19 об.

правда, уже к эпохе Возрождения. Мистика Хильдегарды Бингенской, ее концепция *музицирующей души* (*anima symphonizans*) основывается на символике пропорций и на таинственном обаянии пентады. Появлялись рассуждения о симфоническом смысле природы и об опыте общения с абсолютным, опирающемся на развитие музыкального мотива. Гуго Сен-Викторский утверждает, что тело и душа отражают совершенство Божественной красоты. Тело при этом основывается на цифрах четных, несовершенных и нестабильных, душа — на цифрах нечетных, определенных и совершенных; при этом жизнь духовная зиждется на некой математической диалектике, в основе которой лежит совершенство декады⁶⁵.

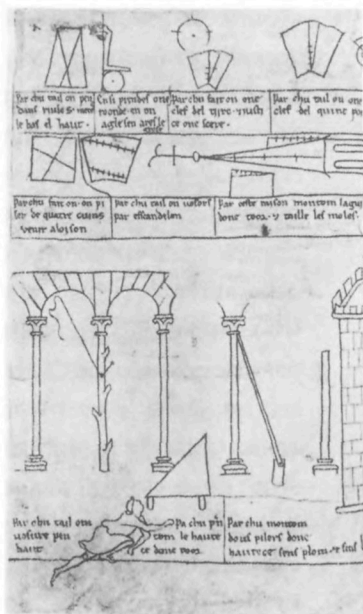
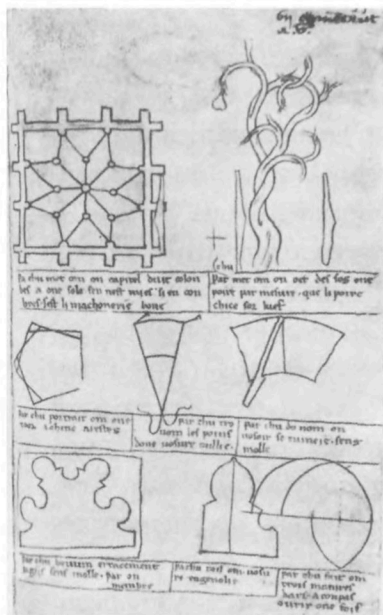
Эстетика чисел раскрывает один из аспектов, необходимых для понимания Средневековья: выражение «четырёхугольник», употребляемое для обозначения моральной крепости, напоминает нам, что гармония *правды* (*honestas*) в смысле аллегорическом является гармонией чисел, а если говорить более критически, то пропорцией, где корректное действие соотнесено со своей целью. Стало быть, в Средневековье, которое всегда обвиняли в сведении красоты к полезности или моральной безупречности, этическое совершенство через сопоставление микро- и макрокосма сводится к эстетическому консонансу. Возможно, Средневековье не столько сводит эстетическое к этичес-

кому, сколько подводит под моральное совершенство эстетическую базу. Число, порядок, соразмерность являются началами столь же онтологическими, сколь и этическими и эстетическими. Эстетичность любого феномена преобладает, как только мы занимаем по отношению к нему не утилитарную, а созерцательную позицию. Созерцание остается лишь частью целого, иначе говоря, «смешанным» или «замутненным» — в зависимости от той перспективы, в которой мы его видим. Об этом свидетельствует рассуждение о гармонии мира, высказанное Винсентом из Бовэ: «Как величественна даже самая скромная красота этого мира и как отрадно для ока разума рассматривать не только лады, числа и порядок вещей, столь достойно расписанные для всего, что существует на свете, но и обращение времен, которые непрерывно совершают оборот за оборотом через упадок и возобновление, обозначаемые смертью всего того, что посмело родиться. Я, будучи грешником, с душою, поработанной плотью, признаюсь, что в духовном умилении подвигаюсь к Творцу и к правилам этого мира и преклоняюсь перед Ним с величайшим почтением, когда любуюсь вместе и величием, и красотой, и прочностью Его творения»⁶⁶.

Но Винсент из Бовэ — это XIII век. Космологическая эстетика в это время уже была сформулирована как четкая эстетика формы. В этих рамках концепция *пропорции* находит более целостные

определения. В любом случае, для того чтобы выразить в синтезе этот принцип, схоластика устами св. Бонавентуры возвращается к формулировке св. Августина о *множественном равенстве (aequalitas)*, *единстве в разнообразии*.

4. Эстетика пропорций, происходящая из музыкальных теорий поздней античности и раннего Средневековья, принимала разнообразные и все более усложненные формы. В то же самое время теория мало-помалу успевала себя проверить, взаимодействуя с повседневной художественной реальностью. В рамках той или иной музыкальной теории соразмерность постепенно становится технической концепцией или, во всяком случае, образовательным критерием. Уже у Иоанна Скота Эриугены мы находим первое философское свидетельство о контрапункте⁶⁷, но технические открытия, сделанные историей и теорией музыки, свидетельствуют о бытовании заданной системы пропорций, а вовсе не *пропорциональности* как таковой. К 850 году, когда троп начинает применяться для версификации церковных песнопений, а слоговое строение текста подгоняется под ход мелодии, процесс сочинения музыки становится необходимым выражать в каких-то подходящих для этого случая терминах. Открытие около X века диастематии как согласования движения нотных письменных знаков с восходящим или нисходящим движением звука ставит нас перед проблема-



8. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 20 об. Лист 21

ми *пропорциональности* уже отнюдь не метафизической. И так оно и происходит, когда в XI веке два голоса, составляющие дуэт, перестают петь в унисон и начинают следовать каждый своей собственной мелодической линии, не нарушая тем не менее гармонического согласия целого. Проблема становится шире, когда к традиционному двуголосию добавляется дискант, а потом начинается переход к великим полифоническим открытиям XII века. В *органуме* (*organum*) Перотена сложное контрапунктное движение может порождаться

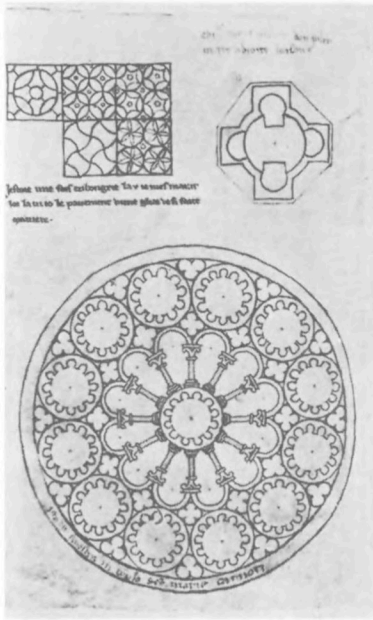
одним основным тоном, и три или четыре голоса держат, отталкиваясь от одной-единственной ноты, задаваемой нажатой педалью, шестьдесят тактов восходящих ходов, подобно возносящимся шпилям собора, — так средневековый музыкант, пользующийся традиционными музыкальными текстами, придает совершенно конкретное значение тем категориям, которые для Боэция были лишь платоническими абстракциями. Гармония как *упорядоченное сочетание различных звуков (diversarum vocum apta coadunatio)*⁶⁸ становится категорией технической и эстетической, проверенной опытом. «Тот, кому следует сочинить *сопровождение*, должен вначале найти мелодию для пения как можно более красивую. Затем на этой мелодии нужно построить партию дисканта»⁶⁹. Метафизический принцип теперь становится принципом художественным. Тот, кто говорит, что между метафизической теорией прекрасного и теорией искусства не было никаких точек соприкосновения, выносит весьма рискованное суждение.

Литература, со своей стороны, изобилует конкретными и документированными правилами *пропорции*. Готфрид из Винсау в «Новом стихосложении» («Poetria Nova») (около 1210 г.) напоминает, что для *украшения (ornatus)* более приложим принцип уместности — не числовой, а качественной, основанный на согласованиях психологических и звуковых. Будет уместным назвать золото *сияющим*

(*fulvum*), молоко блестящим (*nitium*), розу прерубяной (*praerubicunda*), мед сладостным (*dulcissimum*). Любой стиль должен согласовываться с тем, как говорится в тексте, что «каждая вещь должна выступать в своем свойстве». На уместности основываются теории сопоставления (*comparatio*) и уподобления (*collatio*). Всем пишущим рекомендуется следовать либо естественному порядку (*ordo naturalis*), либо восьми разновидностям порядка художественного (*ordo artificialis*), которые представляют собою весьма показательный образец техники повествования. В этих предписаниях то, что для римской риторики было порядком изложения (*ordo tractandi*), превращается в порядок рассказа (*ordo narrandi*)⁷⁰. Средневековые авторы, «к примеру, знали, какой эффект можно извлечь из симметрии сцен, образующих диптих или триптих, из ловко прерванного рассказа, из сцепления нескольких повествований, ведущихся одновременно»⁷¹. Многие средневековые романы пользуются этими техническими предписаниями. Эстетический принцип сначала становится методом поэтики, а затем и технической обыденностью. Одновременно с этим оттачиваются и соизмеряются с опытом теоретические позиции. Литературный принцип краткости (*brevitas*), лаконичности, ничего лишнего (*ne quid nimis*), рекомендованный Алкуином в трактате «О риторике» («*De Rhetorica*»), означал в эпоху Средневековья отказ от всего, что не было непосред-

редственно связано с развитием сюжета. В свое время Плиний Младший объяснял, что описание Ахиллова щита у Гомера вовсе не является длинным, потому что оно оправдывается развитием последующих событий⁷². Средневековые требовали *пропорциональности* (*proportio*), вводя потомков в заблуждение многозначностью этого термина.

Переходя к разряду пластических и изобразительных искусств, мы обнаруживаем, что здесь концепция и нормы симметрии широко распространены — в особенности под влиянием трактата Витрувия «Об архитектуре» («De Architectura»). Винсент из Бовэ, идя по его стопам, напоминает, что архитектура складывается из упорядоченности, правильного расположения элементов, соразмерности, симметрии, красоты⁷³. Но принцип пропорциональности вновь появляется в архитектурной практике еще и как геральдическое, символическое проявление профессиональной эстетики. Речь здесь идет об эзотерическом аспекте мистики соразмерности. Заклейменное схоластикой наследие пифагорейских сект сохранилось в ремесленных сообществах в геральдической форме, охранявшей профессиональные ритуалы и секреты. Отсюда идет приверженность к пентагональным структурам, которые обнаруживаются в готическом искусстве, в особенности в очертаниях окон-роз на фасадах соборов. В Средневековье они обретают целую гамму значений, проявившихся

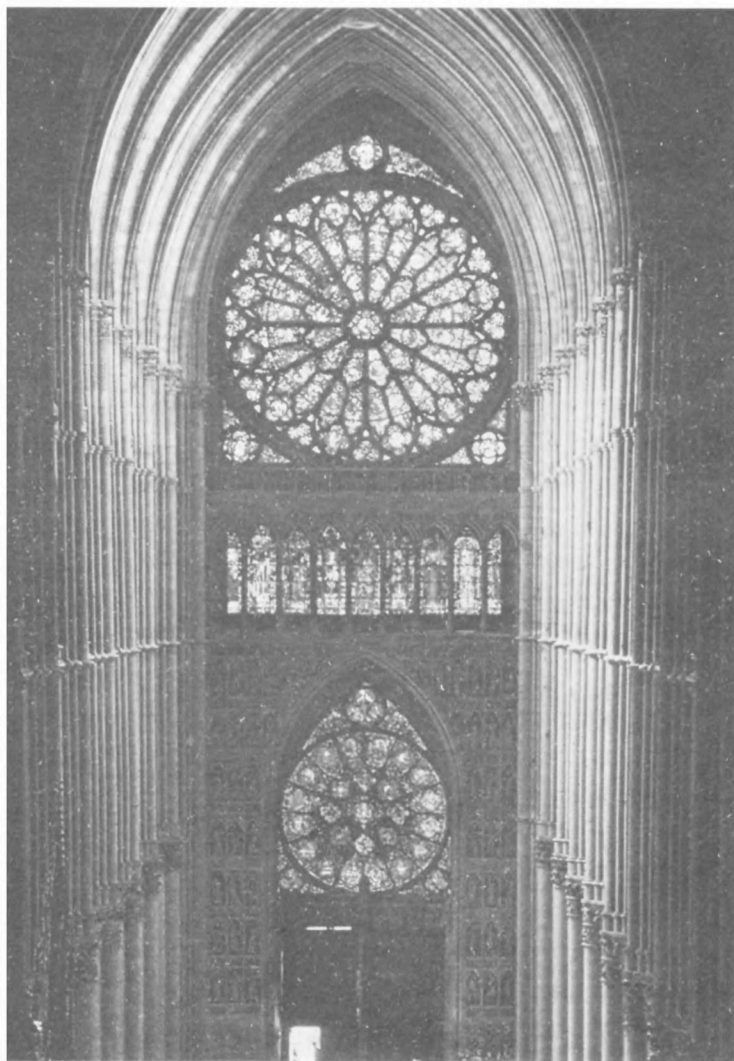


9. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г.
Лист 15 — роза собора в Шартре.
Лист 16 — роза собора в Лозанне

в «Романе о Розе» и борьбе между Йорками и Ланкастерами. Пятилепестковая роза являлась цветком, символизирующим пентаду. Даже если не усматривать в каждом появлении пентады знака эзотерических верований, употребление такой структуры всегда было равноценным провозглашению идеального эстетического принципа. Выстраивая в соответствии с ним свои ритуальные отношения, ассоциации каменщиков осознавали связь между ремеслом и эстетикой.

К геометрической схеме можно свести любой символ и любое ремесленное клеймо. Изучение тайных ритуалов мастеров-каменщиков, каменотесов и плотников Священной Римской Империи свидетельствует, что все *лапидарные значки*, или персональные клейма, которые каждый ремесленник оставлял на наиболее важных камнях, им вытесанных, например на замковых камнях сводов, являются геометрическими комбинациями с единым общим ключом, основанными на диаграммах, или базовых «сетках». Поиск центра симметрии здесь означал обретение пути, успешную ориентацию, рациональность. Эстетические устремления и теологические построения выступают здесь рука об руку. Эстетика пропорций была поистине доминирующей эстетикой Средневековья.

Принцип симметрии, даже в самом элементарном своем выражении, был инстинктивным критерием, настолько укоренившимся в душе средневекового человека, что влиял на эволюцию иконографии. Она определялась прежде всего текстом Библии, литургическим действием, *нравоучительными историями (exempla praedicandi)*, но зачастую именно требования симметрии приводили к изменениям в традиционной иконографической сцене. Доходило до насильственного вмешательства в установившиеся традиции, до отхода от исторических истин. В Суассоне была удалена фигура одного из трех волхвов, потому что она «плохо



10. Собор в Реймсе. 1211–1280 гг.

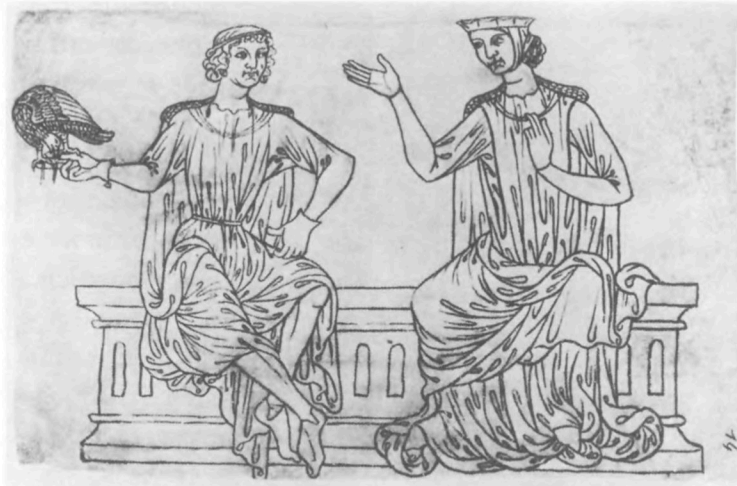
вписывалась» в изображенную сцену. В Пармском соборе св. Мартин делит свой плащ не с одним, а с двумя нищими. В Каталонии Добрый Пастырь, изображенный на капители колонны собора, присутствует сразу в двух экземплярах. По тем же причинам существовали двуглавые орлы и двуххвостые сирены⁷⁴. Требования симметрии порождают собственный символический ассортимент. Еще один обязательный закон, определяющий средневековое искусство, это «закон картины»: изображаемая фигура должна быть согласована с пространством люнета, или проема между колоннами портала, или усеченного конуса капители. Иногда вписанная фигура, благодаря требованиям, предъявляемым картиной в целом, обретает дополнительное изящество — так получилось с фигурами крестьян, которые в круглых медальонах, изображающих месяцы года, украшают фасад собора Сен-Дени: они жнут хлеба, исполняя что-то вроде балетных па или хоровода. Иногда подгонка под место наделяет фигуры нежданной выразительной силой — так происходит со скульптурами концентрических арок портала собора Сан Марко в Венеции. Порою композиция требует фигур гротескных, энергически скорченных в духе явно романском — достаточно вспомнить фигуры на канделябре римской церкви Сан-Паоло фуори ле мура. Таким образом, во временном круге, где неразличима смена поколений, теоретические предписания *соедине-*

ния (*congregatio*) и соответствия (*coaptatio*) взаимодействуют с художественной практикой и композиционными законами своей эпохи. Интересно отметить, что многие аспекты этого искусства, например геральдическая стилизация, порождены вовсе не принципами выразительности и жизненности, а требованиями композиции. Именно это руководило средневековыми художниками, как показывают средневековые теории искусства, явно стремящиеся стать теориями формальной композиции, а не теориями эмоциональной выразительности.

Все средневековые трактаты об изобразительных искусствах, от византийских, составленных монахами горы Афон, до трактата Ченнини, свидетельствуют о стремлении пластических искусств дотянуться до математического уровня, достигнутого музыкой⁷⁵. Через подобные тексты математические понятия преобразовались в практические каноны, в пластические правила, оторванные от породивших их космологии и философии, но благодаря подземным течениям вкусов и предпочтений не потерявшие с ними связь. В этом отношении интересно рассмотреть «Альбом», или «Книгу образцов», Виллара д'Оннекура⁷⁶. Каждая фигура, изображенная в нем, задана геометрическими координатами; причем они не обращают фигуру в абстрактную стилизацию, а определяют ее потенциальную динамику. В этих образцах, отражающих готическую изобразительную концеп-

цию, присутствуют модули пропорциональности, отголосок теорий Витрувия о человеческом теле. Схематизация, к которой Виллар д'Оннекур сводит изображаемые вещи, подобно путевому указателю ведет к созданию живых и реалистичных изображений. Схематизация Виллара является практическим воплощением теории красоты как *пропорции (proportio)*, задаваемой и определяемой *излучением формы (resplendentia formae)*, которая является сущностью и основной схемой жизни.

Когда в Средневековье была окончательно разработана метафизика прекрасного, пропорция, как аспект красоты, также приняла свойство ее трансцендентности. Пропорция, подобно бытию, невыразимая с помощью одной категории, реализуется на многих и самых разнообразных уровнях. *Как существует бесконечное количество способов бытия, так существовало бесконечное количество способов создавать предметы, следуя пропорции.* Это было примечательным примером освобождения идеи на теоретическом уровне, хотя оно еще ранее произошло на уровне практическом. В музыкальной теории, к примеру, было известно, что если принять *лад* как последовательность тональных элементов, то достаточно понизить или повысить определенные ноты (введя для них диезы или бемоли), чтобы получить другой лад. Стоит слегка изменить интервал нот лидийского лада, чтобы получить лад дорийский. Что же касается



11. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 13. Лист 22



12. Альбом
Виллара
д'Оннекура.
Ок. 1235 г.
Лист 93

музыкальных интервалов, то уже в IX веке Убальд Сент-Амандский считал квинту несовершенным созвучием. Но в XII веке книги правил все еще признают ее созвучием совершенным. В XIII веке к признанным созвучиям присоединяется и терция. Таким образом, понимание пропорции в Средние века шло через практику, в последовательном нахождении все новых соответствий, уместных в самых разных случаях и доставлявших подлинное наслаждение. На литературном поприще в VIII веке

Беда Достопочтенный в своем трактате «Искусство стихосложения» (*Ars metrica*) формулирует различие между метром и ритмом, между метрикой количественной и метрикой силлабической, замечая при этом, что эти два типа построения стиха обладают и собственным типом пропорции⁷⁷. Аналогичные мысли содержатся и в сочинениях последующих эпох⁷⁸. Когда все эти опыты сплелись в теологической метафизике, понятие *пропорции* могло быть детерминировано более сложно, как, например, в рамках томистской теории формы.

Все же эстетика пропорции всегда оставалась эстетикой числа (квантитативной). Она не могла признать и объяснить существование опыта качественного, то, что Средневековье испытывало по отношению к цвету и свету, источникам непосредственного визуального наслаждения.

V. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ СВЕТА

1. Св. Августин в своем труде «О силе души» («De Quantitate Anima») разработал стройную теорию прекрасного как геометрической закономерности. Он утверждал, что равносторонний треугольник прекраснее, чем неравносторонний, потому что в первом полнее проявляется принцип равенства; а еще лучше — квадрат, где равные углы противостоят равным же сторонам, но прекраснее всего круг, в котором никакие углы не нарушают постоянного равенства окружности самой себе. Круг хорош во всех отношениях, он неделим, он — центр, начало и конец себя самого, он образующее средоточие самой лучшей из всех фигур⁷⁹. Подобная теория переносила стремление к соразмерности на метафизическое чувство абсолютно-го тождества Бога (в упомянутом фрагменте геометрические примеры были использованы в рамках дискуссии о главенствующей роли души). Между соразмерной множественностью и безраздельным совершенством чего-то одного существует потенциальное противоречие эстетики количества с эстетикой качества, которое Средне-

вековые было вынуждено каким-то образом разрешать.

Наиболее очевидный симптом этой второй тенденции был средневековым интересом к цвету и свету. Те сочинения Средневековья, которые свидетельствуют об этом чувстве любви к цвету и свету, носят совершенно особый характер и представляют собой нечто противоположное ранее рассмотренному. Все теории красоты говорили преимущественно о красоте, постигаемой умом, о математической гармонии, причем даже в тех случаях, когда рассмотрению подвергались эмпирические данные — опыт стихотворной метрики или параметры человеческого тела. Средневековые обнаруживают живейший интерес ко всем аспектам окружающей действительности, какие только можно постичь чувственно: драгоценные камни, ткани, цветы, освещение. Любовь к пропорции поначалу была выражена как теоретическая доктрина и лишь постепенно была перенесена в сферу практики. Тяготение к цвету и свету, напротив, было спонтанной реакцией, типично средневековой. Лишь позднее оно принимает очертания научного интереса и подвергается систематическому описанию в недрах метафизики, несмотря на то что свет с самого начала в текстах мистиков, и особенно неоплатоников, фигурирует как метафора реальностей духовных. Вдобавок красота цвета повсюду воспринимается как красота простая и непосредственная, она

обладает неделимой природой и не обязана своим происхождением каким-то отношениям или соотношениям, что свойственно красоте пропорций.

Непосредственность и простота являются отличительными характеристиками цветовых предпочтений средневекового человека. Изобразительное искусство этой эпохи не знает колористического изобилия последующих веков, оно ограничивает себя простыми, основными цветами, оно отличается некой хроматической ограниченностью, чуждой оттенков. Оно воздействует на зрителя сочетанием ярких тонов, общим созвучием красок, а не пользуется приемами светотени, когда цвет может даже выходить за пределы очертаний предмета. В поэзии того времени любые определения цвета являются безапелляционными и далекими от двусмысленности: трава там зеленая, кровь — красная, молоко — девственно бело. Существуют превосходные степени для каждого цвета, например *praerubicunda* для роз, и хотя цвет может иметь много градаций, но при этом не теряет интенсивности в тенях. Средневековая миниатюра демонстрирует радость созерцания полноцветного цвета, наслаждение праздником сочетания ярких тонов. Не только в пору пышного расцвета фламандской и бургундской миниатюры («Богатейший часослов герцога Беррийского»), но и в произведениях более раннего периода, к примеру в миниатюрах Рейхенау (XI век),



13. *Братья Лимбург*. Богатейший часослов герцога Беррийского.
Январь. 1416 г.



14. *Братья Лимбург*. Богатейший часослов герцога Беррийского.
Май. 1416 г.

где, «противопоставляя блеску золота тона странно холодные и светлые, вроде сиреневого, зелено-голубого, желто-песочного, художник достигает таких цветовых эффектов, при которых свет, кажется, струится из самих предметов»⁸⁰. А что касается литературных свидетельств, то показательны строки из «Эрека и Эниды» Кретьена де Труа, которые демонстрируют нам сходство между радостно зрительным воображением литератора и воображением художника:

Вот нежный мех, парча, атлас,
Вот платья шелк лоснится гладкий
На горностаевой подкладке.
По вороту и обшлагам
Его — солгать себе не дам —
Нашиты бляшки золотые,
А в них камни дорогие —
Зеленый, алый, голубой —
Чаруют пышную игрой.
Хотя и дорог был наряд,
Но плащ, роскошен и богат,
Не уступал ему нимало.

.....
У ворота соболий мех,
И тут же, ворот замыкая,
Сверкала пряжка золотая
С двумя бесценными камнями,
Где алое горело пламя:
Из этих двух камней один
Был гиацинт, другой рубин.
Плащ горностаем был подбит,
На ощупь мягче и на вид

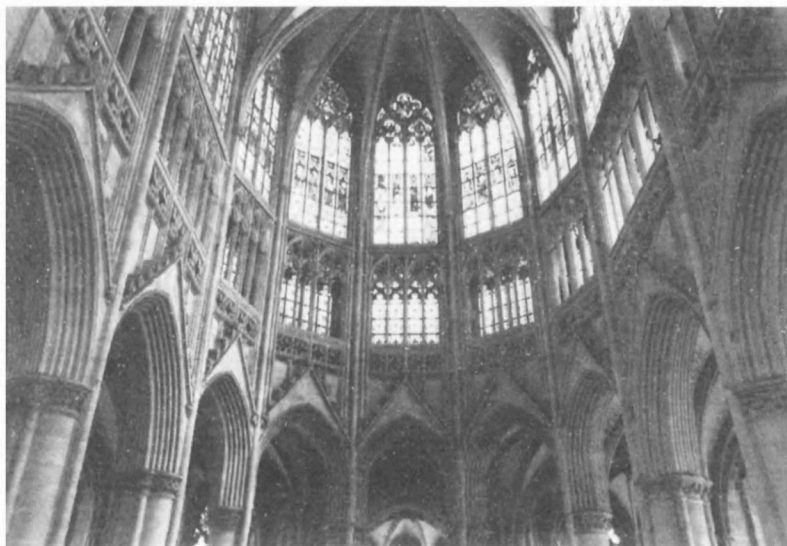
Красивей мало кто видал,
А ткань повсюду украшал
Узор из крестиков густой
И многоцветный — голубой,
Зеленый, красный, желтый, белый⁸¹.

В этих строках говорится о подлинной *сладости цвета* (*suavitas coloris*) — подобных примеров не счесть и в латинской, и в вульгарной литературе. «Окраска нежная восточного сапфира» у Данте, или «румянец яркий на ланитах снежных» у Гвиницелли, или «зеркально-белый» меч Дюрандаля в «Песне о Роланде», сверкающий и пламенеющий на солнце⁸². С другой стороны, именно Средневековье выработало ту изобразительную технику, которая максимально использует яркость чистого цвета, подкрепленного яркостью пронизывающих его световых лучей, — мы имеем в виду витражи готических соборов. Вкус к цвету обнаруживается и вне сферы искусства — в повседневной жизни: в одежде, украшениях, оружии. Хёйзинга, анализируя цветовое восприятие эпохи позднего Средневековья, напоминает нам о восторгах Фруассара по поводу «судов с развевающимися флагами и выпелами, с их цветастыми эмблемами, озаренными солнцем». Или же «игру солнечных бликов на шлемах, кирасах, остриях копий, флажках и знаменах скачущей конницы». Вспомним также и хроматические предпочтения, упомянутые в «Blason des couleurs», где восхваляются комбина-

ции бледно-желтого и голубого, оранжевого и белого, оранжевого и розового, розового и белого, черного и белого. Стоит воскресить в памяти и действо, описанное Оливье де Ла Маршем, где представлена некая девица в одеянии из лилового шелка, появляющаяся верхом на иноходце, покрытом чепраком из шелка голубого. Коня ведут трое мужчин в пунцовых кафтанах и зеленых шелковых мантиях⁸³.

Эти ссылки на массовый вкус необходимы для понимания средневековых теорий цвета как источника красоты. Без учета этого столь существенного и столь укоренившегося восприятия совершенно детскими и поверхностными могут показаться утверждения, что «прекрасным считается то, что имеет чистый цвет»⁸⁴. Как раз в этом случае теория подпадает под влияние массового чувственного восприятия. Именно в этом смысле Гуго Сен-Викторский восхваляет зеленый цвет как самый красивый из всех — он символизирует весну, он — образ грядущего возрождения: мистический смысл вовсе не исключает возможности получать от зеленого чувственное удовольствие. Гильом Овернский углубляет этот взгляд, но аргументирует его психологически: зеленый цвет, говорит он, лежит посредине между белым, расширяющим зрение, и черным, сужающим его⁸⁵.

По-видимому, мистики и философы гораздо больше восхищались не отдельно взятым цветом,



15. Собор в Сэ

а солнечным сиянием и яркостью освещения. Литература этой эпохи изобилует восторженными описаниями дневного сияния или отсветов пламени. Готический собор строится в расчете на снопы света, которые падают через многочисленные проемы стен, и именно эта достойная восхищения и ничем не прерываемая световая пронизываемость пленяет аббата Сутерия, когда он говорит о своей церкви:

Освещенный посередине, лучится весь храм.
Поистине сияет — светоносное, светом
соединяемое и пронизанное нездешним сиянием,
светится новое творение⁸⁶.

Что же касается поэзии, то достаточно вспомнить «Рай» Данте, чтобы получить совершенный образец восхищения светом, восхищения, отчасти происходящего из спонтанных предпочтений средневекового человека. Главное в них — это привычка представлять себе атрибуты Божественного в световых образах и делать из света «главенствующую метафору духовной реальности». Отчасти это порождено системой представлений, идущих от схоластики и Святых Отцов⁸⁷. Аналогичным путем развивается и мистическая проза, стихам: «...и каждой искрой тот пожар питался» — или же:

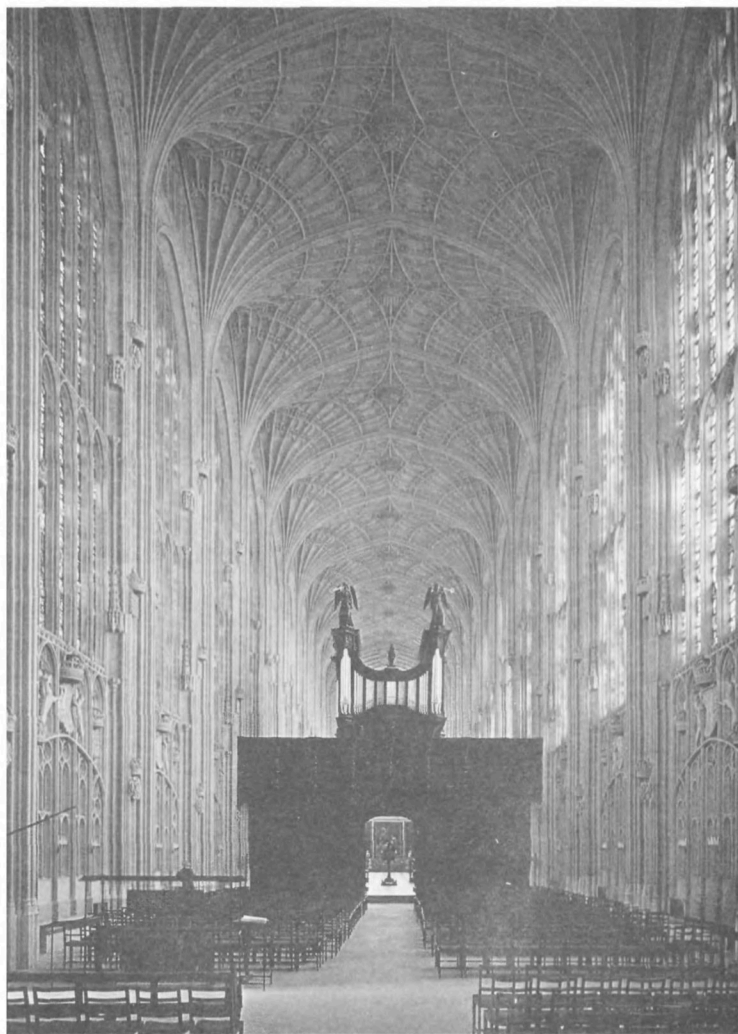
...и вот вокруг разлился, столь же ярком,
блеск, увенчавший блеск, сверкавший ране
и нам зарю принесший, как подарок... —

вторят картины мистических видений св. Хильдегарды: «Я — живое и воспламененное средоточие Божественной Сущности, той, что блещет в красоте полей. Я сверкаю в воде, я горю в солнце, в луне и в звездах...»⁸⁸

Представление о Боге как о свете пришло от традиций весьма древних. Среди них и семитский Бел, и египетский Ра, и иранский Ашур Мазда, которые являются персонификациями солнца или же благодетельного воздействия света. Венчает этот ряд Благо, которое, согласно Платону, является животворным солнцем всех идей и представлений. Через неоплатоников (в частности, Прокла)

эти образы проникли в христианскую традицию: сначала благодаря Августину, а потом Псевдо-Дионисию Ареопагиту, который воспеваает Бога, называя его Люменом, Огнем, Светоносным Источником. Его влиянию на схоластику способствовал еще и арабский пантеизм — от Авенпаса до Хейбен Йодкама и Ибн Тофейля, которые передали свои видения сверкающих сущностей света, свои экстазы яркости и красоты⁸⁹.

2. Идет ли речь о метафизических метафорах или об эмпирическом любовании цветом, Средневековье отдавало себе отчет в том, что качественная концепция красоты не полностью согласовалась с идеей красоты как пропорции. Это различие давало себя знать еще у Августина, а Августин, несомненно, воспринял его у Плотина, который вполне отчетливо склонялся к эстетике цвета и эстетике качества⁹⁰. Подобное противоречие могло оставаться незаметным, пока речь шла о восхищении цветом вне критического осмысления, а использование световых образов оставалось в пределах мистицизма или приятных, но расплывчатых космологий. Но схоластика XIII века столкнулась с этой проблемой непосредственно. Она восприняла из разных источников учение о цвете, испытывавшее на себе влияние неоплатонизма, и стала развивать его в двух основных направлениях: физико-эстетической космологии и онтологии формы. С первым связаны имена Роберта Гроссетесте



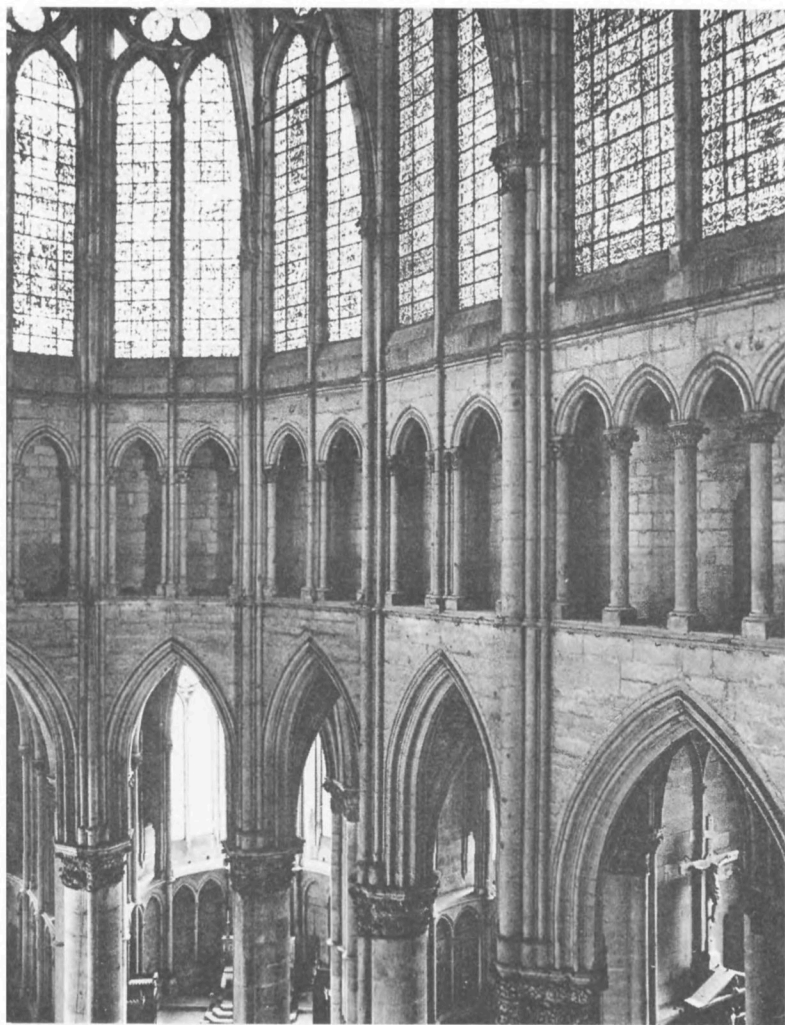
16. Королевская капелла, XIV в. Кембридж



17. Сен-Шапель. 1243–1248 гг. Париж

и св. Бонавентуры, со вторым — Альберта Великого и св. Фомы Аквинского.

Развитие новых перспектив отнюдь не было случайным. Формальным толчком послужила антиманихейская полемика, но иной подход к материалу был обязан своим происхождением вызреванию нового, научного аспекта чувственного восприятия, появлению интереса к оптике и физике света. Мы вступили в век, когда Роджер Бэкон провозгласил оптику новой наукой, предназначенной разрешить все проблемы. В «Романе о Розе», лучшем аллегорическом произведении наиболее прогрессивного течения схоластики, Жан де Мён устами Природы пространно рассуждает о чудесах радуги и кривых зеркал, превращающих, переворачивающих и искажающих любые фигуры. Именно в этом отрывке появляется ссылка на араба Аль-Хазена, наиболее сведущего в подобных вопросах. И действительно, источником многих средневековых размышлений о свете был его трактат «О видах» («*De aspectibus*»), или «Перспектива» («*Perspectiva*»), созданный на рубеже X–XI веков и воспроизведенный в XII веке Витело в трактате «О перспективе» («*De perspectiva*») и в «Книге познания» («*Liber de intelligentiis*»), которая долгое время приписывалась Витело, а теперь считается произведением Адама Беладонна. Эти сочинения крайне важны, когда речь заходит о психологии и эстетике зрительного восприятия.



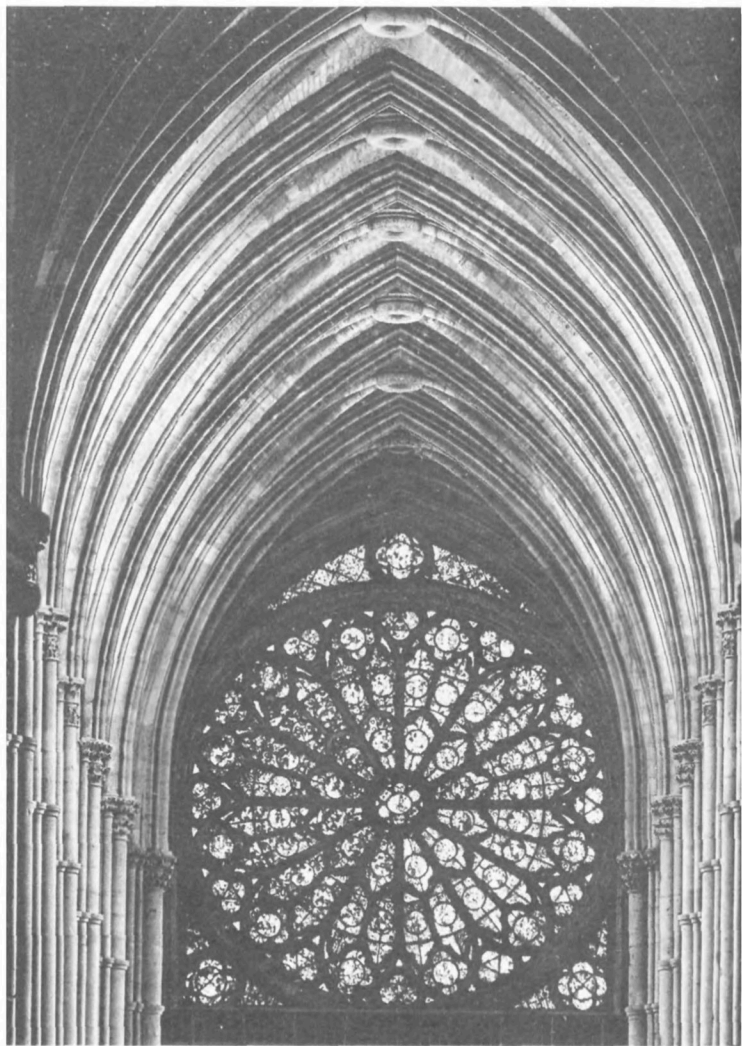
18. Собор в Реймсе. 1211–1280 гг.

Человеком, который поставил теорию света на эстетико-метафизическую основу, был Роберт Гроссетесте.

В своих первых произведениях епископ линкольнский развивал эстетику пропорций, более того, ему мы обязаны одним из самых убедительных определений органического совершенства красивой вещи: «Красота — это согласие и внутреннее соответствие вещи самой себе и всех ее отдельных частей друг другу, а также целому и посредством этого — всем остальным вещам»⁹¹. Но в произведениях последующих он обращается к теме света и в комментарии к «Гексамерону» («Нехаемерон») пытается разрешить противоречие между принципом качественным и принципом количественным. Здесь он стремится определить свет как величайшую из пропорциональностей, как *уместность в самом себе*: «Свет прекрасен сам по себе, потому что природа его проста и он всецело подобен самому себе. Посему он обладает предельным единством и соразмерностью пропорций. Согласованность пропорций же и есть красота». Таким образом, это тождество было пропорцией *par excellence* и обосновывало всеобъемлющую красоту Бога — источника света: «Бог же в высшей степени ясен, Сам в Себе предельно упорядоченный и согласованный».

Применяя подобный аргумент, Гроссетесте вступает на путь, по которому шли его современ-

ники, от св. Бонавентуры до св. Фомы. Но обобщения, сделанные английским автором, куда сложнее и индивидуальней. Мысль англичанина, развивающаяся в духе неоплатоников, побуждает его основательно рассмотреть проблему света: он рисует нам картину мира, сформированного из единого потока световой энергии, который является источником и красоты, и бытия. Перспектива оказывается началом излучающим: из единого, структурированного света происходят, путем последовательного разряжения и сгущения, астральные сферы и первоэлементы природы, а следовательно, бесконечные оттенки цвета и механико-геометрические объемы предметов. Соразмерность мира является не чем иным, как математическим порядком, в котором свет, созидательно распространяясь, материализуется в согласии с разнообразием, продиктованным сопротивляющейся ему материей. «Телесность — это или сам свет, или выраженный в форме материи плод его трудов, в котором свет принимает действенное участие и который оперирует именно благодаря свойствам самого света». У истоков порядка, описанного в «Тимее», находится поток созидательной энергии бергсоновского образца, *mutatis mutandis*: «...свет по природе своей произвольно распространяется повсюду, так что крупница света порождает световое пространство, бесконечно разрастающееся до тех пор, пока оно не столкнется с тенью⁹²».



19. Роза собора в Реймсе. 1230–1240 гг.

В целом созерцание всего сущего оказывается созерцанием красоты как по причине пропорциональности, которую внимательное рассмотрение обнаруживает в мире, так и из-за непосредственного воздействия света, «радующего зрение» (*visu jucundissima*), в наибольшей степени наделенного красотой (*maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*).

Св. Бонаventura возобновляет на почти аналогичных основах разработку метафизики света, но его истолкование природы и творящего начала света более связано с гилеморфизмом Аристотеля. Свет представляется ему *субстанциональной формой* тел. Это первая детерминация, усваиваемая материей от начала ее существования: «Свет — субстанциональная форма тел; своей большей или меньшей причастностью к свету тела приобретают правду и достоинство своего бытия»⁹³. В этом смысле свет является первоначалом всякой красоты. Потому, что он — *доставляющий наибольшее наслаждение* (*maxime delectabilis*) из всех постижимых типов реальности. Через свет осуществляется всевозможная дифференциация цветов и степени освещенности как на земле, так и на небе. Свет можно рассматривать в трех аспектах. В качестве *lux* (света) он рассматривается сам в себе, как нечто распространяющееся свободно и являющееся причиной всякого движения. В этом смысле свет

проникает даже в недра земли, образуя там минералы и зародыши будущей жизни, доставляя камням и рудам *силу звезд* (*virtus stellarum*), которая является производной его тайного могущества. В качестве *lumen* свет обладает *светоносной сутью* (*esse luminosum*) и переносится в пространстве прозрачными субстанциями. В качестве *color* (*цвета*) или *splendor* (*сияния*) свет отражается непрозрачными телами, о которые ударяется. Буквально *splendor* порождался небесными светилами, а *color* — земными телами. Видимый цвет происходит, в сущности, от встречи двух типов света: одного, заключенного в непрозрачном теле, и другого, изливающегося через пронизываемое пространство; при этом второй поток актуализировал первый. Свет в его чистом виде является субстанциональной формой (то есть созидающей силой в неоплатоническом смысле). Свет как цвет или отражение непрозрачного тела есть форма случайная. Эти идеи восходят к учению Аристотеля и открывают путь к гиломорфизму, доступный св. Бонавентуре, принимая во внимание пределы его мышления. Для св. Бонавентуры свет, прежде чем стать физической реальностью, несомненно, является реальностью метафизической.

Св. Фома Аквинский понятие света считал неким *дейтельным качеством, протекающим из субстанциональной природы солнца* (*qualitas*

activa consequens formam substantialem solis), которое находит в прозрачном теле некую готовность принять свет и передать его дальше, после того как это тело приобретет определенное новое «состояние», которое, в сущности, есть состояние светоносности («присутствие или воздействие света на проницаемый объект называют светоносностью» — *ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*)⁹⁴.

И именно в силу всех мистических и неоплатонических противоречий, присущих его философии, св. Бонавентура вынужден подчеркивать космические и экстатические аспекты эстетики света: самые прекрасные страницы о красоте у него те, на которых описывается лицезрение Господа и небесный апофеоз: «О! какое сияние исходит тогда, когда чистота вечного солнца освещает души, осененные славой... Непомерная радость выходит из берегов, она прорывается наружу в восторге или в возгласе и воспекает Царствие Небесное». В теле индивидуума, возрожденного к жизни после воскрешения из мертвых, свет заблистает в четырех своих основных ипостасях: как *чистота* (*claritas*), которая освещает, как беспристрастность, благодаря которой ничто не может этот свет запятнать, как легкость, *ибо он проходит моментально* (*quia subito vadit*), и как проницаемость, благодаря которой свет пронзает прозрач-

ные тела, не нанося им вреда: «...так просиявшая плоть, в которой царит природа света, обладает четырьмя состояниями»⁹⁵. После того как произошло преобразование идеала во славу Господню, а изначальные пропорции перешли в чистые отблески света, идеал человека *равностороннего, пропорционального (homo quadratus)* становится эстетическим идеалом и в мистике света.

VI. ВСЕЛЕННАЯ СИМВОЛИЧЕСКАЯ И АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ

1. В XIII веке родилась еще одна концепция красоты, основанная на гиломорфизме, которая стремилась вобрать в себя феноменологию физической и метафизической красоты, обоснованную эстетикой пропорций и эстетикой света. Чтобы лучше понять, как она появилась, следует рассмотреть наиболее типичный для средневекового эстетического восприятия аспект, характеризующий эту эпоху и отображающий ментальные процессы, которые мы считаем сугубо «средневековыми»: речь идет о символично-аллегорическом мировоззрении.

Й. Хёйзинга дает великолепный анализ средневекового символизма, показывая, что символическому мировоззрению не чужд даже современный человек:

«Не существует большей истины, которую дух Средневековья усвоил бы тверже, чем та истина, которая заключена в словах Послания к Коринфянам: „*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*“. — „Видим ныне как бы в тусклом зеркале и гадательно, тогда же лицом

к лицу“ (1 Кор. 13:12). Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмыслицей, если бы значение ее исчерпывалось ее непосредственной функцией и ее внешней формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали целиком в действительном мире. Подобное безотчетное знание присуще также и нам, и оно просыпается в такие мгновения, когда шум дождя в листве деревьев или свет настольной лампы проникают вдруг до таких глубин восприятия, до каких не доходят ощущения, вызываемые практическими мыслями и поступками. Порою такое чувство может представляться гнетуще болезненным, так что все вещи кажутся либо преисполненными каких-то угрожающих, направленных против нас лично намерений, либо полными загадок, отгадать которые необходимо, но и в то же время невозможно. Это знание, однако, способно — и чаще всего так оно и бывает — наполнять нас спокойной и твердой уверенностью, что и нашей собственной жизни также отведена ее доля в прикровенном смысле мира»⁹⁶.

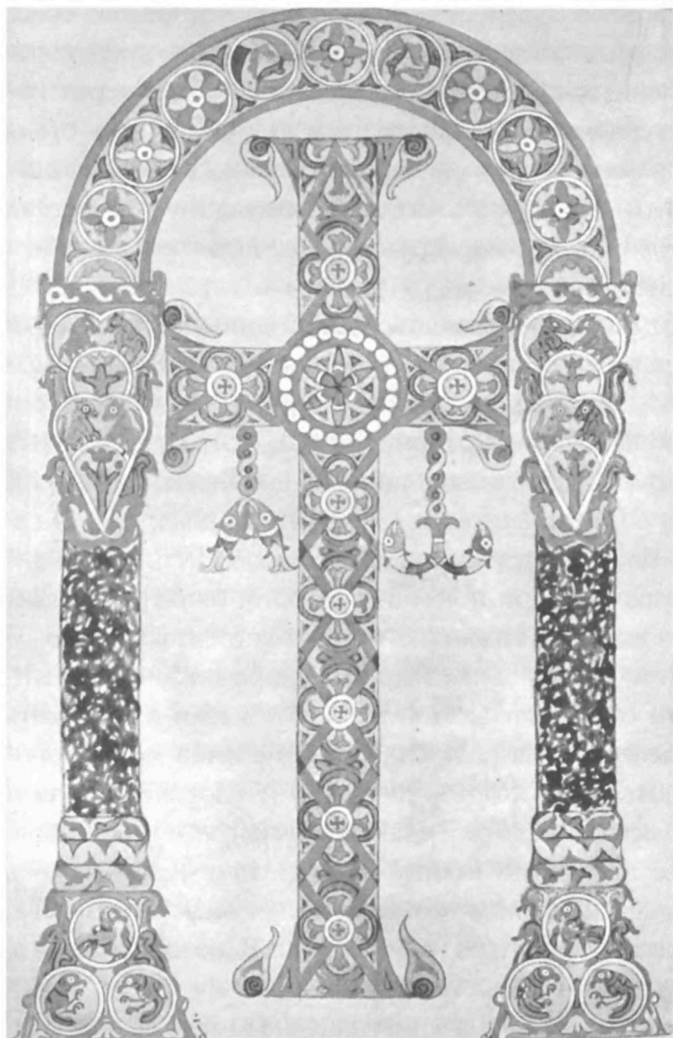
Средневековый человек и в самом деле жил в мире, населенном тайными значениями, иносказаниями, переносными смыслами и Божьими знамениями, заключенными в окружающих его вещах. Находившийся вокруг мир постоянно разговаривал с ним на языке геральдическом, в котором лев был не просто львом, орех не просто орехом, а

крылатый конь являлся столь же реальным, как и лев, потому что, как и лев, он был символом какой-то высшей реальности, хотя и не существовал в житейском смысле. Льюис Мамфорд описывал это как род невроза⁹⁷ — вот метафора, пригодная для обозначения изобилующего странностями и искажениями восприятия действительности. Точнее говоря, можно назвать это свойством примитивной ментальности: люди слабо различали то, что разграничивало вещи и явления, они включали в понятие определенной вещи все, что на нее хоть сколько-нибудь похоже или имеет к ней хотя бы самое отдаленное отношение. Пожалуй, дело не только в примитивизме мышления, но и в стремлении продолжить мифо-поэтическую деятельность человека эпохи классической, выработав новые фигуры и новые ассоциативные связи в гармоническом согласии с христианским *этосом* (*ethos*). Речь идет о желании оживить с помощью нового, обостренного ощущения сверхъестественного и само чувство удивительного, давно уже утерянное на закате классической эпохи, когда на смену богам Гомера пришли боги Лукиана.

Мы также можем видеть в средневековой склонности к мифу и символу бегство от действительности, сопоставимое с отчаянным стремлением Боэция к теории, но скорее на популярном, басенном, нежели теоретическом уровне. «Темные века», годы раннего Средневековья, — это время упадка

городов и запустения деревень, недородов, чужеземных вторжений, эпидемий чумы, преждевременных смертей. Невротический страх перед наступлением Тысячного года выливался не в столь драматичные и вопиющие формы как рассказывается в легендах⁹⁸. Но само появление этих легенд говорит о том, что их порождала чрезвычайная ситуация, атмосфера тревоги и глубинной неуверенности. Монашество было одним из найденных социумом способов решения проблемы, создавшим стабильные, упорядоченные и спокойные сообщества. Воображение, однако, отреагировало на кризис по-своему, породив комплекс символов. В символическом восприятии природа, даже в самых опасных своих проявлениях, становится алфавитом, при помощи которого Творец сообщает людям об устройстве мира, о внеземных благах, о том, какие шаги следует предпринять, чтобы найти свое место в этой земной обители и заслужить небесную награду. Окружающие вещи могут породить в нас недоверие — они не упорядочены, они быстротечны, они враждебны нам, — но и они вовсе не таковы, какими кажутся нам. Вещи — лишь знаки. Надежда возвращается в мир, потому что весь мир — это собеседование, которое Господь Бог ведет с человеком.

В то же время христианские мыслители искали позитивного оправдания земным вещам, по крайней мере как орудиям спасения. С одной стороны,



20. Миниатюра Гелазианского Сакраментария. Середина VIII в.

иносказания и символы оказались способны выразить мысли, недоступные доктрине. С другой стороны, язык символов, как более ясный, мог сделать понятными те самые доктрины, которые отторгались сознанием в своей отвлеченной форме. Христианство разработало систему символов для выражения принципов веры; оно делало это отчасти из благоразумия, чтобы избежать возможных преследований, представляя, например, Иисуса Христа в виде рыбы. Этот привлекательный образный язык оказался глубоко созвучен средневековому человеку. С одной стороны, простецы легко преобразовывали свои верования в образы. С другой стороны, сами теологи и учителя занялись переложением на язык образов тех идей, которые обычные люди не могли усвоить в форме теории. С этого началась грандиозная кампания по просвещению простого люда, опирающаяся на их любовь к образам и аллегориям, одним из горячих сторонников которой был аббат Сутерий. Ведь, по словам Гонория Отэнского, вдохновленного решениями Аррасского Синода 1025 года, живопись *является чтением для простецов (quae est laicorum litteratura)*⁹⁹. Таким образом, дидактическая теория усваивает символическое чувственное восприятие как средство педагогики и «культурной политики», эксплуатирующее ментальные процессы эпохи.

Эта любовь к символам любопытным образом встраивалась в образ мышления средневекового

человека, приученного поступать в согласии с аллегорическим истолкованием реальных процессов. Однако существовало и своего рода «духовное замыкание» сознания — способ мышления, который видел в отношениях между вещами не причинно-следственные связи, а сеть значений и результатов. Подобное молниеносное прозрение устанавливало, например, что белый, красный и зеленый цвета являются благожелательными, в то время как желтый и черный означают скорбь и раскаяние. Оно указывает на белый как на символ света и вечности, чистоты и целомудрия; подобное отношение к качествам мы разделяем по сей день. Страус становится символом справедливости, поскольку его совершенно одинаковые перья наводят на мысль о равноправии. После того как было высказано утверждение, что пеликан кормит своих птенцов, вырывая куски мяса из собственной груди, он стал символом Христа, который жертвует человечеству собственную кровь и плоть в виде хлеба евхаристии. Мифический Единорог, который дает себя поймать, если его приманивает девственница, на колени которой он склоняет голову, становится символом вдвойне христологическим, как аллегорический образ Сына Божьего и *Единородного*, вышедшего из лона Девы Марии. Получив символический статус, он становится куда реальнее страуса и пеликана¹⁰⁰.

Символическая интерпретация по преимуществу предполагает некое согласование и аналогии сущностей. Хёйзинга пытается объяснить механизм символической атрибуции, опираясь на способность средневекового человека мыслить сущностями. Символ и то, что он символизирует, имеют общие свойства, которые поддаются и абстрагированию, и сравнению. Розы белые и розы красные, цветущие среди шипов, подобны непорочным девам и мученикам, блистающим в окружении своих преследователей, — розы и шипы, с одной стороны, мученики и преследователи — с другой, попарно обладают набором общих качеств: непорочной чистотой, красным цветом крови, безжалостностью и жестокостью. Цвета становятся автономными и самооценными сущностями¹⁰¹. В гораздо большей степени, чем на рассмотрении сущностей, механизм символической атрибуции основывается на *сообразности*; создание символа в итоге оказывается операцией художественной, а его прочтение превращается в эстетическое выявление красоты взаимосвязи двух вещей. Осознавая эту взаимосвязь, люди испытывают удовольствие, для средневекового человека оно было весьма острым, заключающееся в расшифровке некой загадки. Они должны разгадать дерзкое сравнение, ощутить себя вовлеченными в определенное герменевтическое приключение.

Псевдо-Дионисий Ареопагит утверждает: хорошо, что вещи Божественные указываются нам через символы, воплощенные в несходных формах — таких как лев, медведица или пантера, потому что именно несоответствие символа делает его ощутимым и привлекательным для разгадывающего. *Одно говорится, другое показывается (aliud dicitur, aliud demonstrantur)*: подобный принцип пленял средневекового человека гораздо более, нежели лиризм в поэзии — современного. Как объясняет нам Беда Достопочтенный, аллегории обостряют ум, придают живость выразительным средствам, служат украшению стиля. Сейчас у нас есть полное право не разделять подобный вкус, но он был присущ средневековому человеку и представлял собой один из основных способов удовлетворения эстетических потребностей. Именно бессознательная потребность в *пропорциональности (proportio)* побуждает соединять естественное со сверхъестественным, вовлекая их в игру, основанную на постоянных поисках соотношений. В этом символическом универсуме у всего есть определенное место, все находится в соответствии друг с другом. В этом символическом универсуме все находится на своих местах и приведено во взаимное соответствие, *tout se tient*, счет неизменно сходится: гармония соединяет змею с добродетелью благоразумия, а полифония риторических посланий и отзывов здесь настолько сложна, что та же

змея может обернуться аллегорией сатаны. Например, на Христа и его Божественную сущность могут указывать образы различных тварей, каждая из которых означала его присутствие в определенных местах — на небесах, в горах, в лесах, в морях, — ягнята, голуби, павлины, овны, грифоны, петухи, рыси, пальмы или виноградные гроздья. Это настоящая полифония мысли — здесь вокруг каждой идеи другие идеи располагаются симметрическими фигурами, словно в калейдоскопе.

2. Средневековый символизм выражает эстетическую концепцию вселенной. Но в подобном видении мира следует различать две формы. С одной стороны, *метафизический символизм* как произведение философа, который созерцает структуру вещей и видит в них красоту как отпечаток Божественного (и в этом случае метафизический символизм есть «эстетическое выражение онтологического сопричастия»)¹⁰². С другой стороны, существует *универсальная аллегория*, восприятие мира как Божественного творения, где каждая вещь, кроме своего буквального значения, обладает еще значениями моральными, аллегорическими, мистическими. То, что обычно называют «средневековым символизмом», на поверку, как правило, оказывается человеческой склонностью к аллегориям.

Метафизический символизм корнями уходит в античность. Средневековью были известны сочи-

нения Макробия, который говорил, что вещи красотою своею, словно множеством зеркал, отражают неповторимое лицо Божества¹⁰³. Подобная доктрина должна была иметь успех у последователей неоплатонизма. Человеком, который предложил Средневековую наиболее впечатляющую систему метафизического символизма, стал Иоанн Скот Эриугена. Мир представляется ему грандиозной сценой, на которой Бог являет Себя деяниями изначальными и вечными. Он открывает Свои деяния в чувственной красоте. «Нет ничего видимого и телесного, что бы, как мне представляется, не означало бы бестелесного и непостижимого»¹⁰⁴. Деятельный промысл Божий действует удивительным и непостижимым образом в каждом живом создании. Являя Себя в них, Бог дает узреть и познать Себя, оставаясь при этом невидимым и непостижимым. Вечные первообразы, незыблемые первопричины всего того, что существует, — эти воплощения Слова Божьего, одухотворенные Любовью, распространяются, творя, во тьме первородного хаоса. «Дух Божий носился над водою», учит нас Священное Писание. А Эриугена поясняет: «Дух же Святой охранял первоэлементы, то есть питал их Божественным теплом. Поистине так и птицы (от которых и произошла эта метафора) опекают яйца; так что скрытая и невидимая сила первосемян повсюду и во всякое время претворяется в видимые и телесные формы»¹⁰⁵. Стоит только обра-

тить взор на доступные глазу красоты этого мира, чтобы увидеть разлитое в них грандиозное и гармоничное присутствие Бога, которое отсылает нас к сотворению мира и к Божественной Троице. Это возможность обнаружить вечное в том, что нас окружает, позволяя рассматривать их как род метафоры, переходя при этом от метафизического символизма к космическому аллегоризму. Именно такая возможность была обнаружена Эриугеной. Ядром его эстетики является способность читать — не образно, но философски — природу, рассматривая онтологические ценности в свете Божественного участия и, отважимся даже сказать, подспудно преуменьшая конкретное ради единственно подлинной реальности — реальности идеи. Идеи, сущность которой неосязаема и недостижима; идеи непознаваемой, поскольку она идентична Богу. Поэтому эстетика ирландца представляется нам одним из самых впечатляющих проявлений средневекового платонизма, и при этом проявлением, предельно далеким от онтологии субстанциональной красоты, свойственной аристотелевскому гиломорфизму.

Другая версия метафизического символизма принадлежит Гуго Сен-Викторскому. Перед этим мистиком XII века мир предстает *словно книга, написанная Перстом Божьим (quasi quidem liber scriptus digito Dei)*¹⁰⁶. Человеческое восприятие красоты было направлено непосредственно на откры-

тие красоты умопостижимой. Радости, которые могут доставить зрение, слух, обоняние, осязание, открывают нам красоту мира — открывают для того, чтобы мы обнаружили в ней отражение Бога. В комментарии к «Небесной иерархии» Псевдо-Дионисия Ареопагита Гуго возвращается к тематике, затронутой Эриугеной, акцентируя внимание на эстетической стороне: «Все видимое, что дано нам в ощущениях, предназначено для образного или символического просвещения, для обозначения и прославления того, что невидимо... ибо в облике видимых вещей заключен образ красоты»¹⁰⁷. Доктрина Гуго Сен-Викторского более детализирована, чем доктрина Эриугены. Он более критичен и обосновывает символизм эстетическим понятием *подобия* (*collatio*), окрашивая его почти романтическим чувством неадекватности земной красоты, вызывающей в душе созерцающего ее человека ощущение неудовлетворенности, с которой начинается стремление к Богу¹⁰⁸. Здесь есть определенная параллель современного чувства меланхолии перед лицом высшей красоты. Параллель неявная, лишь обозначающая сходное человеческое отношение в рамках фундаментально различающихся культур, и меланхолия, на которую указывает Гуго, ближе к радикальной неудовлетворенности мистика вещами сугубо земными. Однако она была слишком напряженной, чтобы быть понятой просто как интеллектуальное отрицание мира. Эстетика Гуго

придает символическую ценность даже безобразному (это в чем-то похоже на иронию романтизма — его динамическую концепцию созерцания). При виде безобразного душа не получает удовлетворения, она лишена иллюзии, порождаемой созерцанием красоты, и естественным образом устремляется к красоте истинной и непреходящей¹⁰⁹.

3. Переход от метафизического символизма к вселенскому аллегоризму нельзя интерпретировать ни в логических, ни в исторических терминах. Превращение символа в аллерию — это процесс, который, вне всякого сомнения, наблюдается в некоторых литературных традициях, но в Средневековье эти два типа видения сосуществовали. Символ — более философичен и, несомненно, предполагал определенную оригинальность мышления, равно как и менее отчетливое и определенное ощущение постигаемой вещи. Аллериия более популярна, общепринята, легитимизирована. Ее можно обнаружить в bestiариях, лапидариях, «Физиологе» («Physiologos»), в «Церковном зеркале» («Speculum Ecclesiae») и «Образе мира» («Rationale Divinorum Officiorum») Гонория Отэнского, в сочинениях Вильгельма Дуранда.

Заниматься прочтением вселенной в аллегорическом ключе означает читать ее так, как читают Библию, поскольку теория библейской экзегезы считалась подходящей и для природы: на буквальный смысл высказывания накладывается смысл



21. Джотто. Аллегория благоразумия. Фрагмент росписи Капеллы дель Арена. 1305–1313 гг.

аллегорический, смысл тропологический, иначе говоря, моральный, и смысл анагогический, то есть мистический. От Беда Достопочтенного вплоть до Данте все Средневековые совершенствуют эту доктрину. Нельзя упускать из виду того, что аллегорический смысл могут иметь как вещи, так и слова. Так считал Беда Достопочтенный, к этому мнению присоединяется и Гуго Сен-Викторский. Это очень далеко от элегантной литературной персонификации: *все тела подобны невидимым благам*¹¹⁰. Наилучшее определение этого состояния бытия мы, пожалуй, найдем в стихах, которые приписываются Алану Лилльскому:

«Все земные твари мира, подобно книгам или картинам, являются нашим отражением. И точным отпечатком нашей жизни, нашей смерти, нашего положения, нашего удела. Мы подобны розе, в ней — подлинный образ нашей жизни и ее урок. Ибо на заре она расцветает, а в пору вечерней старости с распутившегося бутона опадают листья»¹¹¹.

Аллегорической концепции природы сопутствовала аллегорическая концепция искусства. Обе они объединены в теории Рихарда Сен-Викторского: все творения Божьи созданы, чтобы руководить человеком, но среди творений рук человеческих одни являются аллегориями, другие же — нет. В творениях литературных аллегория рождается легко, в то время как искусства пластические



22. Триумф Смерти. Роспись в Кампосанто в Пизе. XIV в.

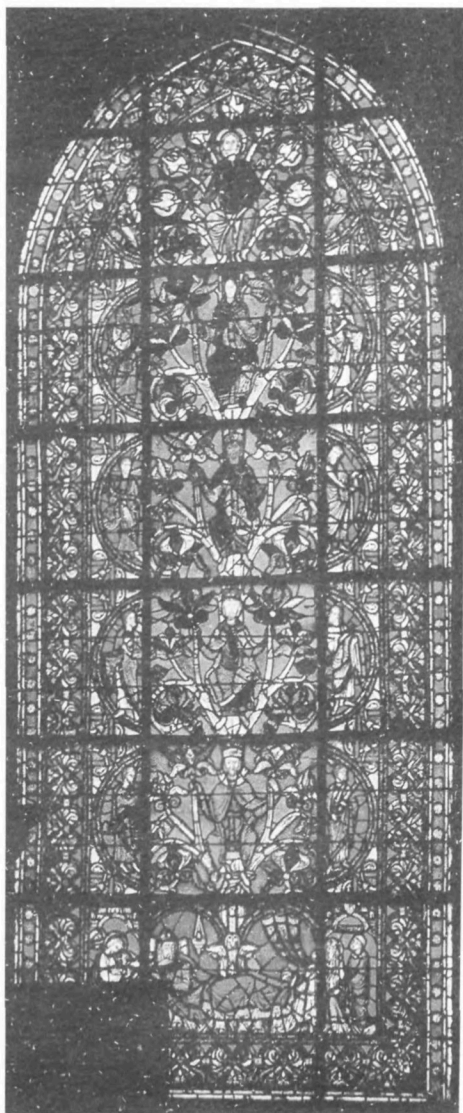
творят аллегории уже вторичные, представляя литературные персонификации¹¹¹. Мало-помалу аллегоризм произведений человека становится все более ощутимым по сравнению с аллегоризмом природы: последний бледнеет, становится все более сомнительным и условным, в то время как искусство (даже искусства пластические) воспринимается как хорошо разработанная конструкция, состоящая из переносных смыслов. Аллегорическое значение мира природы постепенно умирает, а аллегорический смысл поэзии остается. Он близок людям, и его корни прочнее. XIII век в наиболее зрелых своих проявлениях решительно отказывается от аллегорической интерпретации мира,

но порождает прототип аллегорических поэм — «Роман о Розе». Наряду с созданием новых аллегорий мы обнаруживаем вечно живое аллегорическое прочтение языческих поэтов¹¹³.

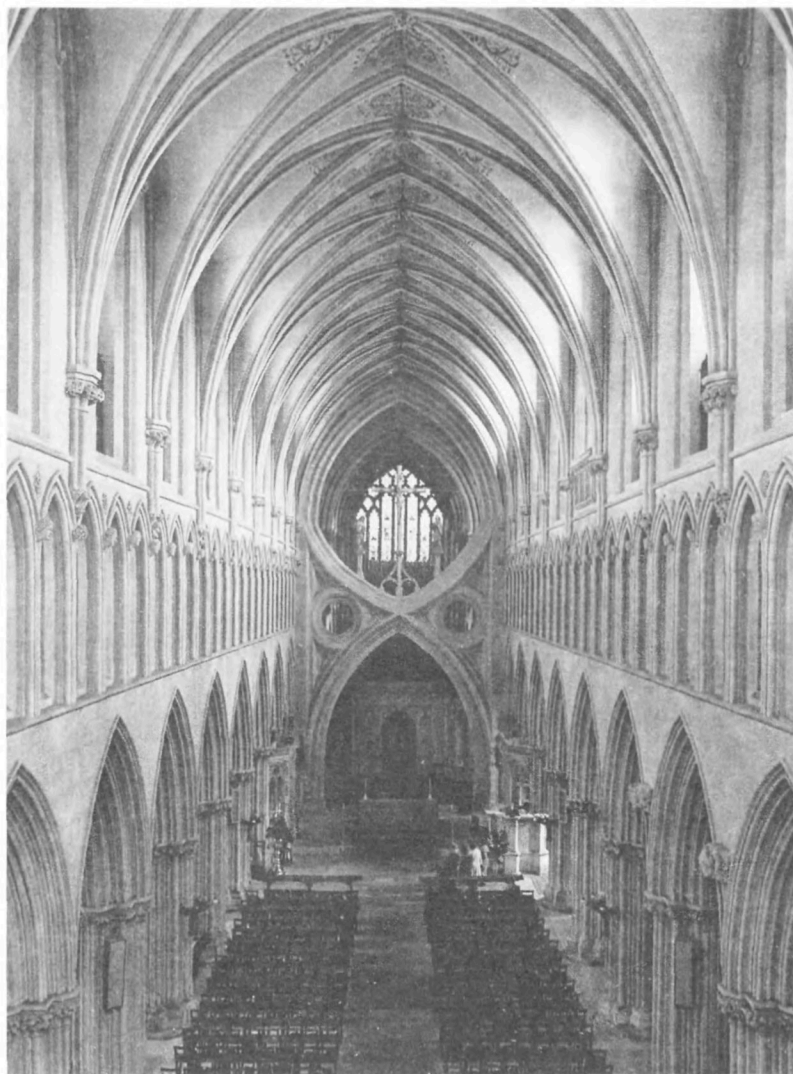
Этот род художественной фантазии и восприятия искусства наименее приемлем для современного человека, что заставляет интерпретировать эту манеру как проявление поэтической сухости, мертвящего интеллектуализма. Он рассматривался как реакция на светскую литературу со стороны культуры с моралистическим взглядом на мир, поскольку для средневекового человека и поэзия, и пластические искусства были, прежде всего, дидактическим средством. Поэтическому искусству присуще обозначать подлинность вещей с помощью искусственных подобий¹¹⁴. В целостной цивилизации Средних веков видеть вещи по-иному просто не представлялось возможным. Но это все же не объясняет полностью аллегорической направленности средневекового искусства. Интерпретировать поэтов аллегорически вовсе не означало накладывать на поэзию трафарет искусственного и бесплодного прочтения. Это означало искать в ней высшей формы наслаждения, открывающегося *через отображение в загадке (per speculum in aenigmate)*. В поэзии в первую очередь искали не лирические переживания, а переживания символического плана: поэзия целиком и полностью была отдана на откуп уму.

Каждая эпоха порождает свое собственное ощущение поэзии, и мы не можем с современных позиций судить о том, чем руководствовались люди Средневековья. Возможно, мы никогда не сумеем проникнуться возвышенным удовольствием, с которым средневековый человек открывал в стихах волшебника Вергилия целые миры символических пророчеств (впрочем, таких полупонятных пророчеств полно в книгах Элиота и Джойса, и нам с вами тоже найдется что открывать). Но пренебрегать ощущением неподдельной радости, которую средневековый человек испытывал, услаждаясь этими стихами, означает запретить себе понимание средневекового мира. В XII веке миниатюрист псалтыри св. Альбан из Гильдесгейма изобразил осаду некоего укрепленного города. И если покажется, что изображению недостает изящества или достоверности, следует помнить: иллюстрация представляет *во плоти* (*corporaliter*) то, что следует читать *духовно* (*spiritualiter*), представив себе через посредство изображенной баталии борьбу, которая ведется с осаждающим нас злом. Художник, безусловно, верил, что подобное понимание полнее и доставляет больше удовольствия, чем чисто визуальное созерцание.

Приписать искусству значение аллегорическое означало рассматривать его так же, как природу — как живое собрание образов. Искусство рассматривалось в понятиях интуиции и чувства в культуре,



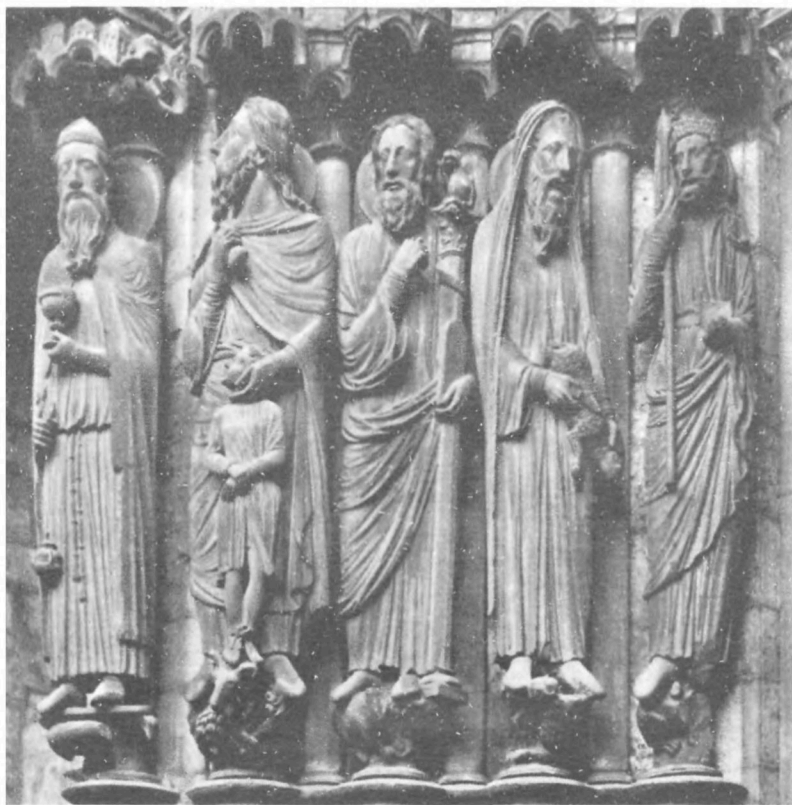
23. Собор
в Шартре.
Витраж
«Древо
Исеево».
1140–1150 гг.



24. Собор в Уэльсе. 1180–1239 гг.

где интуиция и чувство были фундаментальными атрибутами духа, а стало быть, и мира. Искусство рассматривали как организм, или *Gestalt*, в тот период, когда органичный рост и развитие формы являлись характеристиками природы, понимаемой в смысле эволюционном (во всяком случае, как *Gestaltung*). В пору, когда природа является грандиозным аллегорическим представлением всего сверхъестественного, искусство воспринимается точно так же.

Со зрелостью готического искусства, и не в последнюю очередь благодаря деятельности аббата Сутерия, художественная аллегория достигла апофеоза. Собор, высшее художественное достижение средневековой цивилизации, становится неким суррогатом природы, подлинной *книгой и картиной (liber et pictura)*, организованными в соответствии с правилами истолкования, которые в реальной природе отсутствовали. Даже сама архитектурная структура собора и его географическая ориентация имеют определенное значение. Благодаря статуям порталов и рисункам витражей, благодаря монстрам и гаргуйлям на карнизах собор дает возможность целостно увидеть человека, познать его историю и его отношения с миром. «Порядок следования симметричных элементов и взаимных соответствий, закономерности чисел, некая музыка символов подспудно организуют эту огромную каменную энциклопедию»¹¹⁵. Для ор-



25. Скульптура собора в Шартре. Северный фасад. 1200–1215 гг.

ганизации этого пластического монолога готические мастера прибегали к аллегории; гарантировать читаемость пущенных в ход символов помогала привычка средневекового человека улавливать определенные соответствия, опознавать знаки и эмблемы, освященные традицией, а также спо-

способность переводить образы в их духовные эквиваленты¹¹⁶.

Поэтикой собора управляет эстетический принцип — принцип взаимного согласования элементов. Поэтика эта основывается на соответствии Ветхого и Нового Завета: все в Ветхом Завете является иносказанием Нового. Такое *типологическое*¹¹⁷ прочтение Писания ведет к сопряжению определенных фигур и атрибутов, действующих лиц и эпизодов в обоих Заветах: пророки узнаются благодаря форме головного убора, царица Савская, которую народная легенда преобразила в Королеву Гусиные Лапки, имеет перепонки между пальцами ног и т. д. Кроме того, устанавливается и дальнейшее согласование между этими персонажами и их архитектурным окружением. В Шартре, на портале Богоматери, по сторонам от входа установлены статуи пророков, исполняющие функции колонн. Самуил узнается, поскольку держит, головою вниз, жертвенного ягненка. Моисей десницей указывает на вершину колонны, которую он несет, Авраам попирает ногами овна, а рядом Исаак, стоящий на коленях, смиренно скрещивает руки. Расположенные в хронологическом порядке, эти персонажи выражают чаяния целого поколения предшественников Мессии; Мельхиседек, первый священнослужитель, открывает их череду, держа в руке кубок, святой Петр, стоящий у порога нового мира, завершает этот ряд, застыв в аналогичной

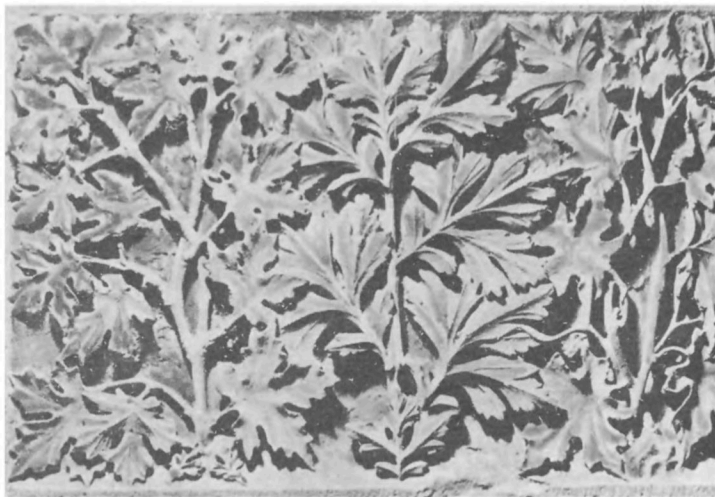
позе, и предвещает входящих о том, что теперь они могут приобщиться к многовековой тайне. Вся группа расположена в пределах портала, словно образующего преддверие Нового Завета человечеству, таинства которого совершаются внутри храма. История мира, воплощенная согласованием Заветов, принимает вид последовательности образов. Строй этой аллегорической композиции совершенен: архитектура, пластика и семантика соединяются в поучительном послании¹¹⁸.

4. Самое строгое теоретическое обоснование аллегории встречается, пожалуй, у св. Фомы Аквинского — строгое и вместе с тем новое, потому что оно означает окончание эпохи космического аллегоризма и открывает путь более рациональным взглядам на это явление. Св. Фома задается вопросом о том, насколько подобающим является употребление метафор в Священном Писании и несет ли оно, Писание, более одного смысла. Вне всякого сомнения, утверждает он, уместно *передавать Божественное и духовное посредством телесных подобий*. Предложить человеческому познанию какие-то изначальные точки опоры для постижения духовных реалий — это означает сделать их понимание более эффективным. Первый смысловой уровень Библии — это смысл исторический, то есть буквальный. На нем основывается духовный смысл, который объединяет в себе остальные три рода значений: аллегорический, мо-

ральный, анагогический. Но духовный смысл рождается не столько из буквального значения как такового, сколько из событий, о которых идет повествование. Согласно древней доктрине, исторические факты, рассказанные в Библии, расположены в определенном порядке самим Богом, дабы они могли предрекать события будущие: *Господь расположил события таким образом, чтобы все приобрело должное значение*. Св. Фома порывает с традицией: события и вещи, исходящие от природы, имеют у него аллегорическое значение *только в рамках священной истории*. У него космический аллегоризм сводится к аллегоризму библейскому. В природе, нас окружающей, события или вещи не наделены аллегорическим смыслом, во всяком случае св. Фома ничего не говорит об этом. Что же до изящных искусств, то в них можно обнаружить лишь смысл литературный — или, точнее говоря, они эксплуатируют тот смысл, который св. Фома называет *иносказательным, не выходящим за пределы литературного текста*. Таким образом, поэтический образ и его привычное значение (то, которое мы называем аллегорическим) связаны только в сознании воспринимающего, они соединяются единым умственным усилием и не нуждаются в специальном герменевтическом подходе. Они воспринимаются одновременно, поскольку соединение образа и значения вошло в обычай — так, Христа с древнейших времен пред-

ставлял агнец. Иносказательный смысл коренится, таким образом, в восприятии, воспитанном аллегорической традицией. Это было условное значение, а не то, что порождалось мистикой или метафизикой. «Посредством слов можно изобразить нечто прямо или иносказательно; буквальный смысл есть не фигура речи, но изображаемый ею предмет»¹¹⁹.

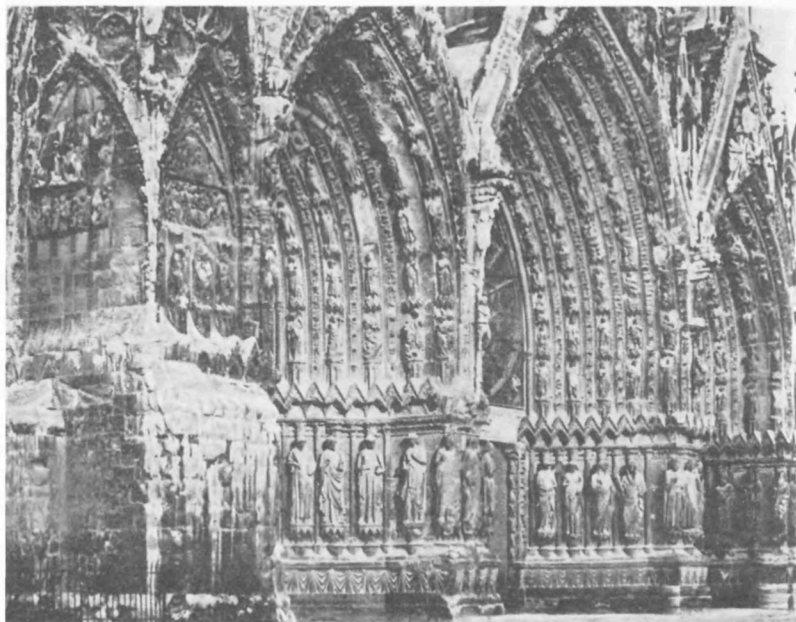
Благодаря этому доводу природа утрачивала свои семантические и сверхреальные качества. Она перестала быть «лесом символов», космос раннего Средневековья уступил место вселенной, которую мы можем назвать научной. Раньше было время, когда вещи обладали ценностью не благодаря тому, чем они были, а благодаря тому, что они означали. Но наступил момент, когда было понято, что Божие творение было не организацией знаков и знамений, но перераспределением форм. Даже готическое изобразительное искусство, которое представляет собою одну из вершин аллегорического чувственного восприятия, ощущает влияние этого нового поветрия, поскольку наряду с грандиозными изобразительными конструкциями символического плана существуют небольшие изящные фигуры, обнаруживающие свежее чувство природы и зоркую наблюдательность. До сих пор никто на самом деле не *наблюдал* гроздь винограда, потому что эта гроздь имела прежде всего и главным образом мистический



26. Растительный узор собора в Реймсе. 1225–1260 гг.

смысл. И вот на капителях появляются побеги и молодые отростки, листья, цветы, а на порталах можно видеть точные изображения повседневных дел, полевых и ремесленных работ. Символические фигуры были в то же время вполне реалистическими изображениями, наполненными собственной жизнью, даже когда они были ближе к типу или идеалу человека, нежели к его психологической индивидуальности.

Двенадцатый век был веком интереса к природе, следующий же, тринадцатый, сосредоточивает свое внимание на конкретной форме вещей, принимая учение Аристотеля. То, что уцелело от всеобъемлющего аллгоритма, теперь вырождает-



27. Собор в Реймсе. Западный фасад. 1225–1260 гг.

ся в головокружительную сеть числовых соответствий, которые наделили таким значением символику *homo quadratus* — человека пропорционального. В XV веке Алан де ла Рош, помножив десять заповедей на пятнадцать основных добродетелей, получает сто пятьдесят нравственных устоев (*habitudines morales*). Но в течение трех столетий скульпторы и живописцы отправлялись весной в леса, чтобы уловить живой ритм природы, а Роджер Бэкон в один прекрасный день утверждает, что кровь козла вовсе не является необходимой, чтобы

раздробить алмаз. Доказательство? «Я видел это собственными глазами».

Рождается новый род эстетического сознания. Мы присутствуем при зарождении эстетики конкретного организма не столько в силу сознательного ее учреждения, сколько из многогранности философии конкретно существующей материи¹²⁰.

VII. ПСИХОЛОГИЯ И ГНОСЕОЛОГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

1. Внимание к конкретным аспектам вещей сопровождается, особенно в XIII веке, серьезными физическими и философскими исследованиями психологии зрительного восприятия. Проблема эстетического восприятия была двойственной. Прекрасный предмет требует, чтобы его воспринимали как прекрасный. С другой стороны, произведение искусства изготовлялось в расчете на эстетическое восприятие, оно предполагало определенную субъективность потенциального зрителя.

Об этом дуализме знал еще Платон. В «Софисте» (235e–236a) он отмечает, что «если бы они [художники] желали передать истинную соразмерность прекрасных вещей, то ты знаешь, что верх оказался бы меньших размеров, чем должно, низ же больших, так как первое видимо нами издали, второе вблизи»¹²¹.

Решение этой проблемы легенда приписывала Фидию, создателю статуи Афины. Нижняя часть статуи, слишком короткая, если рассматривать ее вблизи, приобретала нормальные размеры, когда глаз охватывал статую целиком. Витрувий проводил



28. Скульптура собора в Амьене. 1260–1280 гг.



29. Ангел
из «Благовещения
собора в Реймсе.
Западный фасад.
Правый портал.
Ок. 1240–1255 гг.

различие между симметрией и гармонией взаимного расположения частей. *Эвритмия* означает для него *приятный облик и сообразный ракурс* красоте, которая соответствует требованиям зрения. Эвритмия является прежде всего сводом технических правил пропорциональности, согласованных со способом зрительного восприятия, и противоположность соразмерности объективной. Это касается как природных объектов, так и предметов, сотворенных руками человека. Подобные



30. «Улыбающийся ангел» собора в Реймсе. Западный фасад. Левый портал. Ок. 1230–1250 гг.

требования были известны не только эпохе Возрождения, хотя теория перспективы получила развитие именно с XV века. Не совсем верно и то, что в Средние века полагали, будто «субъект и объект должны быть поглощены какой-то единицей более высокого порядка»¹²². Статуи Королевской галереи Амьенского собора были созданы с расчетом, что они будут находиться на тридцатиметровой высоте: на лицах этих фигур глаза сильно удалены от основания носа, волосы проработаны лишь

в общем. В Реймсе статуи, расположенные на шпильках, имеют укороченные руки, удлинённые тела, заниженные плечи, короткие ноги — в общем, требования объективной пропорциональности подчинены здесь законам оптики¹²³. Художественная практика была хорошо знакома с проблемой субъективности восприятия и решала ее всякий раз по-своему.

2. Если взглянуть на эту проблему глазами философов, она становится куда более абстрактной и на первый взгляд вовсе не относящейся к сфере наших интересов. В действительности основу теорий, которые нам предстоит рассмотреть, составляет именно проблема соотношения между субъектом и объектом. Уже у Боэция встречаются ссылки на эстетические пропорции, построенные в соответствии с психологическими требованиями зрителя. Еще раньше бл. Августин неоднократно останавливался на проблеме отношений между объектом и сознанием (например, при анализе ритма). В трактате «О порядке» («De Ordine») Августин наделяет *эстетической* значимостью только визуальное восприятие и категории моральные — для слуха и низших чувств существует не *красота* (*pulchritudo*), а *сладостность* (*suavitas*), — ставя, таким образом, вопрос о чувствах в *наибольшей степени познающих* (*maxime cognoscitivi*). Этот вопрос находит разрешение в трудах св. Фомы, где такими чувствами объявляются зрение и слух.

Психология последователей Гуго Сен-Викторского склонялась к продлению чувственного удовольствия, испытываемого при восприятии гармонии, как естественного продолжения радости физической, связанной с чувственной жизнью человека. Онтологически реальное соответствие между структурой души и материальной действительностью реализует позицию, близкую к воззрениям современных теоретиков *Einfühlung* — *вчувствования*¹²⁴. Для Рихарда Сен-Викторского *созерцание* (*contemplatio*), которое может иметь и эстетическую природу, является *прозорливостью свободного разума, приходящего в изумление от проявления мудрости*¹²⁵. В момент экстаза душа возвышается воспринимаемой красотой и целиком погружается в созерцаемый объект.

Св. Бонавентура говорил, что познание чувственно воспринимаемого мира управляется законами пропорции. «Считается, что сладостность не ошеломляет воспринимающего чрезмерно, так как чувство от крайностей и страдает, а в умеренности приносит удовольствие». Наслаждение возникает при встрече с объектом, способным улаживать: «ведь удовольствие возможно тогда, когда тот, кто получает удовольствие, соединяется с тем, кто составляет его». В этих отношениях есть элемент любви. Поскольку наивысшее наслаждение проистекает не из осознания отношений полноты и соразмерности и воплощается не в чувствен-

ном созерцании форм, но в любви, где присутствует сознательность и взаимность. «Это состояние любви является наивысшим, потому что выше всего в нем — свобода... Поэтому для живых существ нет большего удовольствия, чем взаимная любовь, и без любви невозможно удовольствие»¹²⁶.

Эта основанная на чувственных началах концепция созерцания, эпизодически отраженная в текстах Бонавентуры, когда речь заходит о гносеологии мистического видения, более полно проявляется в так называемом эмоционализме Гильома Овернского. Этот автор особо подчеркивал субъективный аспект эстетического созерцания и роль наслаждения как составной части красоты: «Ведь мы называем внешне красивым созданное для того, чтобы нравиться созерцающим и улаживать зрение». В прекрасном предмете есть некое объективное качество, которое ведет к согласию в суждении, но критерий и признак его красоты — ощущение удовольствия, которое сопутствует визуальному восприятию: «Желая познать видимую красоту, мы обращаемся к внешнему виду... красота — чем удовлетворяется и наслаждается наше зрение или наш взгляд». Во всех дефинициях Гильома появляются термины, которые неявно указывают на акт познания: *наблюдать, разглядывать, рассматривать* (*spectare, intueri, aspicere*) — и чувственность: *удовлетворять, доставлять наслаж-*

дение (*placere, delectare*). В полном согласии со своим учением о душе, нераздельно проявляющей себя как в познании, так и в чувствовании, Гильом полагал: если объект, представ перед субъектом, обнаруживает определенные свойства, тем самым он вызывает чувство блаженства, смешанное с любовью (*affectio*); субъект же одновременно познает красоту и устремляется к ней¹²⁷.

3. Подобные философские теории развиваются на уровне общих положений, далеких от поисков психологических механизмов зрительного восприятия. В трактатах последователей Аль-Хазена, например в «Книге познания» («*Liber de Intelligentiis*»), механизм зрительного восприятия объясняется как физическое явление отражения: освещенный объект испускает лучи и производит свое отражение в зеркале. Это активная сила, производящая отраженный образ, а зеркало лишь пассивная возможность его принятия. Человеческий ум особенно хорошо адаптирован к восприятию этой активной силы, и, когда это делается сознательно, мы испытываем удовольствие. Удовольствие достигает высшей степени, когда светящийся объект встречается со светящейся природой внутри нас. Это удовольствие основывается, во-первых, на соразмерности, существующей между вещами, между душой и окружающим миром, и, во-вторых, на метафизической любви, которая пронизывает действительность и соединяет ее в одно целое.

В труде Витело «О перспективе» («De Perspectiva») соотношение субъект—объект анализируется еще глубже. Из этого анализа возникает интерактивная концепция процесса познания. Витело различает две формы восприятия видимых образов: одна — это *восприятие внешних форм посредством одной интуиции*, вторая — *посредством интуиции с осмыслением*. Первая форма представлена восприятием света и цвета. Существуют и более сложные реальности, «которые воспринимает зрение, однако не само по себе, но в сочетании с другими свойствами души». Наряду с чисто интуитивным восприятием видимых аспектов окружающего мира существуют «способности ума сравнивать различные зрительные образы друг с другом», и только после этого «диалога» достигается такое познание вещи, которое включает в себя еще и видение концептуальное. К чисто зрительным ощущениям подключаются память, воображение и разум. Синтез при этом протекает стремительно, он почти мгновенен. Что же касается эстетического восприятия, то оно относится ко второму типу и вовлекает целую серию объективных, зрительно воспринимаемых элементов в молниеносное и сложное по своей природе взаимодействие. Результатом сравнения становится вывод: «Внешние формы являются красивыми не вследствие каких-либо отдельных свойств, не вследствие множества свойств, связанных между собой... Красота происходит от

некоего соединения многих свойств с соответствующими зрительными образами, но не от отдельных свойств или зрительных образов как таковых». Выдвинув подобные предпосылки, Витело пытается определить объективные условия — *свойства*, — благодаря которым видимые формы оказываются приятными. Существуют свойства простые: величина (*magnitudo*) — к примеру, луна больше звезд; *figura* — строящие форму очертания; протяженность, которой обладают зеленеющие луга; прерывистость — вид бесчисленных звезд или множества зажженных свечей; резкость и мягкость очертаний освещенных тел; тень, которая умеряет резкость света и создает мягкие цветовые переходы — как в хвосте павлина. Существуют свойства сложные, когда приятные цвета сочетаются с приятными пропорциями; различные свойства, взаимодействуя, порождают новую, более чувственную красоту. Витело формулирует два очень интересных принципа. Прежде всего, это принцип относительности вкуса, изменяющегося в зависимости от эпохи и страны, благодаря которому любое из видимых свойств наделено качеством *соответствия* (*convenientia*), которое никогда не бывает постоянным («каждый человек составляет собственное впечатление о красоте соответственно своему нраву»). Во-вторых, Витело придает большое значение субъективной стороне чувственного опыта как точному мерилу эстети-

ческих оценки и наслаждения. Есть вещи, которые следует обозревать издалека, чтобы не были заметны какие-нибудь неприглядные черты. Другие, к примеру миниатюры, нужно рассматривать вблизи, чтобы заметить все мельчайшие оттенки, всю *тонкость замысла (intentiones subtiles)*, а также *прелесть линий (lineatio decens)*, *изящное соположение деталей (ordinatio partium venusta)*. *Отдаление и приближение (remotio e approximatio)* являются также существенными факторами эстетического опыта. Столь же важна позиция наблюдения, поскольку одни и те же предметы выглядят иначе, если смотреть на них *ex obliquo* — сбоку¹²⁸.

4. Едва ли нужно подчеркивать значение Витело и зрелость его эстетики, как и степень, до которой они помогают понять нам св. Фому Аквинского. Его эстетика не отличается четкостью и аналитичностью эстетики Витело, но, несомненно, наполнена той же самой атмосферой. Труд Витело относится к 1270 году, «Сумма теологии» («Summa Theologiae») начата в 1266 и окончена в 1273 году: эти два труда принадлежат одному и тому же периоду, посвящены аналогичным проблемам и относятся к одной и той же ступени развития.

Под воздействием теорий Альберта Великого Фома Аквинский обращается к субъективному аспекту эстетического опыта. Альберт описывал красоту как *излучение (resplendentia)* субстанциональной формы предмета, части которого сораз-

мерны. *Излучение* указывало на совершенно объективное качество, онтологическое великолепие, существующее даже в том случае, если оно никем не познано (*etiamsi a nullo cognoscatur*). Собственный смысл (*ratio*) прекрасного состоит в этом излучении — и это качество было обретено в том принципе организации, который преобразовал множественность в целостность. Св. Фома соглашался с тем или, по крайней мере, подразумевал¹²⁹, что красота трансцендентальна, но его определение красоты превосходит формулировку Альберта. Установив, что является тождественным, а что различным в *красоте* (*pulchrum*) и *благе* (*bonum*), св. Фома уточняет: «Благо поистине возбуждает желание: ведь благо — это то, к чему все стремятся. И по этой причине оно несет в себе идею цели — ведь желание есть стремление к некоей вещи. Прекрасное же, с другой стороны, подразумевает познание: ведь красивым называют то, что услаждает зрение, поэтому красота заключается в надлежащих пропорциях, которые доставляют удовольствие органам чувств от соразмерных, то есть согласованных внутри самих себя, вещей; дело в том, что чувство в некотором смысле является разумом и способом познания всего. И так как понимание следует за восприятием образа, а образ подразумевает форму, красота действительно относится к области формы»¹³⁰. Этот важный фрагмент разъясняет нам целую серию основополагающих обстоя-

тельств: прекрасное и благое в одном предмете являются единой реальностью, поскольку они основаны на форме (правда, это была довольно распространенная точка зрения). Но форма наделена благом, поскольку она является объектом влечения, то есть объектом желания осознать эту форму или овладеть ею, поскольку эта форма позитивна, тогда как красота существует в отношении формы к познанию как таковому. Прекрасны те вещи, которые *приятны зрению (visa placent)*.

Видение здесь воспринимается как «познание», а не просто процесс «осматривания»: вещи не «увидены», а «восприняты» вполне сознательно. Любое *видение (visio)* для Фомы есть *восприятие (apprehensio)*, некое познание. Прекрасное же является *тем, что приятно для восприятия (id cuius apprehensio placet)*. *Видение (visio)* — это познание, потому что оно касается формальных причин. Это не как если бы чувственные свойства вещей были бы увидены, скорее это восприятие свойств и качеств, которые организованы в согласии с имманентным планом некой сущностной формы. Речь, таким образом, идет о понимании интеллектуальном и концептуальном. Тому, что под термином *видение (visio)* св. Фома понимал подобный тип познания, можно найти немало примеров в «Сумме»¹³¹. Специфическая черта прекрасного — это его взаимодействие с обращенным на него познающим взглядом; благодаря этому взаимодействию

обозреваемый предмет и воспринимается как прекрасный. Свойства, определяющие одобрение со стороны созерцающего субъекта и последующее наслаждение объектом, относятся к разряду объективных характеристик наблюдаемой вещи. «Для красоты необходимы три вещи. Во-первых, некое единство или законченность: если чего-то недостает, все в целом выглядит безобразно. Еще необходима пропорциональность, или гармония. И затем ясность, потому что то, что имеет ясный, яркий цвет, называется красивым»¹³². Эти широко известные свойства, почерпнутые из долгой традиции, и являются тем, из чего *состоит* красота. Но сам *смысл* (*ratio*) прекрасного должен быть связан с *познанием* (*vis conoscitiva*), с *видением* (*visio*), а удовольствие, которое из этого происходит, то есть *удовлетворяет* (*placet*), является одним из основных критериев красоты созерцаемой вещи.

С точки зрения св. Фомы, удовольствие вызывается объективной потенциальностью вещей и во-все не удовольствие определяет красоту предмета. Это действительная проблема, появляющаяся уже у Августина, который задается вопросом, являются ли вещи прекрасными, поскольку доставляют удовольствие глазу, или же, наоборот, они доставляют удовольствие глазу потому, что прекрасны. Августин принял вторую точку зрения¹³³. Но учение, которое основано на примате воли, может рассматривать наслаждение как спонтанное и откры-

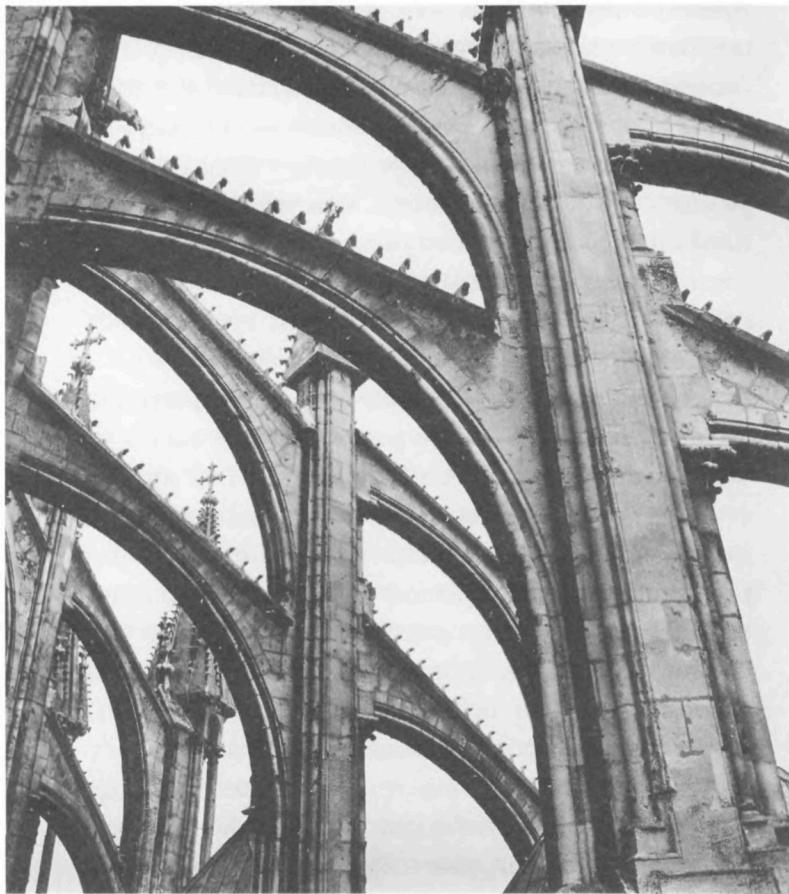
тое проявление чувств, направленных на предмет, но не определяемых им. Именно так считает Дунс Скот, для которого *воля способна повелевать поступком так же, как разум осознавать его*¹³⁴, поэтому эстетическое восприятие «есть открытая до тех пор, пока это деяние находится во власти воли, возможность, приобщившись, распознать не только вещи более прекрасные, но и менее красивые»¹³⁵.

В учении, утверждающем первенствующую роль интеллекта — а в томизме дело обстоит именно так, — с очевидностью именно объективные свойства прекрасной вещи определяют ее эстетическое восприятие. Однако сам факт того, что свойства выявляются в процессе *видения (visio)*, когда есть некто, *кто их познает*, несколько изменяет угол зрения на объективную природу прекрасной вещи и свойства, которые делают вещь прекрасной.

Возвращаясь к *видению (visio)*, следует подчеркнуть, что такое познание бескорыстно. Оно не имеет ничего общего ни с экстатичностью мистической любви, ни с реакцией на чувственные стимулы. Не зависит оно и от эмфатического отношения к объекту, характерного для психологии последователей Гуго Сен-Викторского. Здесь речь идет скорее о познании в смысле интеллектуальном, которое доставляет блаженство, основанное на полной беспристрастности в отношении воспринимаемой вещи: «Разумным свойством пре-

красного является то, что от его созерцания или познания удовлетворяется влечение»¹³⁵. Эстетическое восприятие не ставит своей целью обладание вещью, оно вознаграждает себя лишь ее рассмотрением, выявлением ее качеств — соразмерности, целостности и ясности. Чувства же, которые наиболее связаны с восприятием прекрасного, являются чувствами *в высшей степени познающими (maxime cognoscitivi)*: «Мы называем красивым видимое и красивыми звуки»¹³⁷.

Неверно понимать *видение (visio)* как интуицию в современном значении этого понятия или в качестве «интуиции интеллектуальной». Эти два инструмента познания к томистской гносеологии не относятся. Маритен рассматривает интуицию как род предчувствия, предшествующего абстрактному¹³⁸. Если под интуицией подразумевается способность схватить форму «чувственным и ради чувственного», то все это невозможно в рамках гносеологии, рассматривающей абстракцию, *простое восприятие — simplex apprehensio*, как первичный познавательный акт, который впечатывает образ, постигаемый умом, в интеллект, способный сформировать о нем общее представление¹³⁹. Для Фомы, ум не может познать оттенки чувства, и лишь после абстрагирования, в ходе *обращения к воображению (reflexio ad phantasmata)* он познает чувственные объекты¹⁴⁰. Человеческий ум дискурсивен, такова и эстетика видения (*visio*); это слож-



31. Аркбутаны собора в Реймсе. Ок. 1211–1240 гг.

ное действие, сложное представление об объекте. Чувственная интуиция устанавливает связь между нами и особенностями отдельного предмета, но в комплексе сопутствующих условий, которые опре-

деляют этот предмет — его положение во времени и пространстве, само его существование, — ни одно не воспринимается интуитивно. Они требуют мысленного процесса, который, собственно, и есть акт суждения. Эстетическое познание для св. Фомы столь же сложно, как и интеллектуальное, поскольку имеет тот же предмет, а именно — сущностную реальность того, что донесено энтелехией.

VIII. ЭСТЕТИКА ОРГАНИЗМА

1. Говоря о наследии св. Фомы, мы затрагиваем тему «эстетики организма», а не «эстетики формы», и происходит это по вполне определенной причине. Когда Альберт Великий говорит об *излучении субстанциональной формы на соразмерные элементы материи*, он с очевидностью мыслит форму как энтелехию, которая актуализирует потенциальные возможности материи и сливается с нею в одно целое, то есть в сущность. При этом он видит в красоте излучение материи, приведенной к единству этой организующей идеей. Напротив, тот способ, которым могут быть истолкованы концептуальные понятия *ясность (claritas)*, *целостность (integritas)* и *пропорциональность (proportio)* в свете системы св. Фомы, побуждает нас заключить, что когда он говорит о *форме* в связи с *прекрасным (pulchrum)*, то имеет в виду не столько сущностную форму, сколько сущность в целом, организм как конкретный синтез материи и формы.

Употребление термина «форма» в значении «сущность» не является у Фомы Аквинского исключительным. «Форму» можно понимать и в по-



32. Собор в Реймсе. Апсида. Ок. 1211–1240 гг.

верхностном смысле — как *очертания* (*morphé*), и тогда это *фигура, образ* (*figura*), качество четвертого вида, количественное ограничение тела, его объемный контур¹⁴¹. «Форма» — это сущность, которая, заметим это, начинает существовать, только воплощаясь в какой-либо материи и выходя таким образом из состояния абстракции. В конечном счете мы подойдем к тому, что «форма» — это *содержательная сторона вещи* (*essentia*), то есть сущность, которая поддается пониманию и определению.

Для метафизики Фомы характерно размышление о предметах в их субстанциональной конкретности. Видеть в вещах прежде всего субстанциональную форму — это ортодоксально аристотелевская позиция, находящаяся, однако, в родстве с платонизмом, стремящимся ограничить пределами чувственного идею, иногда чувственному противоположную. В подобном случае диалектика идеи и реальности предстает как диалектика вещи и ее сущности: *тому, что есть* (*id quod est*), и *сущности* (*ens*) противопоставляется *что именно есть* (*quo est*), идеальная сущность. Такое видение отличается большей критичностью, чем у тех, кто объясняет мир символически, воспринимая мистическое значение вещи как нечто более реальное, чем она сама. Это искушение уступки идеализму постоянно присутствует в онтологии сущностей, пусть даже и в скрытом виде, оно суще-

ствуется наряду с убежденностью в том, что способность вещи быть определяемой гораздо важнее, нежели сам факт ее бытия. Томистская онтология по сравнению с описанной выше позицией — шаг вперед: она предлагает себя в качестве *онтологии экзистенциальной*, для которой главной ценностью является *конкретный акт бытия* (*ipsum esse*). Отношение формы и материи св. Фома замещает основополагающим и определяющим сочетанием сущности и бытия. *То, что есть* (*quo est*), не объясняет *сущности* (*ens*): форма в сочетании с материей сама по себе ничего еще не значит. Но когда вследствие Божественного участия форма и материя соединяются в акте бытия, то тем самым устанавливается отношение организующего и организуемого начал. С этого момента по-настоящему значимым становится организм, поскольку он получает жизнь, сущность, главный признак которой — это *ipsum esse*¹⁴². Бытие более не является просто случайным определением сущности, как для Авиценны. Оно становится тем, что делает возможной и действительной саму сущность, а также материю, чьей сущностью она является. Связи между формой и материей столь тесны (поскольку одна не может существовать без другой), что для св. Фомы само понятие «форма» предполагает и «материю» (если этому не мешает какое-либо логическое противоречие). Так, понятие *сущности* (*quidditas*), формы как начала образующего превы-

шало по силе воздействия сам акт бытия. В этой онтологии жизнь встает наравне с запредельными мирами. Нет нужды подчеркивать радикальную новизну томистской концепции вещей для средневекового сознания¹⁴³. Эта онтология связана с общим развитием культуры и общественных отношений: «...органическая жизнь, смысл и значение которой были утрачены в конце античной эпохи, снова обретает ценность, и отдельные вещи эмпирической реальности перестают нуждаться в потустороннем, сверхъестественном оправдании, чтобы стать предметом искусства... Бог, который присутствует и действует во всех структурах природы, соответствует теперь более открытому миру, в котором не исключается возможность общественного подъема. И все же метафизическая иерархия вещей постоянно отражает общество, расчлененное на касты, но либерализм эпохи проявляется уже в том факте, что даже самая низкая ступень бытия рассматривается как незаменимая в своей специфической природе»¹⁴⁴. Не стоит обмирщать в основе своей теоцентрическую вселенную св. Фомы, его онтологию конкретного бытия следует интерпретировать в свете метафизики Божественного участия, но в то же время необходимо признать рост натурализма и гуманизма в его философии¹⁴⁵.

2. Если в свете этой концепции о живом организме рассмотреть положения св. Фомы о трех

критериях прекрасного — *целостности (integritas)*, *пропорциональности (proportio)* и *ясности (claritas)*, мы увидим, что они приобретают значение только в качестве характеристик конкретной материи (а вовсе не простой субстанциальной формы). Можно привести ряд примеров, показывающих, как *пропорциональность (proportio)* наделяется различными значениями.

Прежде всего, пропорция — это совместимость материи и формы, соответствие адекватности своему организующему принципу. В «Summa Contra Gentiles» св. Фома писал: «Форма и материя должны всегда находиться во взаимной пропорции и сочетаться естественным образом, потому что подлинное бытие возможно только в подлинной материи»¹⁴⁶. А в комментарии к сочинению «О душе» («De Anima») подчеркивается, что *пропорциональность (proportio)* не просто атрибут субстанциональной формы, а скорее само отношение между материей и формой — до такой степени, что форма исчезает, если материя не предрасположена принять ее¹⁴⁷. Такой смысл понятия особенно существен для эстетического опыта, предметом которого является изящная организация вещи.

С этим отношением сочетается другое, метафизически более глубокое, а эстетически неосязаемое: это отношение сущности к существованию — пропорциональность, которая не столько поддает-

ся эстетическому созерцанию, сколько обосновывает саму его возможность, сообщая вещи конкретность¹⁴⁸. Другие типы пропорциональности уже являются феноменологическими последствиями пропорциональности метафизической. Они в большей степени отвечают эстетическим потребностям человека. Св. Фома говорит, прежде всего, о естественной пропорциональности, воспринимаемой чувствами и основанной на количественных соотношениях, — пропорциональности статуи или мелодии. «Человек получает удовольствие посредством органов чувств... вследствие их внутренней гармонии... так, например, ему доставляет удовольствие гармоническое сочетание звуков»¹⁴⁹. Для людей Средневековья пропорциональность также мыслительная оценка уместности нравственных поступков или речей: «...применительно к человеческим поступкам говорят о прекрасном, исходя из должного в словах и деяниях, в которых проявляется свет разума, и, напротив, об ужасном, когда таковой отсутствует... И подобным образом духовная красота состоит в том, чтобы речи и поступки человека находились в верной пропорции, освещенные духовным разумом»¹⁵⁰. Это не столь односторонний взгляд, как может показаться с современной точки зрения; в наши дни происходит своеобразное возвращение к эстетической оценке умственной или практической деятельности в математическом или логическом мышлении.

Св. Фома говорит и о пропорциональности психологического плана — как способности вещи быть переживаемой субъектом. Это явное отступление от теорий Боэция и бл. Августина, но именно оно в конечном счете помогает решить проблему взаимоотношений между познающим и познаваемым. Когда мы размышляем об объективном и упорядоченном характере воспринимаемых явлений, мы открываем собственную соприродность их пропорциям, поскольку пропорции как некий *смысл (ratio quaedam)* присущи нам самим¹⁵¹.

Как понятие объективное пропорция будет впоследствии реализована на бесконечном количестве уровней — вплоть до достижения пропорциональности космической, когда вся Вселенная предстанет как Порядок. Св. Фома, в сущности, вновь предлагает нам уже известные космологические теории, но его описание космического порядка отмечено индивидуальной энергией и своеобразием тона¹⁵².

Существует еще один род пропорции, центральный для томистской эстетики: это пропорция в смысле адекватности вещи себе самой и своей функции. Схоласты обозначают ее как *первичное совершенство (perfectio prima)* — адекватность вещи как своему роду, так и собственной индивидуальной природе: «...известно, что всему, что существует в природе, положен свой предел, определенные величина и рост». Человеческие тела имеют

разные размеры и пропорции; тем не менее если некие пределы превышены или, наоборот, не достигнуты, то мы имеем дело уже не с человеческой природой, а с уродством¹⁵³.

Эти законы совершенства формы могут быть применены и к другому критерию красоты, к *целостности (integritas)*, которая должна восприниматься именно как присутствие в органическом единстве всех составных частей, благодаря взаимодействию которых вещь определяется как таковая¹⁵⁴. Тело человека становится безобразным, если отсутствует один из его членов: «...увечных людей мы называем безобразными, ибо у них отсутствует необходимая пропорция частей и целого»¹⁵⁵. Это принципы органической эстетики в истинном смысле этого слова. Они и сегодня представляют интерес для феноменологии художественной формы, несмотря на то что по отношению к искусству концепция *первичного совершенства (perfectio prima)* св. Фомы несколько ограничена: произведение завершено, если оно адекватно идее, присутствующей в сознании своего творца¹⁵⁶.

Первичное совершенство (perfectio prima), реализуясь, позволяет вещи достигнуть собственной цели и создать условия для воплощения *конечного совершенства (perfectio secunda)*¹⁵⁷. Формальное совершенство вещи позволяет ей действовать в соответствии с собственным предназначением; верно также, что *совершенство конечное (perfectio*

secunda) задает условия реализации совершенства первичного (*perfectio prima*), потому что любая вещь, для того чтобы стать совершенной, должна быть организована соответственно требованиям, диктуемым ее функцией: *цель значит более всего, так как действие эффе́ктивно только при наличии цели — finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*¹⁵⁸, — верная посылка созидает вещь в соответствии с ее предназначением. Поэтому произведение искусства (или *ars* — человеческой деятельности в целом) красиво, если оно целесообразно, то есть его форма отвечает его предназначению: «...каждый ремесленник стремится произвести свое творение наилучшим образом, не слишком просто, но в соответствии с целью». Если ремесленник смастерит хрустальную пилу, она будет безобразна вопреки своей внешности, потому что ею нельзя пилить (*ad secandum*)¹⁵⁹. Человеческое тело красиво, ибо оно структурировано с подобающим расположением его частей: «...стало быть, я утверждаю, что Бог создал человеческое тело наилучшим образом, так, чтобы оно соответствовало таким формам и было пригодно к таким действиям». В человеческом организме присутствуют сложные отношения между разумом и телом, между силами низшего и высшего порядка. Таким образом, любая черта нашего организма имеет свое точное предназначение. По причинам функционального по-

рядка человеческие чувства, за исключением весьма развитого осязания, уступают в развитии аналогичным чувствам других животных. К примеру, обоняние слабо, поскольку нюх развивается в сухости, а большой размер человеческого мозга порождает влажность, которая необходима, чтобы справиться с теплом, производимым работой сердца. У человека нет перьев, рогов и когтей, потому что эти черты демонстрируют преобладание в животных земного начала, в то время как в человеке земное уравновешено другими стихиями. Зато человек вознагражден руками, *органом органов (organum organorum)*, и это с лихвой искупает другие недостатки. Наконец, человек прекрасен потому, что ходит прямо. Он был создан таким образом, поскольку склоненная голова создавала бы помехи для объединенных мозгом внешних органов чувств, руки же его не используются при передвижении и потому свободны. Наконец, люди не должны хватать пищу ртом — это оберегает язык и позволяет говорить. Поэтому человек ходит выпрямившись и, таким образом, имеет возможность через благороднейшее из чувств — чувство зрения — *свободно познавать чувственное, окружающее нас со всех сторон: и на земле, и на небе*, свободно взирать на мир и его красоту. Стало быть, только человек наделен способностью наслаждаться красотой вещей, доставляющих пищу чувствам, ради нее самой. «Только человек наслажда-

ется красотой чувственного самой по себе»¹⁶⁰. Из этого описания человеческого тела ясно видно, что эстетическое и функциональное в нем — одно, а научные принципы эпохи были также принципами красоты.

Функционалистская теория красоты св. Фомы придает систематическое выражение чувству, характерному для всего Средневековья, — тенденции к отождествлению *прекрасного* (*pulchrum*) с *полезным* (*utile*), восходящей к уравниванию красоты и блага (*pulchrum* и *bonum*). Кажется, что совпадение красоты и пользы было необходимой особенностью многих моментов жизни средневекового человека даже тогда, когда он стремился обнаружить их теоретические различия. Можно говорить о целостном чувственном восприятии, поскольку трудности, которые он испытывал в разграничении красоты и функциональности, показывают, насколько глубоко эстетическое проникало в каждую область жизни: подчинить красоту благу или пользе он мог не в большей степени, чем благо и пользу — красоте. Когда современный человек сталкивается с противоречиями между искусством и моралью, это происходит потому, что он стремится примирить современную концепцию эстетического с классической концепцией этического. Современная проблема обретения целостности (мы не обсуждаем здесь сам характер этого вопроса) состоит именно в ревизии привычных поня-

тий с тем, чтобы выяснить, какие из них еще соответствуют нашей исторической ситуации, а смысл каких мы утратили. Для человека Средневековья вещь безобразна, если она не вписывается в иерархическую систему целей, сосредоточенных на человеке и на его высшем предназначении. Но ведь уродливая вещь не впишется в эту иерархию, потому что ее уродство наверняка происходит от какого-то структурного несовершенства, которое делает ее неадекватной своей собственной цели. Обладать целостным чувственным восприятием такого типа означает быть совершенно не в состоянии испытывать чувство эстетического удовольствия от того, что искажает этический идеал. И наоборот, это означает находить этическое оправдание для всего, что выглядит приятным с точки зрения эстетики. На практике Средневековье никогда не обнаруживает сбалансированного и совершенного выражения чувственного восприятия такого рода. С одной стороны, существовал св. Бернард, который с удовольствием описывал химер на капителях и одновременно возмущался ими как аскет, с другой — были студенческие *песенки* (*carmina*), или Окассен, который предпочел бы отправиться в Преисподнюю, где ему суждено разыскать свою милую Николетт, нежели попасть в Рай, населенный выжившими из ума старцами.

И дело вовсе не в том, что св. Бернард был более «средневековым», чем авторы «*Carmina Burana*».

Перед лицом подобных искажений идеальной модели философия *совершенства первичного и конечного* (*perfectio prima* и *perfectio secunda*) выражает некий целостный *оптимум* (*optimum*), культивируемый Средневековьем в рамках различных систем ценностей. Томистская теория была слишком непогрешимой, чтобы соответствовать конкретному вкусу и суждению, но она действительно наметила фундаментальные координаты цивилизации и жизненного уклада.

Занимая подобную позицию, св. Фома вполне может говорить об автономии произведения искусства. «Мастер стяжает похвалу не за то, что он был намерен совершить, а за то, что он создал в действительности»¹⁶¹. Моральное устремление здесь не в счет, и важно лишь, чтобы произведение было хорошо исполнено. Произведение же является хорошо исполненным, если оценивается положительно во всех отношениях. Художник может строить дом, имея совершенно извращенные намерения, и все же ничто не помешает тому, чтобы его строение получилось эстетически совершенным и хорошим, поскольку оно отвечает своей функции. Художник может с самыми лучшими намерениями изваять нескромную статую, нарушающую моральные устои, и тогда местный князь обязан удалить злополучное произведение из пределов города, потому что жизнь города основана на целостности и не терпит по-

сягательств на собственную *integritas*¹⁶². Равновесие нравственности основано здесь на эстетическом принципе.

3. Все эти размышления основываются на том, что конкретный организм во всей сложности своих отношений является носителем некой эстетической ценности. В подобном контексте даже характеристика *ясности (claritas)*, блеска, света приобретает у св. Фомы значение, вполне отличное от того, которое она имела у неоплатоников. Свет, открытый неоплатониками, исходит с высот и творчески разливается в мире, он концентрируется и затвердевает в предметах. Согласно св. Фоме, *ясность (claritas)* исходит изнутри, из потаенной сердцевины вещей, как самопроявление организующей формы. Даже сам физический свет является *следствием субстанциональной формы солнца*¹⁶³. *Ясность, чистота (claritas)* тел священных — это светоносность души, приобщенной к славе Божьей и изливающейся в физическом теле¹⁶⁴. *Ясность (claritas)*, появившаяся в теле Христа после Преображения, *изливается из души (redundat ab anima)*¹⁶⁵. Стало быть, цвет и светоносность тел становятся прямым следствием их упорядоченности в соответствии с требованиями природы.

Но на уровне онтологическом *ясность (claritas)* связана со способностью организма к самовыра-

жению. Она является, как сказал кто-то, радиацией формы. *Ясность (claritas)* — это единственный экспрессивный принцип Средневековья, который занимает место, занятое сегодня лиризмом, символизмом или иконичностью формы. Любой организм, если он воспринят и понят, выявляет свою органическую природу, и наш разум способен наслаждаться красотой его организованности и порядка. Таким образом, речь идет о существующей онтологической выразительности, даже если она не становится объектом познания (*etiamsi a nullo cognoscatur*). Она становится реальной и явной, когда *видение (visio)* сосредоточивается на ней, — это род незаинтересованного наблюдения, когда предмет рассматривается *с точки зрения его формального основания (sub ratione causae formalis)*. Предмет онтологически предрасположен к тому, чтобы его сочли прекрасным. Но суждение не может быть вынесено до того, как наблюдатель, осознающий соотношение между собой и предметом, помнящий обо всех свойствах цельного организма, упьется излучением этой полноты целиком и свободно. Онтологически *ясность (claritas)* — это ясность «в себе», и она становится эстетической ясностью или ясностью «для нас», когда чье-либо созерцание сосредоточивается на ней.

Вследствие этого эстетическое *видение (visio)* для св. Фомы является *актом суждения*, который

заключает в себе соединение и разделение, сопоставление частей с целым и выявление того, как материя предает себя форме, и осознание целей каждой из них, равно как и меры, в которой они адекватны друг другу¹⁶⁶. Эстетическое видение является не внезапным интуитивным озарением, а диалогом с вещью. Динамизм акта суждения соответствует динамизму акта упорядоченного существования, который этим видением охватывается. Поэтому св. Фома утверждает: «желания блага, мира, красоты не есть различные желания»¹⁶⁷. Под *миром (pax)* он понимает *покой упорядоченности (tranquillitas ordinis)*, после труда уяснения и понимания интеллект наслаждается зрелищем порядка и целостности, которое выражается уже в одном их присутствии. В большей степени, чем наслаждение, здесь обретается мир, который «способствует устранению помех и препятствий для восприятия блага». Радость видения — это свободная радость созерцания, не связанного с каким-либо желанием и вознагражденного совершенством обозреваемого объекта. Прекрасные вещи *приятны взору (visa placent)* не потому, что они без усилия принимаются интуицией, но потому, что завоевываются через усилие, и наслаждение ими связано с разрешением от этого усилия. Мы получаем удовольствие от познания, которое преодолевает препятствия на своем пути.

Эта сторона томистского учения была вершиной средневекового интеллектуализма. При этом она предельно далека от современных эстетических теорий, в основу которых положена интуиция. Но она ценна и сегодня благодаря основополагающему принципу активного избирательного и критического эстетического опыта.

IX. РАЗВИТИЕ И УПАДОК ЭСТЕТИКИ ОРГАНИЗМА

1. Св. Фома показал, что можно было разработать метафизику прекрасного, не вставая на точку зрения платонизма. Он придал философии красоты земной характер, направил ее в русло несомненно гуманистическое. XIII век предлагает нам и другие примеры эстетических учений, основанных на гилломорфной Аристотелевой концепции, но ни одно из них не обладает естественностью и убедительностью томистского.

Среди слушателей университетского курса, который Альберт Великий читал в Кёльне с 1248 по 1252 год, комментируя главу четвертую «О Божественных именах» («De Divinis Nominibus») Псевдо-Дионисия Ареопагита, были св. Фома и Ульрих Страсбургский. Позднее, почти одновременно с работой св. Фомы над его «Суммой» («Summa»), Ульрих писал свою «Сумму о Высшем Благе» («Summa de Summo Bono»), в которой изложил эстетическую концепцию, опирающуюся на понятия формы, света и пропорции. Более того, вопросам пропорции Ульрих посвятил целый раздел своего труда, достигнув гораздо большей точности и конк-

ретности, — его эстетические построения гораздо яснее, они не рассеяны в разных местах, как в трудах св. Фомы и его последователей. Но понятие формы у Ульриха носит отчетливый неоплатонический характер, оставаясь приблизительным в том, что касалось конкретных качеств томистской «субстанции». Для Ульриха красота является *сиянием формы* (*splendor formae*) в том смысле, который придает этому выражению Альберт Великий. Но такая «форма» гораздо больше походит на «свет» неоплатоников, а понятие видимого мира обнаруживает влияние трактата «О причинах» («De Causis»). [Этот труд долгое время приписывался Аристотелю, но теперь он идентифицирован с «Institutio Theologica» Прокла.] «Всякая форма является отражением первичного разумного света, который составляет сущность ее природы; из этого неизбежно следует, что она сопричастна свету, будучи в основе своей сходна с ним». Красота — это насыщение материи формой под воздействием Божественного света; при этом материя, в сущности, является чем-то вроде ограничения, налагаемого на форму, которое не позволяет ей сиять во всем своем величии. «Любая форма тем несовершеннее, чем меньше она получает света, находясь в тени материи, но когда она получает больше света и возвышается над материей, то становится прекраснее»¹⁶⁸. Вряд ли стоит подчеркивать лишний раз, сколь глубока пропасть, разделяющая св. Фому и Ульриха Страсбургского.

Св. Бонавентура, в свою очередь, развивает эстетику, основанную на принципах гиломорфизма. Но, как мы уже видели, он разрабатывал ее в более широком контексте метафизики света. Под влиянием «О музыке» («De Musica») бл. Августина он создал эстетику пропорции, *гармонической плавности* (*aequalitas numerosa*). В этой эстетике важна не оригинальность, а признание Бонавентурой того обстоятельства, что законы могут быть открыты художником в глубине его собственной души. В этом смысле прозрения Бонавентуры, как и францисканской школы в целом, более существенны для проблемы творческого вдохновения, нежели проблемы организма.

Позиции, близкие к томистским, можно обнаружить у Раймунда Луллия, который в «Великом искусстве» («Ars Magna») говорит, к примеру, о красоте размера, *величии* (*magnitudo*), основанном на принципе *целостности* (*integritas*); этот принцип распространяется и на тела скромных размеров, когда это оправдано требованиями организма, например на щенка или ребенка. Мысль Луллия развивается уже совсем в ином направлении: его видение Космоса как организма не несет ни черт мифической космологии «Тимея», ни рационального и натуралистического упорядоченного Космоса св. Фомы. Скорее оно граничит с магией и каббалистикой и предвещает платонизм Возрождения. «Цепь соответствий простирается от выс-

шего к низшему. Существует некое вселенское притяжение, которому подвластны все вещи; эту связь многие, например Гомер, называют золотой цепью, поясом Венеры, или узами Природы, или символическими отношениями, которые существуют между вещами»¹⁶⁹.

2. Если мы хотим найти не лишенное новизны повторение томизма, а подлинное развитие теории, нам следует обратиться к сочинениям Дунса Скота. Необходимо рассмотреть целый ряд фрагментов, поскольку, за исключением ряда интересных отступлений, его эстетика сливается с метафизикой и гносеологией.

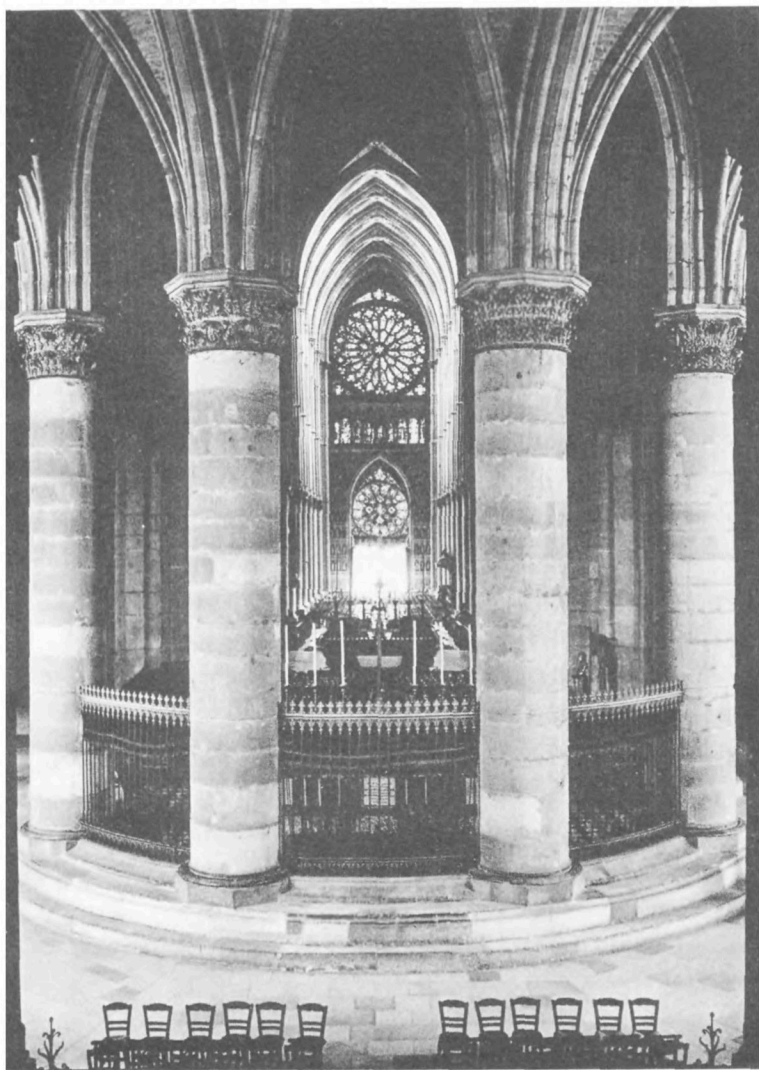
Определение красоты Дунса Скота отличается от других, уже рассмотренных нами, рядом небольших, но важных деталей: «Красота — не какое-то абсолютное свойство красивого тела, но объединение друг с другом и между собою всех тех свойств, которые присущи этому телу»¹⁷⁰. В этой теории красота основывается на отношениях, а понятие *объединения* (*aggregatio*) принимает особое значение в свете идеи Скота о множественности форм. Для Дунса Скота действительность сложного предмета определяется действительностью его составляющих, а его единство требует не единства формы, но естественного подчинения форм отдельных частей конечной форме. «Таким образом, все составное включает в себя все части и включает в себя то, что является частями частей

и форм, подобно тому как целое сущее включает в себя частичные проявления многих форм»¹⁷¹. Для св. Фомы несколько форм, принимающих участие в образовании составного тела (например, тела человека), утрачивают собственную субстанциальную форму, тело же, напротив, наделяется ею; в человеческом теле эта форма — душа. Субстанции-слагаемые сохраняют свою былую автономию исключительно через отдельные *качества* (*virtutes*), которые становятся свойствами нового сложного образования¹⁷². Это утверждение единственности субстанциальной формы побуждало св. Фому рассматривать организм прежде всего как нечто унитарное. Теория же множественности форм (*formalitates*) означала, что эстетика Скота имеет релятивистский характер, а это, в свою очередь, заставляло его воспринимать красоту более аналитически и менее унитарно.

Еще один новый подход, предложенный Дунсом Скотом вне связи с эстетическими проблемами, связан с теорией «этовости» (*haecceitas*). «Этовость» (*haecceitas*), как индивидуализирующее свойство, не столько совершенствует форму, сколько придает индивидуальность составному объекту. Воспринимать организм в его конкретности в томистской перспективе означает также постоянно воспринимать его как конкретизацию отдельной «чтойности» (*quidditas*) — и, таким образом, как *типичного* представителя некой категории.

С точки зрения Дунса Скота, индивидуум является только самим собой, и он таковым является в силу принципа индивидуации, который с ним *не сочетается*, будучи от него логически неотличимым. Скорее это принцип, наполняющий вещь конкретностью: «окончательное обособляющее отличие прежде всего отличие от остального». Здесь еще более настойчиво, нежели у св. Фомы, индивидуум ставится выше сущности, сущностно он более совершенен не только потому, что существует, но потому, что он персонально детерминирован, единственен. В *природу индивидуума (ratio individui)* включено нечто, что отсутствует в *общей природе (natura communis)*. «Он включает позитивно существующее нечто. Это объединяет его с природой и, следовательно, предопределяет воплощение природы в частном»¹⁷³. Понятие *haecceitas*, абсолютной обособленности, неповторимой индивидуальности (*unicum*) — это идея, по сей день полная жизни и близкая современному восприятию. Скот не прибегал к ней в контексте эстетических дискуссий, но она ясно демонстрирует его философскую отзывчивость к среде, в которой происходила переоценка ценностей, к культуре, наивысшим выражением которой стала поздняя готика и живопись кватроченто.

Ранняя готика Шартра и Амьена в величайшей степени соответствовала восприятию, настроенному на то, чтобы уловить сияние формы в созер-



33. Собор в Реймсе. Ок. 1211–1280 гг.

цаемом объекте и сообщить единство множественности. Готическое искусство XIII века было более озабочено частностями, нежели целым. Его видение было более аналитичным, оно было зачаровано многообразием (в пору позднего Средневековья это аналитическое свойство зрительного восприятия достигнет расцвета во французской и фламандской миниатюре и живописи). Без преувеличения можно говорить об осуществлении описанного Скотом принципа *составной формы*, которая образуется рядом самостоятельных форм. Одновременно с этим восприимчивость к типическому понемногу сменяется восприимчивостью к индивидуальному. Скульптура отказывается от изображения условных человеческих типов и категорий и, напротив, стремится трактовать объекты как индивидуумы с единственными и неповторимыми качествами. Целый ряд культурных и общественных обстоятельств способствовал такой эволюции. Удивительно, как, следуя неприметными и скрытыми путями, даже метафизика, вовлеченная, казалось бы, в бесплодные схоластические препирательства, ответила атмосфере эпохи: она ли влияла на культуру, культура ли на нее — это было, несомненно, плодотворное взаимодействие.

Доктрина *haecceitas* указывает пути, по которым ни Скот, ни его современники не могли последовать. «Этовость» улавливается не умом, настроенным на абстракции, но интуицией. Блуждающему

в универсальных категориях интеллекту удастся лишь смутно постичь ее язык¹⁷³. Индивидуальность, оригинальность, собственное лицо связаны с интуитивным познанием. Нет необходимости подчеркивать эстетическое значение этих концепций, история эстетики показала это в полной мере. Но с возникновением этих понятий органическая концепция красоты не может существовать в тех терминах, которые ей предлагали схоластические системы. Аналитическое восприятие и интуиция как способ уловить индивидуальность обозначили два полюса, напряжение между которыми обрекло на неудачу томистскую эстетику организма.

Томистская теория была чужда и мышлению Уильяма Оккама, несмотря на его беглые ссылки на традиционные идеи. У него сотворенные вещи абсолютно случайны, ими не руководят вечные идеи в сознании Творца — это разрушает концепцию стабильного *порядка (ordo)* Космоса, которому подчиняются вещи, который руководит предрасположенностью нашего разума и который способен вдохновлять мастера (*artifex*). Порядок и единство вселенной, говорит нам Оккам, вовсе не являются каким-то подобием уз, соединяющих разбросанные во вселенной тела (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Тела являются абсолютами, неравными в числовом отношении (*quae non faciunt unam rem numero*) и вполне случайно отделенными один от другого. Понятие порядка позволяет отразить их

взаимное расположение, но не выразить ту реальность, что скрывается в их сущности¹⁷⁵. Уходит понятие организующей вещь формы — рационального принципа, оживляющего вещь, но при этом отличного от ее составных частей. Части расположены неким образом, но *не существует предмета иного, нежели эти абсолютные части*¹⁷⁶. Идея пропорциональности оказывается в силу этого обедненной, хотя Оккам и говорит о пропорциональности отдельных частей по отношению к неповторимому целому¹⁷⁷. Реальность универсалий, необходимая для понятия *целостности (integritas)*, растворяется номинализмом. Проблема трансцендентности прекрасного и его отличительных признаков вряд ли может быть поставлена, если больше не существует различий — ни формальных, ни фактических. Остается интуитивное познание частных¹⁷⁸, изучение существующих предметов, чьи видимые пропорции можно проанализировать эмпирически; в действительности Оккам полагал, что интеллектуальное познание частных *возможно*. Вовсе не идея универсальной формы, а идея, с которой художник творит, является единственным прообразом той вещи, которую он хочет создать. Теории Оккама содержали множество возможностей, развитых другими философами, но он сам был схоластом, установившим все те принципы, которые были необходимы для определения прекрасного в схоластических понятиях.

Все эти положения были развиты Никола д'Отрекуром в его критике причинности, материи и конечности. Если причина не может быть выявлена через результат, если вообще нельзя утверждать, что какая-то вещь является целью какой-то другой, если мы не можем обнаружить иерархии степеней бытия и не существует вещей более или менее совершенных относительно других, но все они просто-напросто различны между собой; если, наконец, суждения, при помощи которых мы строим иерархические последовательности, выражают лишь наши личные предпочтения, то уже не представляется возможным проповедовать органичность, гармоническую взаимозависимость вещей, соответствие предназначению, пропорциональный порядок, причинную зависимость совершенства вторичного (*perfectio secunda*) от совершенства первичного (*perfectio prima*) или же возможность усовершенствования одного через другое.

С приходом этих мыслителей открываются новые пути в науке и философии, появляется необходимость выработать новые эстетические категории, существенно отличающиеся от тех, которыми оперировало Средневековье. В мире, состоящем из элементов *неповторимых*, красоту следует искать в уникальности образа, который создается *талантом* и *удачей* (*felicity*). Хотя эстетика Возрождения снова стала платоновской,

философская критика сторонников Оккама была предвестием маньеризма. Философы, подрывая идею о метафизической красоте, еще не отдают себе отчета в том, как повлияет их позиция на разрешение эстетических проблем. Человек, который более уже не в состоянии созерцать заданный порядок и более не живет в мире, где все значения определены и заключены в незыблемых соотношениях между родами и видами, такой человек обнаруживает свою свободу и может наречь себя творцом¹⁷⁹. Философы либо погружаются в полемику, защищая клонящуюся к закату схоластику, либо в мучительных попытках обновления устремляются, подобно Оккаму, на арену политической борьбы. Они оставляют другим проблемы эстетики, проблемы творчества и природы художника.

3. Воздействие поздней схоластики на метафизику красоты было разрушительным; мистики же, которые были другой философской и религиозной силой эпохи, были не способны ни защищаться, ни наступать. Немецкие и фламандские мистики XIV и XV веков сказали кое-что существенное о поэтическом творчестве, по крайней мере посредством аналогий; но, даже постоянно говоря о красоте, явившейся им в экстатических откровениях, они не могли сказать о ее сущности ничего определенного. Поскольку Бог невыразим, называть его Прекрасным означает называть его Благим или Бесконечным. Категория прекрасного

используется мистиками, чтобы описать неопишное — через то, чем оно *не* является. Их опыт приносит им ощущение исключительного, но неопределенного наслаждения. Они также открывали наслаждение в том, как исполненный любовью разум воспаряет к Богу, начав свое восхождение с размышлений о земной красоте, — на этом пути состоялся переход от мистики XII века к плодотворной и влиятельной эстетике Гуго Сен-Викторского.

Но как можно созерцать *незыблемость порядка* (*tranquillitas ordinis*), красоту вселенной, гармонию Божественных добродетелей, если теперь Бог предстает огнем, бездной, пищей для вечно алчущего? «Если бы Бог даровал душе все, но только не себя, то и тогда духовная жажда осталась бы неудовлетворенной», — говорит Рюйсбрёк. Нет ничего более далекого от свободного наслаждения ума, свойственного предшествующим векам.

Дионисий Картезианец рассказывает, что в экстазе он был перенесен «в область бесконечного света», в «невыразимый покой», где «Бог непостижимый» пребывает «подобно обширнейшей пустыне, абсолютно ровной и неизмеримой, в которой сердце поистине благочестивое... витает, не сбиваясь с пути, блаженно простирается ниц и одновременно врачуется»¹⁸⁰. Сузо пишет о «бездонной пропасти, наполненной всем, что доставляет радость». Экхарт также говорит о «бездне, где у Божественного нет ни образа, ни формы, а душа —

молчалива и одинока»¹⁸¹. Душа, полагает он, достигает высшего блаженства, растворяясь в Божественной тайне, где нет ни деяния, ни представления. Таулер также говорит о бездне, где «душа не знает более ни Бога, ни самое себя, не знает ни различия, ни единства — ничего, потому что в единении с Богом все различия исчезают»¹⁸². Там нет ни поступков, ни воображения, ни различения, ни связей, ни познания: последнему из мистиков Средневековья нечего сказать о красоте — решительно нечего.

Это было время перехода от эстетических теорий XIII века к подлинному Возрождению. От трубадуров до Данте — именно художники, исполненные сознанием собственной силы, новизны и достоинства личности, смогли внести вклад в историю чувства прекрасного и в теорию эстетики.

Х. ТЕОРИИ ИСКУССТВА И СОЧИНЕНИЯ ОБ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВАХ

1. Теория искусства, вне всякого сомнения, составляет наименее исследованную область истории средневековой эстетики: в самом деле, мнение людей Средневековья относительно *искусства (ars)* (если не принимать во внимание различные характерные отклонения, причины которых выявляет кропотливый анализ) отвечало классической интеллектуалистской доктрине человеческого *делания*. Кажется, что такие определения, как *искусство есть прямой смысл совершаемого (ars est recta ratio factibilium)* или же *искусство — это первейшее из действий и мыслей, воплощенных в действительности (ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda)*, не имеют определенного автора¹⁸³. От каролингов и до Дунса Скота Средневековье повторяло и пересказывало их, исходя прежде всего из Аристотеля и классической традиции — Цицерона, стоиков, Мариа Викторина, Исидора Севильского и Кассиодора.

В процитированных определениях заключены два основных элемента: познание (*ratio, cogitatio*)

и создание (*faciendi, factibilium*). На них и основано учение об искусстве. Искусство — это знание тех правил, благодаря которым могут создаваться различные вещи. Эти правила априорны и объективны — в этом Средневековье было единодушно. *Искусство (ars)* называется так, потому что оно *устанавливает пределы (arctat)*, — говорит со свойственной ему этимологической свободой Кассиодор¹⁸⁴, несколько веков спустя ему вторит Иоанн Солсберийский¹⁸⁵. Кассиодор и Исидор Севильский напоминают, что *ars* связано также с греческим *aretés*¹⁸⁶, — способностью создавать нечто, и эта *virtus operativa* есть свойство практического интеллекта. Искусство описывается глаголом «создавать», а не «делать»: делание связано с моралью и управляется (*virtus*) добродетелью благоразумия — *разумом правильного делания (recta ratio agibilium)*. Есть некое соответствие между искусством и благоразумием, говорят теологи, но устремленное ко благу благоразумие руководит практическим суждением в тех случаях, когда оно необходимо. Искусство же связано с созданием конечного продукта, оно оперирует материалами реальными (например, при ваянии) или ментальными (в логике или риторике). Искусство стремится создать *благое произведение (bonum operis)*, и для искусного ремесленника важно сделать хороший меч, но совершенно безразлично, будет он употреблен для целей благородных или же преступных¹⁸⁷. Стало

быть, интеллектуализм и объективизм являются двумя аспектами средневековой доктрины искусства. Искусство является наукой (*искусство без знания есть ничто — ars sine scientia nihil est*) создания предметов в соответствии с их собственными законами. Искусство есть не выражение, но созидание, действие, направленное на достижение поставленной цели.

Строительство корабля подобно строительству дома, изготовление молотка — изготовлению миниатюры; *мастером (artifex)* является кузнец и ритор, поэт, живописец и стригаль. Это другой аспект, хорошо, впрочем, известный, средневековой теории искусства: *ars* — это понятие весьма широкое, которое простирается и на то, что мы сегодня называем ремеслом и технологией. Таким образом, теория искусства — это прежде всего *теория ремесла*. Мастер (*artifex*) создает что-то, что восполняет, приносит цельность или продолжает природу. Искусством человек занимается из-за своей нищеты — рожденный без шерсти, без клыков и когтей, неспособный к быстрому бегу, не могущий укрыться костяным панцирем или защититься доспехами естественного происхождения, он изучает произведения природы — и подражает им. Наблюдая, как вода стекает по склонам горы, не задерживаясь на ее вершине и не проникая в ее толщу, он изобрел крышу жилища¹⁸⁸.

«Всякое произведение есть произведение Творца, Природы или мастера, природе подражающего»¹⁸⁹.

Но имитация природы искусством не означает рабское копирование того, что существует в природе. Это творческая имитация, требующая изобретательности: искусство соединяет то, что было разделено, и разделяет соединенное, оно производит подобно природе и продолжает ее творчество (*nisus*). Искусство — подражатель природы (*ars imitator naturam*), это действительно так, но *действием своего рода* (*in sua operatione*)¹⁹⁰. Это важное добавление к формуле, которая всегда казалась более банальной, чем она была на самом деле. Средневековая теория искусства интересна именно с этой точки зрения: это философия форм, которые способен произвести на свет человек со своими орудиями, и отношений, которые существуют между этими орудиями и формами природного происхождения.

Один из самых впечатляющих примеров анализа этих отношений мы находим в «Metalogicon» Иоанна Солсберийского. Искусство сообщает человеку способность понимать возможности природы, совершенствуя их и производя вещи лучшие, нежели те, что созданы природой: «На смену рассеянному и запутанному природным путям искусство приносит краткий, прямой

метод создания потенциально возможных вещей. Оно развивает способность совершенствования того, что сложно. Потому греки также называли его *methodon*, то есть наилучший план, который избегает расточительности природы, направляя ее блуждания по прямой, так что мы способны более просто и точно завершить то, что делаем. Сколь ни была бы плодотворна природа, не будучи обучена, она не может приобрести способностей искусства. В то же время природа — мать всех искусств, которым она дала разум, благодаря чему они исправляются и совершенствуются»¹⁹¹. Природа, в свою очередь, побуждает гений разума (*некую самодостаточную силу, изначально заключенную в душе*) воспринимать вещи, запоминать их, анализировать и сравнивать между собой. Искусство и природа взаимно помогают друг другу в этом непрерывном росте. Когда Иоанн Солсберийский произносит «гений» (*ingenium*), он вкладывает в это понятие совсем иной смысл, чем маньеристы, — он имеет в виду не более чем *способность действовать (virtu operandi)*. Но используемое им понятие «природа» (*Natura*) принадлежит культурной атмосфере XII века, оно означает нечто живое и органическое, инструмент Творца, прообраз, порождающий формы.

2. Философы XIII века восприняли эти взгляды на *искусство (ars)* как на некую способность,

связанную с космогоническими силами, и разработали онтологию художественной формы, которая несколько ограничивала возможности искусства (подтверждая тем самым, что ортодоксальная средневековая концепция искусства противоположна гётевскому творчеству — *Schöpfungertum*). Для св. Фомы существует глубокое онтологическое различие между природными организмами и организмами, порожденными искусством. Форма, которую вызывает из обрабатываемой им материи художник, является не субстанциальной, а *случайной*. Доступная художнику материя не является чистой возможностью, материей *из которой* (*ex qua*) — она уже есть субстанция, детерминированный акт, мрамор, бронза, глина, стекло; она — материя *в которой, субъект* (*in qua, subjectum*). Она может принимать различные случайные формы, которые придают ей образ, не изменяя ее субстанциальную природу¹⁹². *Искусство творит из материи, предоставленной природой*¹⁹³. Св. Фома приводит в качестве примера медь, из которой можно отлить статую. Эта медь в потенции уже несет в себе фигуру, она *не оформлена* (*infiguratum*), *лишена формы* (*privatio formae*), но художественная форма, которая делает медь статуей, изменяет медь лишь снаружи, потому что сущность меди не может зависеть от приданной ей случайной формы. Взгляд на искусство как на сози-

дательную силу был чужд средневековому сознанию: в лучшем случае искусство могло творить прекрасные образы, созидая внешние *пределы (terminationes)* материи, но оно обречено испытывать онтологическое смирение перед природой. Предметы, созданные искусством, не воплощают новый порядок, но остаются в границах своей сущности, которая просто *превращается в иную фигуру путем изменения размеров*¹⁹⁴. Они живут благодаря материалам, из которых созданы, в то время как вещи природные существуют благодаря Божественному участию¹⁹⁵.

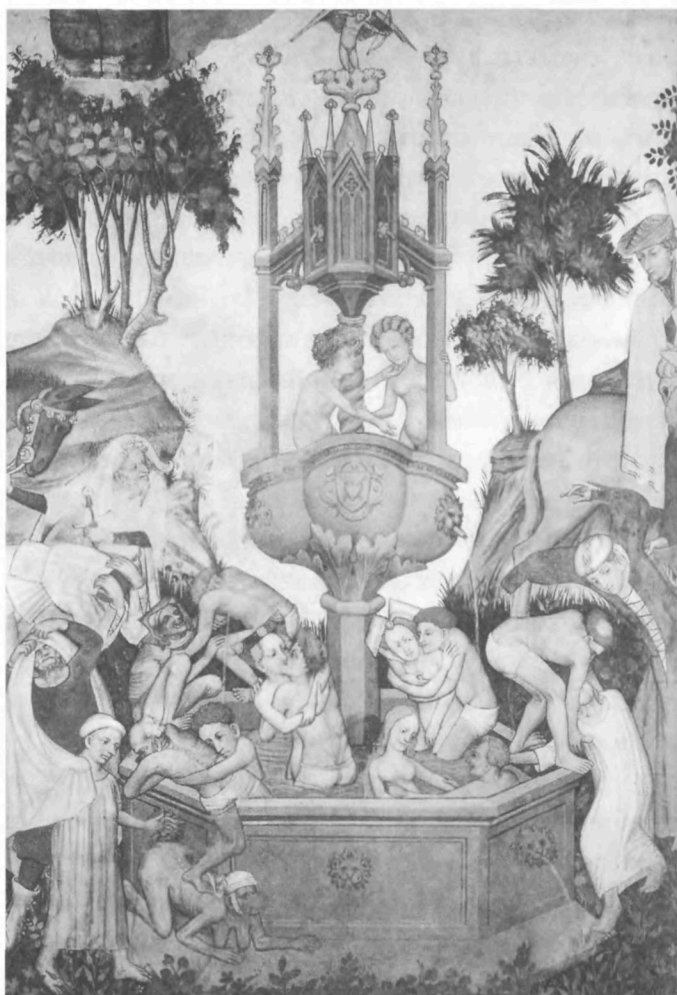
Так и для св. Бонавентуры «душа создает новые сочетания, а не новые вещи»¹⁹⁶. В мире оперируют три силы: творящий из ничего Бог, воздействующая на потенциальное бытие природа и искусство, которое воздействует на природу и предполагает *совершенные сущности (ens completum)*¹⁹⁷. Художник ничего не может поделаться с сущностью вещи: «Художники не создают новой жизни, но лишь выхватывают ее частные проявления или изменяют ее»¹⁹⁸. Художник может помочь творческому ритму природы, ускорить его, но не может состязаться с природой¹⁹⁹.

Эти идеи, подхваченные популярной схоластикой и массовым сознанием, стали достоянием эпохи. В «Романе о Розе» Жан де Мён (который написал свою часть поэмы вскоре после «Суммы»



34. Роспись Зала Баронов в Каstellо-ди-Мантa близ Салуццо.
Ок. 1420 г.

(«Summa») св. Фомы) описывает Природу, которая озабочена сохранением видов, и делает странное отступление, посвященное Искусству. Искусство не производит истинных форм подобно Природе: преклонив перед нею колени, оно просит ее (как жаждущий ей подражать полуграмотный нищий) научить его, как, создавая образы, улавливать действительность. Но, даже имитируя работу Природы, Искусство не умеет создавать вещей живых, и тут у зрителя онтологическое недоверие философов приобретает тон наивного разочарования: он видит, что искусство дает форму «рыцарям на прекрасных скакунах, сплошь покрытых голубыми, желтыми, зелеными и полосато-пестрыми доспехами, птицам в зеленом оперении, рыбам всех земных морей, диким зверям, пасущимся в лесах, бесчисленным травам и цветам, которые молодые юноши и девушки по весне собирают в рощах... но никогда, какую бы изворотливость искусство ни проявило, оно не сумеет заставить их всех двигаться, слушать и говорить. Однако в этих рассуждениях не следует видеть слепоту к подлинной природе и ценности искусства. Жан де Мён, как и св. Фома, озабочен определением возможностей природы и искусства скорее в плане научном, чем в эстетическом, и естественно, что для обоснования своей точки зрения ему приходится принизить искусство. Но различие между



35. «Фонтан молодости». Роспись Зала Баронов
в Кастелло-ди-Манта близ Салуццо. Ок. 1420 г.

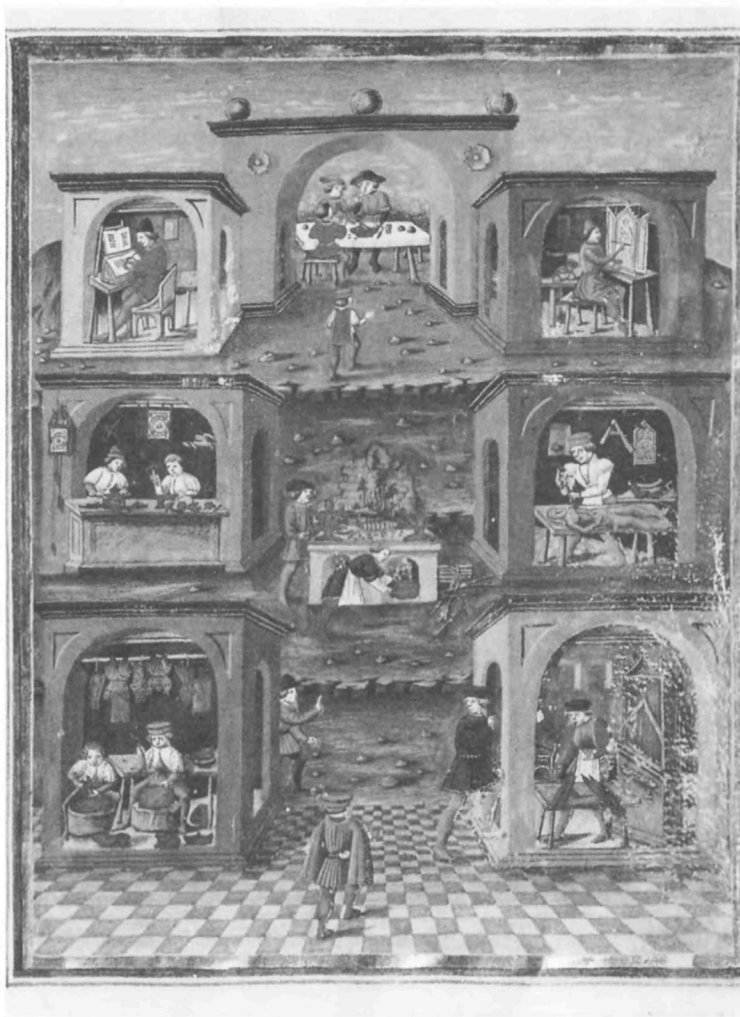
Жаном де Мёном и св. Фомой очень велико: поэт, писавший на «вульгарном» наречии, стремился обосновать превосходство не искусства, а алхимии, способной претворять субстанции. Это знак того, что светская культура уже была в состоянии использовать методы и понятия схоластики, обнаруживая зачатки науки и философии гуманизма кватроченто.

При всех ограничениях, которые накладывает онтология художественной формы, именно она устанавливает весьма недвусмысленную связь между эстетическим и художественным: и то и другое обосновывалось понятием формы. Св. Фома полагал, что формы искусства соответствуют человеку и потому легко открывают себя эстетическому переживанию: они не требуют понимания, которое должно было бы проникнуть в самую суть внутренних хитросплетений субстанции, а могут быть восприняты внешне — эмпирически²⁰⁰.

3. Если Средневековые неразрывно соединяло эстетическое и художественное, оно имело очень смутное понятие о *специфике* художественного. Иначе говоря, у него не было теории изящных искусств, представления об искусстве в современном смысле — как об умении создавать произведения, изначально предназначенные для эстетического наслаждения и наделенные высоким статусом, который этой функцией диктуется. Пре-

вратности, которые «система искусств» переживала в Средние века, свидетельствуют о том, сколь непросто было определить и точно разместить на иерархической лестнице всевозможные виды творческой деятельности. Впрочем, подразделение на категории никогда не преследовало цели отделить изящные искусства от искусств полезных (или от техники в узком смысле). Его цель — провести грань между благородными искусствами и ремеслами.

Различие между искусствами служебными и искусствами свободными существует уже у Аристотеля²⁰¹, из «Perì Téchnes» Галена Средневековые почерпнуло идею системы искусств. Целый ряд средневековых авторов стремился создать подобные системы — среди них Гуго Сен-Викторский, Рудольф Лоншанский и Доменико Гундисальви. Этот последний изложил свою аристотелевскую систему в 1150 году: среди искусств высшего порядка под рубрикой «красноречие» мы находим поэтику, грамматику и риторику; искусства механические оказываются на самой последней ступени. Порой, устанавливая этимологию термина *mechanicae*, вспоминают о глаголе *moechissari* (развратничать) — так делают Антоний Флорентийский и Гуго Сен-Викторский²⁰². Служебные искусства были скомпрометированы материальной природой и применявшимся



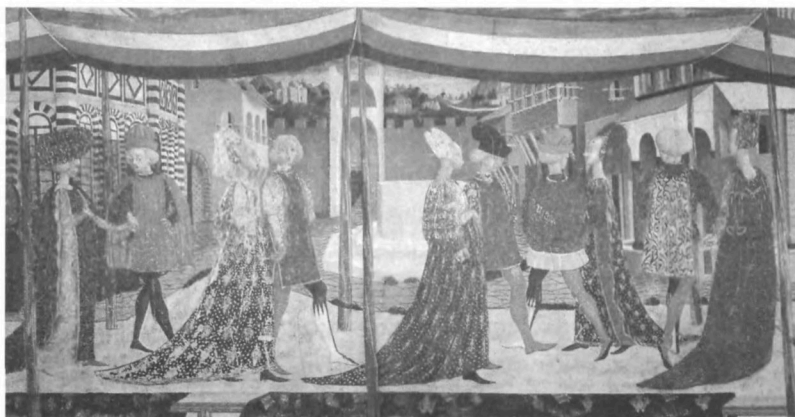
36. Манускрипт Сфорца. Ок. 1450–1460 гг.

в них физическим трудом. Сам св. Фома говорил, что искусства, требующие ручного труда, *суть в некотором смысле служебные (sunt quodammodo serviles)*, свободные же искусства относятся к разряду высших благодаря тому, что они имеют дело с мыслимым: они являются скорее искусствами ума, нежели тела. Св. Фома отдает себе отчет в том, что свободным искусствам не хватает некоторых «производственных» характеристик искусства, определяемого «вообще», но полагает, что искусствами можно было бы назвать и их, по крайней мере *исходя из определенного подобия (per quandam similitudinem)*²⁰³. Так создается парадокс: искусство рождается, когда разум начинает интересоваться *деланием* чего-либо, и чем более оно сделано, тем более это искусство. Но чем больше искусство вовлечено в *делание* — тем менее оно благородно и тем ниже его ранг²⁰⁴.

Ясно, что подобная теория отражает аристократическую точку зрения. Подразделение искусств на свободные и служебные характерно для мышления, для которого высшие добродетели интеллектуальны — познание и созерцание; это подразделение отражает систему ценностей феодального аристократического общества (подобно тому как в Греции оно было отражением олигархического общества), когда ручной труд, обычно наемный, неизбежно кажется низмен-

ным. Эта социальная детерминированность теории настолько глубоко укоренилась, что и после того, как исчезли ее внешние предпосылки, подразделение все равно сохранилось как труднопреодолимый предрассудок, вызвавший в эпоху Возрождения яростные споры о том, благородна ли работа скульптора.

Возможно, людям Средневековья не давало покоя утверждение Квинтилиана: «ученые постигают смысл искусства, неучи — услаждаются им»²⁰⁵; и художественная теория предлагала определения искусства в понятиях, которые могут быть постигнуты учеными, в то время как художественная практика и повседневная педагогика имели дело с услаждением (*voluptas*). Различие между изящными искусствами и техникой поглощалось различием между искусствами свободными и искусствами служебными. Последние считались изящными искусствами тогда, когда они играли дидактическую роль, то есть с помощью наслаждения красотой сообщали истины веры или науки. В этой функции они действительно приближаются к изящным искусствам, ибо становятся свободными. Для Аррасского Синода «неграмотные, которые не могут приобщиться к Писанию через чтение, приобщаются к нему созерцанием картин»; а в поэзии, если верить Бернарду Сильвестру, «под пеленой слов таятся истинные смыслы, облаченные в разнообразные фигуры речи»²⁰⁶.



37. Сцена городского гуляния. Роспись кассона Адимари. Середина XV в.

Идея искусства, рассчитанного на чистое наслаждение, возникает лишь эпизодически: св. Фома оправдывает женские прически и хвалит игры и развлечения, площадные забавы (*ludus*) и разные представления, даваемые *гистрионами* (*bistriones*). Но его мотивы имеют практический характер: похвально, когда женщины украшают себя, дабы поддерживать любовь своих мужей, а уличные лицедейства радуют, поскольку таким образом «облегчают тяготы наших трудов»²⁰⁷.

4. Несмотря на ограниченность такого рода, какое-то представление об изобразительном искусстве из средневековой эстетики все-таки можно извлечь. Важный фрагмент есть в «Каролингских книгах» («*Libri Carolini*»), созданных при

дворе Карла Великого и когда-то приписывавшихся Алкуину, а теперь Теодульфу, епископу Орлеанскому²⁰⁸, — произведении, связанном с Никейским Собором, который в 787 году признал священные изображения, отвергнув тем самым иконоборчество. Каролингские теологи поддержали эту позицию, присовокупив ряд тонких замечаний о природе искусства и образов, полагая, что если глупо почитать священное изображение, то не менее глупо разрушать его как нечто опасное. У него есть мера автономии, благодаря которой образ может обладать ценностью сам по себе. Образа *созданы* (*opificia*), они — материальные объекты, материальные продукты светского искусства и не должны иметь мистического значения. Они не вдохновлены сверхъестественной силой, и никакой ангел не направлял руку художника. Искусство нейтрально, оно не является ни священным, ни нечестивым. *Все искусства могут быть и благими, и нечестивыми, в зависимости от того, в чьих руках они оказываются*²⁰⁹. В образе нет ничего, что необходимо чтить и обожать, он создается простым талантом художника: «Красота образов в зависимости от дарования художника или приумножается, или уменьшается»²¹⁰. Образ ценен не тем, что он представляет святого, но тем, что он хорошо сделан, и тем, что состоит из дорогого материала. Возьмем образ Мадонны с Младенцем,

говорит Теодульф; ведь лишь *наименование* (*titulus*) на пьедестале статуи свидетельствует, что перед нами религиозное изображение. Фигура эта сама по себе изображает женщину, держащую на руках ребенка, и речь точно так же могла бы идти о Венере, несущей маленького Энея, или об Алкмене с Геркулесом, или же об Андромаше с Астианаксом. Изображения, представляющие Деву Марию и языческую богиню, «одинаковы обликом, цветом, материалом, из которого сотворены, различают их только надписи»²¹¹. Это энергичное утверждение визуальности искусства сильно контрастирует с теорией аллегории аббата Сугерия и его поэтикой собора. Эстетика «Каролингских книг» («*Libri Carolini*») — это эстетика чистой визуальности и одновременно — автономии художественного произведения. Очевидно, что именно полемика побуждает автора акцентировать данное положение, в то время как каролингская эпоха постоянно осуждала языческие истории. Как бы там ни было, упомянутый фрагмент изобилует упоминаниями произведений искусства: сосудов, лепнины, картин и миниатюр, драгоценных украшений, — что подтверждает утонченный вкус автора. Эпоха Каролингов также примечательна своей любовью к классической поэзии, свидетельствующей о вполне развитом художественном восприятии гуманистического свойства.

В то время как теологи разрабатывали свои структурированные теории, формировалась и богатая техническая литература, связанная с практическими наставлениями художникам. Из наиболее ранних учебников отметим два — это «De Coloribus et Artibus Romanorum» и «Мappa clavicula»; здесь технические указания соседствуют с отзвуками античности и фантазиями бестиария²¹². Но эти трактаты и подобные им богаты заметками о красках, свете, пропорциях, которые демонстрируют связь между эстетическим и художественным. В XI веке появляется написанный клириком по имени Теофил трактат «О различных искусствах» («*Schedula Diversarum Artium*»), который был открыт Лессингом в библиотеке Вольфенбюттеля²¹³. Для Теофила человек, созданный по образу и подобию Божьему, имеет возможность придавать жизнь формам; он открывает — и случайно, и путем размышления — в собственной душе каноны красоты, и благодаря неистовому, походившему на аскезу увлечению ремеслом он становится подлинным художником. В Священном Писании автор обнаруживает Божественную заповедь, касающуюся искусства, стих псалмопевца Давида: «Господи, полюбил я красоту дома Твоего!» Эти слова кажутся ему совершенно недвусмысленным указанием: художник смиренно трудится, осеняемый Святым Ду-

хом, ибо без его вдохновляющей помощи он не может даже приступить к работе. Все то, что можно изучить, понять и придумать в искусстве, является Семью Дарами Святого Духа. Благодаря *мудрости* художник понимает, что его искусство приходит к нему от Бога, *понимание* открывает ему правила *разнообразия* (*varietas*) и *размера* (*mensura*), *совет* подвигает его не утаивать от учеников секреты своего мастерства, *сила* дает ему упорство в творческих дерзаниях — и так далее. На таком теологическом фундаменте Теофил выстраивает длинную череду практических наставлений — особенно наставлений в мастерстве стекольном, — проявляя весьма свободный художественный вкус; он, к примеру, советует заполнять пустое пространство между большими картинами на исторические сюжеты всевозможными геометрическими фигурами: изображениями цветов, листьев, птиц, насекомых и даже обнаженных человеческих фигур небольшого размера.

Вне всякого сомнения, когда люди Средневековья начинают размышлять об изобразительных искусствах вне системы, они говорят вещи, которые никакие умственные конструкции их эпохи не в состоянии упорядочить. Алан Лилльский в «Антиклавдиане» («Anticlaudianus»), заводя речь о картинах, украшающих Чертог Приро-

ды, доходит до восхищенных утверждений такого рода:

О, чудеса новой живописи! То, чего быть
не могло,
обретает бытие! И живопись, подражая жизни,
играя новым искусством, обращает тени вещей
в подлинные вещи и превращает каждую ложь
в правду²¹⁴.

Ченнино Ченнини, находя в живописи свободную и созидательную игру воображения, повышает ее статус, ставя на одну ступень с поэзией, сразу после науки. На его взгляды оказал влияние фрагмент из «Искусства поэзии» Горация, где нам напоминают, что «живописцы и поэты всегда имеют право присвоить себе любые права». Автор, несомненно даже более средневековый, нежели Ченнини, — Вильгельм Дуранд — специально приводит этот отрывок из Горация, чтобы оправдать изображение сюжетов Ветхого и Нового Завета в живописи²¹⁵.

Изменению статуса искусства способствовали, в сущности, и теологи, писавшие о красоте живописных изображений. Для рассуждений св. Фомы центральным является образ образов — Сын Божий. Христос прекрасен, потому что Он — образ Отца Небесного, а образ — это *форма, переданная от одного к другому (forma deducta in aliquot ab alio)*²¹⁶. Будучи отображением Своего Отца, Сын

Божий обладает тремя атрибутами красоты, и эти атрибуты суть *целостность* (*integritas*), поскольку Сын воплощает в Себе природу Отца; *соответствие* (*convenientia*), поскольку Он есть чистый Образ Отца (*imago expressa Patris*); и *ясность* (*claritas*) — ибо он есть Слово, *сияние премудрости* (*splendor intellectus*).

Еще более конкретен св. Бонавентура, который видит в изображении две первопричины красоты, — даже если в самом предмете воспроизведения красота отсутствует. Изображение прекрасно, когда оно хорошо построено, и оно прекрасно, когда верно передает свой прообраз: так, «изображение дьявола может быть названо „прекрасным“, если оно подобающим образом представляет безобразиие дьявола и потому является безобразным»²¹⁷. Изображение уродливой вещи прекрасно, когда оно убедительно в своей «уродливости»; в этом заключалось оправдание изображений дьявола на порталах соборов и обоснование удовольствия от подобных изображений, которое обнаруживает св. Бернард даже в осуждении.

5. Наряду с сочинениями о пластических искусствах существовали трактаты о поэтике и риторике. Поэтику в течение долгого времени смешивали с грамматикой и метрикой; идея *поэтики* как самостоятельной дисциплины вновь появилась в сочинении Доменико Гундисальви «О разделении философии» («De Divisione Philo-

sophiae»). Но, в сущности, на длительный срок *красноречие* (*artes dictamini*) заменяет все поэтические теории, а проза вместе с поэзией подчиняется ораторскому искусству. Как заметил Курциус, не существовало даже слова, которое означало бы «слагать» (составлять, сочинять) для поэзии (*dichten*): выражения «метрическая композиция», «метрическая поэма», «слагать метром» переводились Адельмом Мальмсберийским и Одо Ключинским как «*метрическое красноречие*» (*metrica facundia*), «тексты, записанные для поэтического произнесения» (*textus per dicta poetica scriptus*) и т. д.²¹⁸

Подлинное пробуждение критики наступает в XII веке, когда Иоанн Солсберийский советовал читать *авторов* (*auctores*) в соответствии с критическим методом Бернарда Шартрского²¹⁹, *новая поэзия* (*poetria nova*) противопоставляется поэзии античной, а различные литературные течения — пуристы, Орлеанская школа, антитрадиционалисты и др.²²⁰ — принимаются полемизировать друг с другом. В XII и XIII веках Матфей Вандомский, Готфрид из Венсофа, Эберхард Бетюнский и Иоанн Гарландский разрабатывают теории поэтического искусства — их философская основа слаба, но они важны для истории средневековой поэтики и не лишены наблюдений, свидетельствующих о значительной эстетической компетенции авторов. Среди обычных предписа-

ний, касающихся симметрии и *цвета речи* (*color dicendi*), *игривости* (*festivitas*) употребляемых слов и композиционных правил, можно отметить наблюдения совершенно новые: Готфрид из Венсофа, к примеру, говорит о материале твердом и неподатливом, который только упорная и кропотливая работа может привести к избранной форме²²¹, — выражая тем самым принцип, который философские теории искусства стремились отрицать, считая процесс взаимного согласования художественной формы и словесного материала более гладким и легким.

Еще в XII веке Аверроэс разработал поэтику зрелища (драматического действия?), содержащую некоторые замечания о поэзии, — в ней он следовал Аристотелю, однако без особой оригинальности²²², но его различение истории и поэзии отлично от аристотелевского и, во всяком случае, ново для эпохи Средневековья. Тот, кто рассказывает «истории» (заметьте, не «историю»), соединяет факты, не упорядочивая их. Поэт же подходит с численной мерой и правилами (то есть со стихотворным метром) к фактам правдивым или правдоподобным, но также говорит об общих понятиях. Поэтому поэзия гораздо философичнее, чем просто придуманный рассказ. Поэзии никогда не следует прибегать к средствам убеждающим или риторическим, ее удел — имитация. Имитировать нужно с такой живостью и красоч-

ностью, чтобы вещь, как настоящая, явилась перед глазами. Когда поэт отказывается от подобных средств и переходит к рассуждениям, он грешит перед своим искусством²²³.

Под влиянием вульгарной поэзии в схоластических предписаниях постепенно начинает проявляться осознание новых ценностей, пробивающих себе дорогу в мире слов и зрительных образов. Начинают замечать, что поэзия — это нечто новое и более глубокое, чем простые упражнения в метрике. Твердо придерживаясь позиций схоластов, Александр Гэльский рассматривает поэтический жанр как *знание ненаучное и нехудожественное (inartificialis sive non scietialis)*²²⁴, но теперь поэты умеют обращаться с наукой иным, новым образом и говорят о веселой науке²²⁵. В лице трубадуров мы имеем дело с поэтикой вдохновения; благодаря *нахождениям (trovare)* дается как прямой дар Бога, скажет Хуан де Баэна в прологе к своему «Cancionero»; для него поэзия становится чем-то вроде субъективной декларации, сентиментального излияния.

Готфрид из Венсофа указывает, что разум должен контролировать порывы руки и управлять ее ходом при помощи заранее обдуманного плана²²⁶. Но когда одетый в доспехи Персефаль из романа Кретьена де Труа впервые садится на коня, тщетно сведущий человек, приставленный к нему как наставник, будет объяснять, что каждое искусс-

во требует долгого и усердного изучения. Молодой уроженец Галлии, который ничего не знает о схоластической теории искусства (подобно автору он, вероятно, и знать ее не хочет), бросается вперед с копьем наперевес, не ведая страха: «Сама Природа меня научит, и ежели Природе угодно, то при помощи пыла сердца нет ничего трудного»²²⁷.

XI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФАНТАЗИЯ И ДОСТОИНСТВО ХУДОЖНИКА

1. Новое представление о достоинстве искусства и ценности поэтической фантазии вошло в средневековую культуру постепенно. Схоластическая теория была слишком ригористичной, чтобы воспринять подобные идеи. Тем не менее философия не была абсолютно глуха к ним, и то, что она говорила по этому поводу, свидетельствует не только о непонимании или осуждении.

Когда, к примеру, св. Фома Аквинский говорит о поэзии как об *учении низменном* (*infima doctrina*) и сообщает, что «поэзия не может быть познана человеческим разумом, поскольку она нарушает истину»²²⁸, он вовсе не хочет окончательно обесценить *modus poeticus* (как, впрочем, не хочет провоцировать и проблему *perceptio confusa*, подобную той, на которую, казалось, указывал Баумгарт). Он просто повторяет общее место относительно искусства как «делания», занятия более низкого, чем философия. В рассматриваемом отрывке поэзия сравнивается со Священным Писанием, и при таком сравнении она может только проиграть. Что до *нарушения истины* (*defectus veritatis*), то его сле-

дует понимать так: поэзия — не научный род речи, она рассказывает о вещах, которые не существуют в действительности. «Поэт... пользуется метафорами для того, чтобы представлять вещи... поскольку представление по природе своей есть нечто улаживающее человека»²²⁹; из этого следует, что предмет поэзии не может быть предметом познания в узком смысле слова. В остальном же св. Фома вполне осознавал эстетическую и гедонистическую ценность поэзии. Таким образом, мы имеем дело вовсе не с осуждением, а скорее с равнодушием теории ко всему приятному, что заключено в поэзии, в особенности там, где она, как кажется, не занимается поучением. Конрад Хирсаусский в «Диалоге об авторах» («*Dialogus Super Auctores*») отмечает, что поэт именуется «выдумщиком» (*fictor*), «потому что вместо правды он говорит ложь или смешивает ложь с правдой»²³⁰, и зачастую поэтическая речь не имеет особой *силы* (*virtus*), но представляет собой *только звук голоса* (*sonum tantummodo vocis*).

Схоластическая теория не могла предположить, как это сделали современные специалисты, что поэзия может выявлять природу вещей с силой и широтой, которые недоступны рациональной мысли. Причиной тому была приверженность дидактической концепции искусства. Когда поэзия излагает известные истины, она, самое большее, способна изложить их приятно, но не открывает

ничего нового. Не знавшие истины Откровения языческие поэты могли иногда говорить истину лишь благодаря Божественному вдохновению. Если Сенека утверждает в VIII Послании к Луцилию: «Ведь как много поэты говорят такого, что или сказано, или должно быть сказано философами!»²³¹ — то Средневековье истолковывает эту фразу в наиболее поверхностном и непосредственном смысле: поэзия говорит о предметах научных и философских, и «слагать», как выражается Жан де Мён, означает *«трудиться на ниве философии»*.

Настает момент, когда такие предшественники гуманизма, как Альбертино Муссато, учреждают новую поэтическую доктрину. Последний утверждает, что поэзия — это наука, явившаяся к нам прямо с небес, некий Божественный дар: «...то была наука, ниспосланная самим Небом, подобно тому как закон исходит от Бога»²³². Поэты античности были Божьими глашатаями, и в этом смысле поэзию можно рассматривать как вторичную теологию: «...кем бы ни был пророк — он был сосудом Божьим». Св. Фома прибег к сделанному Аристотелем в первой книге «Метафизики» («*Metaphysica*») подразделению ранних космогонических поэтов на теологов и философов, но при этом он полагал, что только философы (для него — теологи) причастны Божественному знанию, в то время как поэты «лгут, как говорит народная пословица» (*mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*).

О мифических поэтах — Орфее, Мусее и Линее — св. Фома с явной снисходительностью говорит, что они могут в лучшем случае поведать нам *посредством иносказания или басни (sub fabulari similitudine)* о том, что вода была началом всех вещей²³³.

Предшественники гуманистов добавили к схоластической терминологии двойственное понятие *поэта-теолога (poeta theologus)*; эта идея родилась в споре со сторонниками аристотелевского интеллектуализма, такими как брат Джованнино из Мантуи. Под покровом традиционных понятий они создали совершенно новую концепцию поэзии²³⁴. Эудженио Гарин описал ее как «попытку придать поэзии роль откровения, осмыслить ее как центральный и высший момент человеческого опыта... в котором человек *видит* свою подлинную природу... отождествляет себя с живым ритмом вещей и сливается с ним как нечто, одновременно способное перевести все в образы и в то же время быть формой общения людей»²³⁵.

Но если этот новый смысл ощутим в стихах светских поэтов и прямо выражен у некоторых ранних гуманистов, то схоластической теории он остается чужд. Поэзия Священного Писания виделась совершенно иной — менее украшательной, более точной в своих аллегориях и в конечном счете превосходящей человеческую. В видениях мистиков, в их эстетическом экстазе, проникну-

том верой и благостью, не находили ничего общего с экстазом в романтическом смысле. Более того, и дидактическая поэзия никогда не рассматривалась как более «глубокий» род творчества, чем философия. Различие между интуицией и размышлением относилось к противопоставлению мистицизма и философии, а не дидактической поэзии и философии. Теорию искусства нельзя упрекнуть в том, что она избегала этой проблемы, ее ценность заключалась в выделении иных аспектов творчества, в том, что она сохранила понимание рукотворного и созидательного характера искусства, сознание того, что художественное присутствует в техническом, а техническое — в художественном. Это забытые уроки, к которым эстетика начинает обращаться вновь.

2. Еще одна проблема, которую обсуждает средневековая теория искусства, не замечая ни новой поэзии, ни нового поэтического самосознания, это проблема прообраза в сознании художника — проблема творческой фантазии. В классической эстетике платоновская теория *идеи* претерпела изменения: изначально она использовалась для дискредитации искусства, постепенно стала объяснять свойственное художникам воображение. Эллинистическая мысль пришла к переоценке творчества и согласилась с тем, что художник способен создать идеально прекрасный образ, не существующий в природе. А вместе с

Филостратом люди полагали, что художник может вовсе освободиться от существующих в природе образцов и даже от привычного восприятия как такового. Так пролагало себе дорогу понятие воображения, содержащее в себе предпосылки интуитивной эстетики²³⁶. Стоики способствуют такому развитию, а Цицерон в диалоге «Об ораторе» («De Oratore») наметил теорию внутренней фантазии, которая выше чувственной реальности. Если тот или иной прекрасный *предмет* (*species*) нуждается в мысли (*cogitas*), чтобы быть созданным, то либо он оказывается менее совершенным, чем формы, которые реально существуют в природе, либо приходится считать, что художественные идеи наделены подлинным метафизическим совершенством. Плотин, конечно, придерживается второй точки зрения. Внутренняя идея есть возвышенный и совершенный прообраз, благодаря которому художник наслаждается умственным созерцанием основополагающих принципов природы. Искусство стремится воплотить эту идею, но делает это с трудом и только отчасти успешно: материя Плотина сопротивляется такому оформлению, она не дает лепить себя внутреннему образу, тогда как материя Аристотеля не сопротивляется своей форме. Для Плотина более важным, однако, было ощущение достоинства внутреннего видения художника, образца, живущего в его сознании²³⁷.

Все люди Средневековья — и платоники, и аристотелианцы — верили в существование прообраза в сознании художника (*in mente artifices*), они полагали, что произведение создается в соответствии с ним, не очень беспокоясь о том, как происходит его материальное воплощение. Но как все-таки оно оформляется в мозгу художника? Откуда оно исходит и каким является сознанию?

Для Августина человеческая душа обладает свойством прибавлять к вещам или отнимать от них, чтобы изменить содержимое своей памяти, созданное опытом. Таким образом, прибавив или отняв что-нибудь от формы ворона, можно получить нечто, в природе не существующее²³⁸. В сущности, это механизм воображения, набросанный в начале послания «Ad Pisones». При всех возможностях, которые открывал Августину его врожденный ум, он так и не смог отойти от взгляда на воображение как имитацию. Как мы уже видели, к своей теории вдохновения ближе всего Средние века подошли в трактате Теофила «О различных искусствах» («*Schedula Diversarum Artium*»).

Сейчас принято думать, что уникальность искусства состоит не в его независимости от природы и опыта. В искусстве соединяются плоды нашего опыта; они пережиты, переработаны и заново усвоены в согласии с обычной деятельностью воображения, художественное своеобразие сообщает произведению искусства тот способ, при помо-

щи которого эта переработка обретает конкретность и предстает перед нашим восприятием: в процессе взаимодействия между пережитым опытом, волей художника и внутренними законами обрабатываемого материала. Но и современная эстетика долгое время исходила из того, что существует воплощаемая в произведении *идея*, совершенная сама в себе. В споре о ней родился ряд существенных наблюдений. Средневековые, передав их «по наследству» Возрождению и маньеризму, в то же время не смогло существенно углубить проблему: в рамках аристотелевской теории искусства феномен воплощения идеи не мог получить удовлетворительного истолкования.

Для св. Фомы художественная идея вещи, которую предстоит создать, существует в уме художника как *идеальный образ, по подобию которого создается нечто (forma exemplaris ad cuius similitudinem aliquid constituiit)*. «Творящий разум, заранее видящий образ творения, обладает идеей воспроизводимой вещи». «Аристотелизм» этой позиции подчеркивается тем обстоятельством, что речь идет не об идее субстанциональной формы, формы как чего-то отличного от материи, подобия платоновской сущности. Скорее это прообраз формы, рожденной в связи с материей; формы, устанавливающей единство с материей, «поэтому сама идея соотносится не только с формой или только с материей, но с композицией целого; она

осуществляется во всем: как в форме, так и в материи». Создаваемый организм управляется одной идеальной формой, и св. Фома подчеркивает единство композиции: когда архитектор представляет дом, он мыслит в то же время все его свойства: план, высоту и т. д. Частности будут продуманы позднее, когда здание будет построено: орнаментация, роспись стен и прочее. Здесь стоит снова отметить сугубо функционалистское понимание искусства, при котором улаждающие элементы не принадлежат собственно художественной идее²³⁹.

Этот прообраз возникает в сознании художника как результат стремления к подражанию, поскольку стремится воспроизвести объект, существующий в природе. Но в случае, когда создается новый объект — дом, сказка, статуя чудовища, — первичная идея порождается воображением (*phantasia*), которое представляет собой одну из четырех внутренних сил чувственной натуры человека (наряду со здравым смыслом, способностью оценивать или размышлять и памятью) и формируется живым опытом, словно *хранилище чувственно воспринимаемых образов* (*quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum*)²⁴⁰. Посредством воображения мы можем вызвать из памяти некий предмет или же сочетать разные формы так, словно мы действительно видим их²⁴¹. Такое сочетание форм наиболее типично для деятельности вообра-

жения и может быть объяснено без ссылки на какую-либо иную человеческую способность: «Авиценна утверждает, что есть пятая сила, соединяющая реальное и воображаемое, которая сопоставляет и разделяет воображаемые формы; так, из воображаемой формы золота и воображаемой формы горы мы составляем форму золотой горы, которой мы никогда не видели. Такая способность не проявляется ни у кого из живых существ, кроме человека, свойство воображения которого способно на это»²⁴².

Эта теория откровенно эмпирична и интеллектуалистична. Ее положительные стороны — ясность и простота, она объясняет искусство, не прибегая к иррациональному и сверхъестественному. Но аристотелевско-томистской теории недостает более сложного представления о творческой силе воображения, которое, в принципе, могло бы быть развито на основе существующих предпосылок и осознания того, что искусство, даже опирающееся на силы разума и опыт ремесла, есть трудоемкий процесс, в котором не физическое действие *следует* замыслам ума, но *сам ум* постигает творение в процессе творчества. Жильсон задается вопросом: каким же образом искусство, если оно принадлежит сфере интеллекта, способно запечатлевать идеи в материи? Сам интеллект этого не может²⁴³. Последователи Аристотеля полагали, что художественный процесс не

является спонтанным и не ведет к уникальному акту творения, по сути они игнорировали субъективность и эмоциональность искусства.

3. По мере того как рыцарский идеал становился утонченнее, основополагающая средневековая добродетель (*kalokagathìa*) приобретала все более эстетический характер. Один из примеров — «Роман о Розе» («*Le Roman de la Rose*»), куртуазная любовь — другой. Эстетические ценности прежде были выражены в стилизованных формулах, прилагаемых к человеческой жизни, истолкованной в категориях Божественного. Теперь они стали общественными ценностями. Центром общественной и художественной жизни стала женщина — суровая феодальная эпоха проходила мимо нее, но теперь она прочно заняла свое место в литературе. Ценность чувств возросла, и поэзия событий уступила первенство поэзии личных признаний. Много позднее романтизм в своем восхищении Средневековьем создал искаженный образ истории, но он верно открыл в нем ростки эстетики чувства, рождение новой чувствительности, чреватой безответной страстью, заставляющей поэзию выразить несказанное (у романтиков это станет мазохистским влечением к недоступной принцессе (*d'une princesse lointaine*). И все это несмотря на условность и строгость аллегорий, которая была свойственна новой куртуазной поэзии и поэзии трубадуров.



38. Суд Париса. Ок. 1430–1440 гг.

В этих условиях схоластическая теория искусства оказалась почти беспомощной. С самого начала лишь отчасти способная объяснить изящные искусства, она в лучшем случае могла найти обоснование искусству дидактическому, в котором ясное, заранее данное знание несло прообраз и

выражалось в соответствии с нормами. Но когда Данте говорит, что он выражает *диктуемое изнутри* Любовью, мы сталкиваемся с чем-то иным, даже если определим эту «Любовь» философски: это новое понимание творчества, с очевидностью связанное с миром страсти и чувства. Оно возвещает рождение современного эстетического чувства — и всех его проблем.

Только мистики могли бы сообщить новой поэзии способ выражения ее мыслей, ее чувств и ее интуитивной природы. Конечно, мистицизм касается других сфер души, но в нем присутствуют зерна будущей эстетики вдохновения и интуиции. Подобно тому как платоновская традиция сделала возможной теорию художественных идей, францисканская сосредоточенность на любви и воле предвещала эстетику чувства. Теория св. Бонавентуры открывала в потаенных глубинах души потребность в *гармонической плавности* (*aequalitas numerosa*), подсказывая будущей эстетике вдохновения путь к определению внутреннего воображения.

Уже во францисканском спиритуализме, как и в мистике Гуго Сен-Викторского, можно усмотреть основу эстетической интуиции. Она заключается в разделении ума и разума; при этом первый обозначает созерцание и синтезирующее видение: «созерцание, свободное, словно полет, охватывает [все предметы] с удивительной легкостью»²⁴⁴.

Иудео-арабская мысль также подходила к эстетике воображения. Иегуда Леви в своей «*Liber Cosri*» говорит о небесном даре поэта — непосредственном внутреннем видении, о его прозрениях, о поэте, который лелеет в себе законы гармонии и реализует их, даже не умея их формулировать. Есть люди, владеющие всеми поэтическими правилами, но не способные ничего создать: «те, кто от природы являются поэтами, [могут] мгновенно создать прелестное и безукоризненное стихотворение»²⁴⁵. Здесь наступает предел интеллектуализма Боэция. Для Авиценны, с которым св. Фома полемизировал как раз по поводу воображения, воображение возвышает чувства и, спускаясь с небес, порождает совершенную форму: «беседу в стихах, или форму удивительной красоты»²⁴⁶. В то же время через всю средневековую традицию проходит мотив Божественного безумия поэта, так и не нашедший, однако, теоретического осмысления²⁴⁷.

Для Мейстера Экхарта формы всего сотворенного существуют первоначально в сознании Бога, и всегда, когда воображение задумывает некий предмет, это своего рода озарение или благодать мудрости; человеческие идеи скорее *обретаются*, чем формируются; все, что задумано человеком, уже существует в Боге: «Слово берет свое могущество от Слова Первоначального». Искать художественный образец вовсе не значит сочинять: это значит мистически сосредоточить взгляд на

той реальности, которую надлежит воспроизвести вплоть до полного самоотожествления с нею. Но идеи, существующие в Боге и сообщенные уму человека, являются не столько платоновскими архетипами, сколько образами действия, силами, принципами организации. При этом идеи живут, они существуют не как *стандарты* (*standarts*), но как идеи деяний, которые надлежит совершить. Реальная вещь возникает из идеи, словно произрастая из нее. Теория Экхарта внешне напоминает аристотелевскую, но ей присуще большее ощущение динамизма и порождающей силы идей²⁴⁸. Нашедший выражение образ есть «эманация формы» (*formalis emanatio*) и «осознает свою возрастающую силу» (*sapit proprie ebullitionem*). Он не отличается от образца, он живет с ним, он заключается в нем и идентичен ему: «Образ и его прототип не различаются между собой и не представляют собой две различные субстанции... Образ в действительности есть простая и формальная эманация, развитие исходно простой и голой сущности; это внутренняя эманация, осуществленная в безмолвии и без воздействия извне, — это некая жизнь, так как образ вещи произрастает из нее самой и начинает существовать сам по себе»²⁴⁹. Из этих плодотворных идей рождается новое понимание художественного процесса. Если мы изыдем их из контекста психологии мистицизма и теологии Троицы, то откроем в них то, что более не принад-

лежит Средним векам, — источники новых путей в эстетике, близких уже нашему миру.

4. Пока теоретики боролись с проблемами, художники обрели сознание собственной значимости. Конечно, это сознание никогда не исчезало в Средневековье, хотя различные общественные, религиозные и психологические обстоятельства культивировали смирение и то, что выглядит как стремление к анонимности.

В раннем Средневековье широко почитался Туотил, легендарный монах из монастыря Сент Галлен, проживший жизнь художника. Его считали сведущим во всех искусствах, он был пригож, красноречив, обладал приятным голосом, умел играть на органе и флейте, слыл великолепным оратором и собеседником, владел изобразительными искусствами, — в общем, он был идеалом человека и «гуманиста» эпохи Каролингов. Говорят, что и Абельяр был во многом похож на него, он писал своему сыну Астролябию, что мертвые продолжают жить в творениях поэтов. Сохранилось множество свидетельств того почтения, которым были окружены поэты и художники. Но формы, в которых выражалось это почтение, часто были экстравагантны. Например, монахи аббатства Сен-Рюф под покровом ночи похищают молодого паренька, необычайно сведущего в искусстве живописи, которого соборный капитул Нотр-Дам-де-Дом в Авиньоне ревностно оберегал. В действительности

такого рода эпизоды изобличают определенную недооценку искусства, тенденцию рассматривать художника как *предмет*, который можно использовать и даже обменивать. Они поддерживают образ средневекового художника, посвятившего себя смиренному труду во имя веры и на благо общины, — образ, совершенно отличный от художника Возрождения, кичащегося своей неповторимостью.

Схоластическая теория искусства поддерживала этот смиренный образ, поскольку абсолютно объективистская концепция искусства не принимала во внимание влияния личности на его произведения. Распространенная тенденция принижать «механические» искусства также мешала архитекторам и скульпторам искать личной славы. Фигуративные произведения создавались для архитектурных построек, были плодами труда артели, и самое большое, что художники и ремесленники могли оставить на память о себе, это монограммы, вырезанные на замковых камнях. Впрочем, и сегодня рассеянный зритель, который не удосуживается прочесть титры фильма, склонен рассматривать его как произведение анонимное, о котором лучше всего напомнят не имена создателей, а сюжет или герои.

В отличие от представителей механических искусств (*tecnicisti*) поэты достаточно рано добились полного признания своей значимости. Искусства



39. «Св. Элигий
в обучении
у ювелира».
Витраж собора
в Милане.
1480–1486 гг.

«механические» сохранили нам лишь имена самых известных архитекторов, однако каждое стихотворение имело определенного автора, осознававшего оригинальность своего стиля и своих мыслей. Многочисленные доказательства тому можно

найти у Теодульфа Орлеанского, Валафрида Страбона, Готфрида из Витербо. Начиная с XI века каждый поэт хорошо понимал, что его труд — это способ достигнуть бессмертия. Произошло так, что как раз в это время понятие *ars* стали связывать преимущественно с занятиями логикой и грамматикой, и это негативно отразилось на искусстве литераторов (*auctores*), бывшем все еще живым во времена Иоанна Солсберийского. Писатели той поры, реагируя на подобное унижение, еще больше утверждают собственное значение. К примеру, Жан де Мён полагает, что благородство по рождению — ничто по сравнению с благородством литератора.

В то время как миниатюристами были монахи, а мастерами-каменщиками — ремесленники, связанные со своим цехом, новое поколение поэтов — почти всегда придворные, связанные с жизнью аристократии и почитаемые в тех владениях, где они живут. Они трудятся не для Бога и не для общины, они не работают над проектами, которые будут исполнять другие; они не стремятся к одобрению узкого круга эрудитов — читателей манускриптов. Они ищут быстрого успеха и личной славы. Миниатюристы остаются безымянными, даже если они, подобно братьям Лимбург, работают при княжеском дворе. И лишь в Италии XIII века, когда живописцы начали работать в своих мастерских в гуще повседневной жизни, люди начали

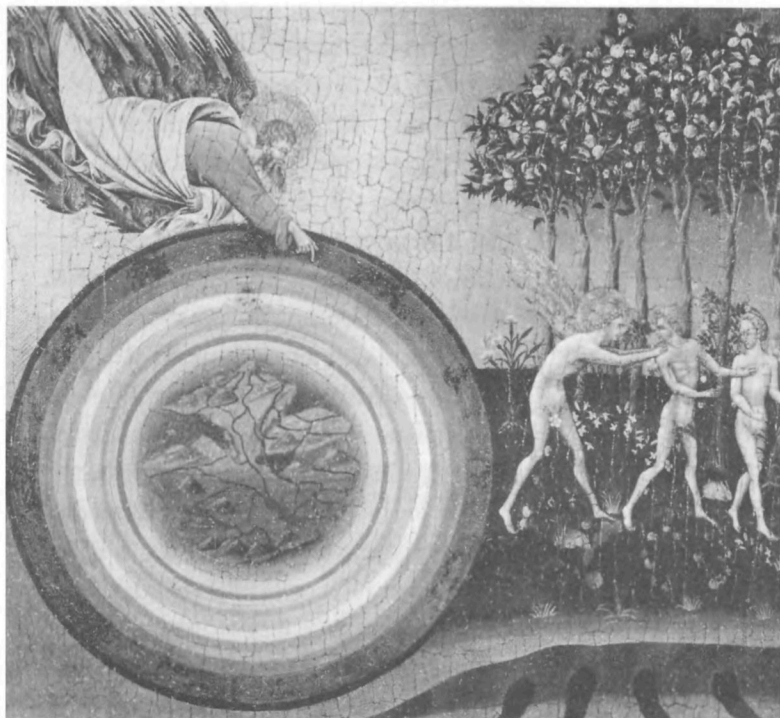
судить о них как о личностях. Они стали объектами индивидуализирующего внимания²⁵⁰.

Личная гордость художника никогда полностью не опиралась на убежденность в том, что его произведение абсолютно индивидуально и оригинально: оно не было поддержано философией, несмотря на возможности, содержащиеся в доктрине *haecceitas*. В лучшем случае у художников существовала смутная вера в это, ясность самосознания пришла лишь с Ренессансом и маньеризмом.

ХІІ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Средневековая эстетика знает множество повторов, возвращений к уже обсужденным темам, споров по незначительным поводам, но все-таки она развивалась в определенном направлении. Нельзя забывать, что Средние века даже в эстетической теории были связующим звеном между классической эпохой и Возрождением, они передали Новому времени художественную традицию, отмеченную собственным видением.

Перед нами историческое созревание в широком смысле — становление в рамках средневекового мировоззрения. Оно начинается с пифагорейской эстетики числа, которая была реакцией на беспорядок и тревогу столетий, последовавших за падением Рима, и переходит к гуманистической эстетике каролингского Возрождения, с ее вниманием к ценности искусства и к красоте античного наследия. С установлением политической стабильности начинается систематическое упорядочивание вселенной в богословии, и, после того как минул кризис Тысячного года, эстетика становится наукой о космической гармонии. Это произо-



40. Джованни ди Паоло. Изгнание из Рая. Ок. 1440 г.

шло благодаря влиянию Эриугены, представителя англосаксонской культуры, зрелость которой наступила еще в предшествовавшие Каролингам годы упадка. Затем, пока Европа покрывалась «белыми ризами церквей», Крестовые походы покончили со средневековым провинциализмом. Войны, ведущиеся объединенными силами, дали Средневековью новое гражданское сознание, а филосо-

фия обратилась к мифу Природы. По мере того как представление о природе становилось более детальным, прекрасное стало атрибутом уже не абстрактного миропорядка, но отдельных конкретных вещей. В период между Оригеном, который настаивал на физическом безобразии Христа, и теологами XIII века, превратившими Христа в сияющий красотой прообраз художественных изображений, наступила зрелость христианской этики и родилась «теология земных реальностей». Соборы выражают мир «Сумм», где всему нашлось свое место: Богу и сонмам Его ангелов, Благовещанию и Страшному суду, смерти, ремеслам, природе, даже самому дьяволу, — все они подчинялись порядку, который все измерил и заключил в круг субстанционального блага Творения и который выражал это благо самой своей формой.

Находясь на вершине своего развития, средневековая цивилизация стремилась определить вечную сущность вещей — красоты, как и всего остального, — в точных понятиях. Проблема заключалась в том, что Средневековые продолжало верить в предвечный гуманизм даже тогда, когда начался процесс обмирщения. В то время когда философы все еще были сосредоточены на сущности вещей, практический опыт и наука показали, что эта сущность изменилась. Систематическая теория неизбежно оказывалась в стороне от брожения и конфликтов реальной жизни. Умозри-

тельный политический и теологический порядок (*ordo*) оформился как раз тогда, когда над ним нависли разнообразные угрозы — со стороны растущего национализма, местных языков, новых форм мистицизма, социальной напряженности и теологических сомнений. В один прекрасный день схоластика, доктрина вселенской католической державы, конституцией которой были *Summae*, энциклопедией — соборы, а столицей — Сорбонна, оказалась лицом к лицу со светской поэзией, написанной на народном наречии, с Петраркой, презиравшим парижских «варваров», с еретическим брожением и *новым благочестием* (*devotio moderna*).

Мир соборов не предполагал тревоги и растерянности, в нем даже сатана знал свое место. Теперь же все оказалось потрясенным до основания. От ламентаций Жана Жерсона мы переходим к Иерониму Босху, где теологические символы оборачиваются страшными призраками, а дьявол угрожает гибелью. Схоластическая эстетика не нужна более ни задвинутому на север и дышащему на ладан Средневековью, ни новому миру, который родился в Италии, где платонизм и магия дали новое объяснение незримому и где окажется, что *человеческие писания* наделили человека уверенностью совсем иного рода.

2. И все же в своих собственных пределах схоластическая эстетика вполне отвечала своему време-

ни. Исследуя искусство поздней античности, Алоиз Ригль показал, что эстетические теории демонстрируют «художественную волю» (*Kunstwollen*) своей эпохи: формальные свойства искусства отражены в теоретическом сознании современников²⁵¹.

Впрочем, нельзя не заметить, что разнообразные формулы, применяемые средневековой эстетикой, носят настолько общий характер и настолько логически укоренены в контексте, что их можно относить и ко всему и ни к чему. Кажется, что философия прекрасного Средних веков стеклянной стеной отделена от современной ей практики. С одной стороны, рациональная геометрическая схема, представляющая красоту, какой она должна быть, с другой — непосредственная жизнь искусства со всей своей диалектикой форм и устремлений. Но мы уже видели, что сам по себе вербализм и идеализм средневековой эстетики выражает дуализм сознания эпохи, постоянное напряжение между теорией идеального бытия и противоречиями жизни. Этот дуализм не обесценивал средневековое единство ценностей, но, скорее, составлял парадоксальный аспект этого самого единства. В этот век свирепость и нечестивость заявляли о себе широко и громогласно, но в то же время люди жили в согласии с нормами благочестия, крепко веруя в Бога и искренне стремясь к моральному идеалу, который тут же ими нарушался с невероятной легкостью и простодушием. Нам бросаются

в глаза противоречия этой жизни, и мы никак не можем примирить в одной системе и Элоизу, и героев Чосера, и Боккаччо, и Жиля де Ре. Но люди Средневековья стремились подчеркивать то, что сближает и объединяет, преодолевая противоречия надеждой и верой. Их эстетика, как и вся средневековая мысль, воплощает идеальный синтез и видит мир глазами Бога.

Именно благодаря универсализму и строгости своих формулировок средневековая эстетика, если мы выйдем за пределы попыток буквальной реконструкции, способна кое-чему научить нас сегодня. Речь вовсе не идет о том, что ушло в безвозвратное прошлое и не может быть воспринято теперь. Та эстетика обладала великолепно сложенными категориями, которые сегодня могут стать источником новых прозрений, — именно это удалось Джеймсу Джойсу, который «сражался на рубежах беспредельного и грядущего»²⁵². Наряду с греческой традицией эстетика Средневековья может предложить новый идеал *kalokagathia* — «красоты-добра», сообщить разуму чувство гармонии. Это уже произошло с такими философами, как Джон Дьюи²⁵³. Средневековая эстетика может предложить метод сочетания классической и современной концепций искусства²⁵⁴. Местами она совершенно неожиданно проявляет сходство с развивавшейся параллельно философской мыслью Востока²⁵⁵. Она способствует пониманию ис-

кусства как явления конструктивного и «технического» и служит противоядием «орфической», типично постромантической эстетике. В ней заключены ростки критической методологии, строгой и рационалистичной²⁵⁶. Каждый, кто подойдет к ней внимательно, сможет у нее чему-либо научиться — не потому, что она является выражением цивилизации, превосходящей все остальные, но потому, что ценность любой цивилизации и любого учения заключается в том, что мы обращаемся к ним в поисках ответов на сегодняшние вопросы.

Тексты

Сочинения, касающиеся средневековой эстетики, во многом идентичны корпусу средневековых философских текстов (здесь мы не будем останавливаться на роли поэтических или научных произведений как исторических источников). Поэтому в данном разделе мы приводим список фундаментальных трудов, в которых можно обнаружить большую часть процитированных нами фрагментов.

Migne J. P. Patrologiae cursus completes//Series Latina. Paris, 1844–1990.

Halm C. Rhetores latini minores. Leipzig, 1863.

Konrad von Hirschau. Dialogus super auctores. Würzburg, 1889.

Theophilus. Schedula diversarum artium//Quellenschriften für Kunstgeschichte, hrsg. Ilg A. Wien, 1874.

Suger. De rebus administratione sua gestis (и другие труды)//Panofsky E. Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Princeton, 1946. Рус. сокр. изд.: *Пановский Э.* Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени//Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992.

Mortet V. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture. XIe–XIIe siècles. Paris, 1911.

Mortet V, Deschamps P. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture. XIIe–XIIIe siècles. Paris, 1929.

Gerbert M. Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. 3 v. St. Blasien, 1784. Hildesheim, 1963.

Gerbert M. De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. St. Blasien, 1774.

Coussemaker Ch. E. H. de. Scriptorum de musica medii aevi, Nova seriem a Gerbertina alteram collegit. 4 v. Paris, 1864–1867. Hildesheim, 1963.

Pellizzari A. I trattati intorno alle arti figurative in Italia e nella penisola iberica dall'antichità classica al Rinascimento. Napoli, 1915. V. 1.

Habnloser H. R. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches Ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien, 1935.

Cennini C. Il libro dell'arte. Lanciano, 1913.

Faral E. Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris, 1924.

Baeumker C. Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts. Münster, 1908.

Pouillon D. H. La beauté, propriété transcendente chez les scolastiques//Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge. XII. 1946. P. 263–329.

Robert Grosseteste. De Luce//Baur L. Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischof von Lincoln. Münster, 1912.

Alexander of Hales. Summa Theologica. Quaracchi. Florence, 1924–1948.

St. Bonaventura. Opera Omnia. Quaracchi. Florence, 1902.

Albertus Magnus. De pulchro et bono//St. Thomas

Aquinas. Opera Omnia, hrsg. Roberto Busa. V. VII. Stuttgart, 1980. P. 43–47.

St. Thomas Aquinas. Opera Omnia. 7 v. Stuttgart, 1980.

Vincent de Beauvais. Speculum Majus. Venezia, 1494.

Guillelmus Durandus. Rationale divinatorum officiorum. Treviso, 1479.

Neale J. M., Webb B. The Symbolism of churches and church ornaments: a translation of the first book of the Rationale divinatorum officiorum written by William Durandus. London, 1906.

Montano R. L'estetica nel pensiero cristiano//Grande Antologia Filosofica. Milan, 1954. V. 5. P. 151–310.

В «Patrologia Latina» можно найти произведения Боэция, Исидора Севильского, Кассиодора, Иоанна Скота Эриугены, Алкуина, Гуго Сен-Викторского, Рихарда Сен-Викторского, Алана Лилльского, Иоанна Солсберийского, Гильома из Конка и других. Наиболее важные эстетические тексты авторов XIII века были собраны Д. Пуйоном. Очень разнообразно собрание Монтано, оно является отличным введением для тех, кто хочет обратиться к изучению фундаментальной философской литературы о прекрасном. Кроме того, этот труд открывается исследованием об эстетике Средневековья — одним из самых глубоких до сих пор в Италии. В отличие от текста, предлагаемого нами, работа Монтано подробно рассматривает поэтику Данте и слияние в ней многочисленных компонентов, составляющих эстетику Средневековья.

Исследования общего характера

Общую информацию по данной теме можно найти в любой работе по истории эстетики. Все же некоторые

из них малоудовлетворительны — как в отношении фактов, так и в отношении знакомства с проблемой.

Biondolillo F. Breve storia del gusto e del pensiero estetico. Messina, 1924. Ch. 2.

Borgese G. A. Sommario di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni//Poetica dell'unità. Mondadori. Milan, 1952.

Bosanquet B. A History of Aesthetics. London, 1904. Ch. 6.

Croce B. Estetica. Bari, 1902. Part II — Storia, ch. 2.

Gilbert K., Kubn H. A History of Esthetics. London, 1956. Ch. 5.

Saintsbury G. A History of Criticism and Literary Taste in Europe. 3 v. Edinburgh, 1900–1904. V. 1. Book 3.

Zimmermann R. Geschichte der Aestetik als philosophische Wissenschaft. Wien, 1858.

Из всех этих работ самой вдохновляющей является, конечно же, работа Г. Сентсбери. Б. Кроче и Б. Бозанкэ находятся в плену своих идеалистических взглядов, и им не удастся ухватить истинную сущность средневековых проблем. Известная оценка средневековой эстетики, данная Кроче, приложима, только если мы признаем уравнение: «Эстетика — это философия лирической интуиции». Но такой способ исторического поиска приводит к известной неопределенности. Труд К. Гилберта и Х. Куна хорошо аргументирован и не лишен очень значимых положений, но почти весь фактологический материал почерпнут из вторых рук. Гораздо полезнее для исследователя окажутся следующие труды — по-настоящему фундаментальные:

Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

De Bruyne E. Études d'esthétique médiévale. 3 v. Bruges, 1946.

De Bruyne E. L'esthétique du Moyen Age. Louvain, 1947.

De Bruyne E. Geschiedenis van de Aesthetica. 5 v. Anvers, 1951–1955.

De Wulf M. L'œuvre d'art et la beauté. Louvain, 1920.

Glunz H. H. Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum, 1937.

Menéndez y Pelayo M. Historia de las ideas estéticas en España. Madrid, 1883. Ch. 3–5.

Müller W. Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter. Berlin, 1926.

Panofsky E. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig; Berlin, 1924. Columbia, 1968.

Schlosser-Magnino J. von. Die Kunstliteratur. Wien, 1924.

Schlosser-Magnino J. von. Die Kunst des Mittelalters. Berlin, 1926.

Для всякого, кто захочет предпринять серьезные научные поиски по данной теме, наиболее ценным инструментом среди всех этих исследований являются «Études» Э. де Брюна. Эта работа представляет богатейшее собрание текстов (вначале автор хотел ограничиться ими), а также весьма тщательную разработку отдельных направлений эстетики, сопоставляемых между собой, и их углубленное рассмотрение применительно к тому тексту, в котором они приводятся. Для этого исследования характерен острый интерес к проблемам эстетики. Автор постоянно указывает, соблюдая, однако, чувство меры, на те аспекты, которые в средневековых теориях интересны и для сегодняш-

него дня. Другая работа Э. де Брюна представляет собой изящный конспект его основного труда: материал сгруппирован по проблемам, а не по персоналиям или школам. Однако эта книга не является справочником, поскольку она не снабжена библиографическими ссылками на тексты (примечания отсылают к соответствующим местам из «*Études*»). Третье из упомянутых выше произведений Э. де Брюна, в пяти томах, является, к сожалению, труднодоступным из-за языкового барьера; в то время как «*Études*» заканчивались на трудах Иоанна Дунса Скота, здесь автор доходит до позднего Средневековья, уделяя внимание Чосеру, Ченнини, Дионисию Картезианцу и другим. Начинает он при этом с Отцов Церкви.

По сравнению с трудом Э. де Брюна в работе Х. Глунца взят более узкий спектр исследования: в центре внимания уровень осознания поэтом собственного искусства. Автор прослеживает эволюцию литературного вкуса в эпоху Средневековья, он отмечает в XIV веке явственное возникновение «эстетической» концепции поэзии. Рецензируя книгу Х. Глунца, Э. де Брюн в свое время отметил, что небезопасно подразделять эпохи согласно эволюции эстетических течений, поскольку для эстетики Средних веков всегда было характерно существование нескольких течений одновременно. Однако не подлежит сомнению, что рассмотрение проблемы художественного самосознания без исследования Х. Глунца невозможно.

Труд Ю. Шлоссера, прежде всего, является объемным библиографическим справочником, очень хорошо продуманным. Глава, посвященная Средневековью, снабжена обильными примечаниями, касающимися те-

орий искусства, и полезными сопоставлениями Средневековья с классической эстетической традицией.

Э. Курциус рассматривает в основном те элементы латинской средневековой культуры, которые стали составной частью европейской литературы, — общие места, архетипические концепции, риторические приемы. Многие главы, особенно в весьма объемном приложении, посвящены проблемам эстетической теории. Эти аннотации особенно интересны тем, что в них рассматриваются теоретические положения, которым суждено было развиваться в последующие века.

М. Менендес-и-Пелайо приводит сочинения испанского, арабского и еврейского культурных ареалов. «Идея», которую берется обсуждать Э. Панофский, — это живой экскурс в историю концепции художественной «идеи». Он приводит богатый и глубокий материал, когда речь заходит об эпохах Возрождения и маньеризма, более скудный, когда дело касается Средневековья. Исследователь это вполне сознает, ибо заявляет в предисловии к итальянскому изданию своего труда, что считает свою работу устаревшей по многим причинам: например, потому, что в 1924 году в его распоряжении не было таких работ, как исследование де Брюна. Однако эта книга полезна и весьма интересна для чтения.

*Труды, анализирующие культуру
и эстетическое восприятие Средних веков*

Произведения, список которых мы здесь приводим, хотя и не относятся прямо к эстетике, способствуют пониманию духа средневекового человека. Только в свете содержащихся в них сведений о цивилизации и культуре

Средневековья можно приступать к интерпретации различных философем, касающихся прекрасного.

Chailley J. Histoire musicale du Moyen Age. Paris, 1950.

Coulton G. G. Medieval Panorama. Cambridge, 1938. New York, 1955.

Dvořák M. Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München, 1918.

Fichtenau H. Das karolingische Imperium. Zürich, 1949.

Focillon H. Art d'Occident. Paris, 1947.

Focillon H. L'an Mil. Paris, 1952.

Gilson E. L'Esprit de la Philosophie médiévale. Paris, 1932.

Gilson E. La philosophie au Moyen Age. Paris, 1944.

Gilson E. Les idées et les lettres. Vrin; Paris, 1932.

Gilson E. Héloïse et Abélard: Etudes sur le moyen âge e l'humanisme. Paris, 1938.

Guzzo A. Studi d'arte religiosa. Milan, 1932.

Haskins Ch. H. The Renaissance of the Twelfth Century. Cambridge, 1927.

Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 4 Bde. München, 1958.

Huizinga J. Herfsttij der Middeleeuwen. Haarlem, 1919.

Gregory T. Anima Mundi. Florence, 1955.

Krestowsky L. La laideur dans l'art à travers les âges. Paris, 1947.

Langlois Ch. V. La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age. Paris, 1911.

Montano R. Introduzione ad un'estetica del Medioevo// Delta. V. 1953. P. 59–67.

Malraux A. Les voix du silence. Paris, 1951.

Mumford L. The condition of Man. New York, 1944. Ch. 3, 4.

Nulli S. A. Erasmo e il Rinascimento. Turin, 1955.

Paré G., Brunet A., Tremblay P. Le renaissance du XIIe siècle. Ottawa, 1933.

Paré G. Les idées et les lettres au XIIIe siècle (Le «Roman de la Rose»). Paris; Montréal, 1947.

Taylor F. H. The Taste of Angels: A History of Collecting from Rameses to Napoleon. Boston, 1948.

Taylor F. H. The Medieval Mind: a History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages. 2 v. Cambridge, 1959.

Valentini R., Zucchetti G. Codice topografico della città di Roma. 4 v. Rome, 1940–1954 (v. III, с критической публикацией *Mirabilia Urbis Romae*).

Worringer W. Forproblem der Gotik. München, 1930.

Weymann U. Die seusische Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst. Berlin, 1938.

Произведения, подобные трудам Э. Жильсона, являются фундаментальными для понимания средневекового чувственного восприятия. Книга об Элоизе и Абеляре служит прекрасным введением в проблему средневекового гуманизма; это книга для эрудитов, изобилующая латинскими цитатами, от нее исходит свежесть и обаяние подлинного романа. Она приглашает читателя увидеть в средневековом человеке готовность к гуманизму (в современном смысле этого понятия), которая является основной предпосылкой зарождения в людях эстетического интереса опять-таки в сегодняшнем значении этого понятия. Для разнообразия можно упомянуть книгу С. Нулли об Эразме, поскольку изучение человека Возрождения основано там на противопоставлении его фигуре — в значительной мере условной — средневекового

человека. Труд С. Нулли ценен как свежее изыскание в русле антисредневековой полемики, отступившим благодаря работам Э. Жильсона на второй план. Но именно с поисками средневекового гуманизма и полемизирует С. Нулли — настолько едко, что делает неприемлемыми гуманистические ориентиры в выявлении различий между духом Средневековья и духом Возрождения, задаче, которую он с полным правом снова ставит на повестку дня.

Совсем иные ценности и стимулы смог увидеть в Средневековье А. Хаузер (стоящий на позициях либерального марксизма); написанная им «История» оказывается прекрасным введением в изучение отношений между художественными явлениями, эстетическими доктринами и социально-экономическим «базисом». Его произведение, написанное в популяризаторском тоне, опирается на несомненную эрудицию. В этой «Истории» мы обнаруживаем отголоски других, более глубоких изысканий — к примеру, работы М. Дворжака (учеником которого А. Хаузер и был).

«The Medieval Mind» («Средневековое сознание») Ф. Г. Тэйлора — работа очень ясная, с хорошими объяснениями, обильно оснащенная цитатами (которые даны с переводом); она затрагивает самые разные аспекты художественной культуры Средневековья — от философов до энциклопедистов, от мистиков до трубадуров.

«Art de l'Occident» («Искусство Запада») Фосийона — это впечатляющее исследование о средневековом изобразительном искусстве, понимаемом как выражение всей культуры этой эпохи и как высочайшее и самобытное творение западноевропейского духа.

«L'an Mil» («Тысячный год») очень хорошо объясняет обстоятельства и причины восхождения нового гуманистического духа в самом начале второго тысячелетия. Фихтенау описывает те же самые явления, имевшие, правда, совершенно иной облик, рассматривая цивилизацию эпохи Каролингов. Если вы интересуетесь развитием средневекового чувственного восприятия, то главы, написанные Мамфордом, станут для вас увлекательным чтением, они написаны беспристрастно и остро.

Уже из самого набора цитат, появляющихся на страницах нашего исследования, можно заключить, насколько плодотворным нам показалось чтение трудов Й. Хёйзинги. Его книга охватывает весьма ограниченный период: бургундскую цивилизацию XIV и XV веков. Совершенно особая историографическая концепция Й. Хёйзинги, вкупе с его интерпретацией культуры как «игры» и стилизации, делают пристрастным его взгляд на вещи. Однако же речь все равно идет о произведении необычайно привлекательном и обильно документированном. Средневековье, взятое в пору своего заката, демонстрирует нам величие и нищету идей и жизненных реалий, показывает их пределы и возможности и тем самым побуждает нас к изучению веков предшествовавших.

«Mirabilia Urbis Romae» («Достопримечательности города Рима») являются убедительным документом художественно-археологического восприятия средневекового человека. Сам же этот предмет живо охарактеризован в книге Ф. Г. Тэйлора. Исследование Л. Крестовски содержит данные об отношении к вещам уродливым, которое оказывается в какой-то мере в

оппозиции к ясной и оптимистической философии прекрасного, хотя формальные оправдания уродства, предлагаемые, например, св. Бонавентурой, представляют собой попытку реабилитации этих феноменов. Посвященная наиболее «экспрессионистским» моментам средневекового искусства книга Урсулы Вейман рассматривает влияние мистики на искусство позднего Средневековья.

Мы включили в наш список и книгу Мальро, хотя она бессистемна и для человека, обращающегося к ней за справками, слишком беспорядочна. Однако в ней можно обнаружить ценные наблюдения о готическом искусстве и психологии средневекового эстетического опыта.

Среди всевозможных произведений, посвященных культурному возрождению XII века, книга Т. Грегори обращает особое внимание на новую философскую концепцию природы, предложенную теологией и поэзией той эпохи. Эволюция эстетического восприятия, как и эволюция музыкальных теорий и музыкальной практики, является темой «Histoire Musicale du Moyen Age» («Истории музыки Средних веков»), написанной Ж. Шейе.

Об эстетике музыкального порядка и пропорции

В этом разделе мы приводим список исследований, рассматривающих музыкально-математический аспект средневекового искусства и соответствующие эстетические доктрины.

Abert J. J. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Leipzig, 1905.

Allers R. Microcosmus from Anaximandros to Paracelsus// Traditio. II. 1944. P. 319–407.

Baltruaitis J. Le style cosmographique au Moyen Age// Ile Congrès d'esthétique et de science de l'art. Paris, 1937. V. 2. P. 91.

Combarieu J. Histoire de la musique. Paris, 1910. V. 1.

Ghyka M. Le nombre d'Or — rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. 2 v. Paris, 1910.

Irtenkauf W. Der Computus ecclesiasticus in der Einstimmigkeit des Mittelalters//Archiv für Musikwissenschaft. XIV. 1957. P. 1–15.

Panofsky E. The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles// Meaning in the Visual Arts. New York, 1955.

Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. London, 1957.

Réau L. L'influence de la forme sur l'iconographie dans l'art médiéval//Formes de l'art formes de l'esprit. Paris, 1951.

Silva-Tarouca A. Thomas heute. Wien, 1947.

Simson O. von. Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik//Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters, hrsg. Leiden, 1953.

Simson O. von. The Gothic Cathedral — Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. New York, 1956.

С одной стороны, совершенно очевидно, что исследования, касающиеся музыкальных теорий Средневековья, уделяют особое внимание концепции пропорциональности, а с другой стороны, интерес абсо-

лютно специфический представляют такие работы, как книги Э. Панофского и О. Симсона, которые рассматривают изобразительное искусство Средневековья как первопричину и одновременно отражение теории пропорций. Э. Панофский анализирует разнообразие концепций пропорциональности, созданных искусством Египта, Греции, Византии Средневековья и эпохи Возрождения. Возможно, он стремится сузить значение средневекового понятия пропорции, но в действительности выявляет его природу, опираясь на конкретные артефакты, не подстраиваясь под философскую концепцию *proportio*, понимаемую как атрибут метафизического Прекрасного.

О. Симсон рассматривает истоки готической архитектуры, сопоставляя их со схоластической концепцией порядка. Он обнаруживает влияние религиозного опыта и индивидуального мировоззрения на формы и строительные конструкции. Шартрский собор, к примеру, отражает платонизм Шартрской школы. В приложении к «The Gothic Cathedral» помещена работа И. Леви о пропорциях башен Шартрского собора с обильными ссылками на Витрувия и музыкальные трактаты. Эстетическая концепция *ordo* (порядка) практически обязательна для средневековой метафизики. И в этой связи произведение А. Сильвы-Таруки, пусть даже и не рассматривающее непосредственно проблематику Прекрасного, выявляет ту роль, которую концепция *ordo* приобретает в томистской метафизике.

Символизм и аллегоризм

Говоря о средневековом символизме и аллегоризме, следует прежде всего обратиться к фундаментальным

главам в уже упомянутых трудах, от Э. де Брюна до Й. Хейзинги. Перечислим ряд небезынтересных работ, касающихся данной проблематики:

Dunbar H. F. Symbolism in Medieval Thought. New Haven, 1929.

Baldwin Smith E. Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956.

Mâle E. L'art religieux du XIIe siècle en France. Paris, 1941.

Baltruaitis J. Le moyen Age fantastique: antiquités et exotisme dans l'art gothique. Paris, 1955.

Alverny M. M. Le cosmos symbolique du XIIe siècle// Archives. XX. 1953. P. 31–41.

Huysmans J. K. La Cathédrale. Paris, 1908.

Réau L. Iconographie de l'art Chrétien. 3 v. Paris, 1955–1959. Введение.

Comparetti D. Virgil in the Middle Ages. London; New York, 1895.

Аллегорические послания средневековых людей могут быть прочтены так, как сами они и не предполагали. К этому периоду относятся некоторые из трактатов по герменевтике архитектуры, которые, с одной стороны, освещают столь важный аспект средневековой ментальности, с другой же стороны, теряются в дебрях многозначности. Э. Болдуин Смит видит в средневековой архитектуре сумму символическо-космических ассоциаций, небесных и имперских, где купола и арки становятся выразителями политических идей, как это, например, происходит в случае с каролингской архитектурой, стремящейся утвердить превосходство государства над Церковью. В то же время башни Шартрского собора говорят о протоимпериалистической политике его клира. Переход от прямой

и полезной социологической интерпретации форм искусства к криптографическим манипуляциям происходит необычайно легко. В западню такого соблазна попадает Ж. Пюисманс в своем беспорядочном, романизованном и все же небезынтересном экскурсе, ибо он использует тексты энциклопедистов, чтобы реконструировать средневековую духовность, представив ее в терминах декаданса (*fin de siècle*).

Исследования Э. Маля обладают совершенно иным весом. Они основательны и совершенно необходимы для понимания механизма и психологии аллегорической концепции в произведениях средневековой пластики. Э. Маль нередко обвиняют в однобокости, он предлагает лишь теологическую интерпретацию средневекового искусства. Но несомненно, что любая критика нуждается в методологии, которая позволит рассматривать искусство и выстраивать свою систему акцентов и отрицаний. Э. Маль склонен рассматривать собор прежде всего как явление культуры, как дидактическое послание. В этом смысле он обретает понимание собора, только пройдя сквозь целую «гекатомбу» культур — библейскую, теологическую и научную. Но не подлежит сомнению, что без этих социокультурных экскурсов средневековый собор не может быть описан всеобъемлюще. И эстетика, основанная, скажем, на чисто зрительном восприятии, не может объяснить ни изначальных посылок, заложенных в собор его авторами, ни деталей его архитектурного облика.

Если и дальше следовать этой линии, то еще одним инструментом, серьезным и хорошо документированным, является иконографический свод Л. Рео, являющийся новейшей и наиболее компетентной работой

на данную тему. В ней важны главы, посвященные вселенскому, животному, минеральному, ботаническому и антропоморфному символизму. Очерк же Ю. Балтрушайтиса, поданный как свод любопытных и нечасто встречающихся рассуждений (таков уж обычай этого неутомимого коллекционера небывальщины), стремится приписать экзотической традиции многие изобразительные явления, которые другие воспринимают как плоды упорного труда средневековой аллегорической мысли. По Ю. Балтрушайтису, получается, что тема Пляски смерти имеет тибетские истоки, в то время как Й. Хёйзинга считает ее одним из наиболее типичных и оригинальных проявлений восприятия позднего Средневековья. Очевидно, что многие из подобных сопоставлений, при всей их гениальности, страдают неустойчивостью.

*Теории искусства и заметки
об изящных искусствах*

В этом разделе мы приведем список работ, рассматривающих различные теории искусства, поэтических концепций, риторики и технические руководства, пришедшие к нам из Средневековья. Наиболее важные сведения и наблюдения можно обнаружить в уже упомянутых произведениях Шлоссера, Глунца или Э. Курциуса; с другой стороны, подробный анализ художественных и технических концепций той эпохи лежит за пределами наших поисков, сконцентрированных на философских теориях, а не на «воинствующей поэтике».

Garin E. Medioevo e Rinascimento. Bari, 1954.

Vallese G. Retorica medievale e retorica umanistica// Delta. N. S. II. 1952.

Faral E. Sidoine Apollinaire et la technique littéraire du Moyen Age//Miscellanea Mercati. Vatican, 1946.

Maggini F. La retorica italiana di B. Latini. Florence, 1913.

Mc Keon R. Rhetoric in the Middle Ages//Critics and Criticism. Chicago, 1952. P. 260–296.

Mc Keon R. Poetry and Philosophy in the Twelfth Century//Critics and Criticism. Chicago, 1952. P. 296–318.

Ruggieri R. M. Estetica letteraria del Medioevo//Cultura Neolatina. I. 1941. P. 192–212.

Baldwin Smith E. Medieval Rhetoric and Poetic. New York, 1928.

Loumyer G. Les traditions techniques de la peinture médiévale. Paris, 1920.

Robert S. Rhetoric and Dialectic: According to the First Commentary on the Rhetoric of Aristotle//The New Scholasticism. XXXI. 1957. P. 484–498.

Charland T. M. Artes Praedicandi. Paris; Ottawa, 1936.

Simone F. La «reductio artium ad Sacram Scripturam»//Convivium. 1948. P. 887–927.

Franceschini E. La poetica di Aristotele nel secolo XIII//Atti dell'Istituto Veneto. 1934–1935.

Franceschini E. Ricerche e studi su Aristotele nel medioevo latino//Aristotele nella critica e negli studi contemporanei. Milan, 1956.

Schuhl P. M. Beaux-arts et Métiers//Ile Congrès Internationale d'esthétique et de science de l'art. Paris, 1937. V. 1. P. 282.

Tatarkiewicz L. Art et poésie dans le dualisme esthétique des anciens//Ile Congrès Internationale d'esthétique et de science de l'art. Paris, 1937. V. 2. P. 3.

Очень большой интерес представляют очерки Э. Гарина, в которых обсуждается проблема самосознания поэта. В той же книге встречаются очень важные страницы об Оккаме и закате схоластики. Насыщенными и хорошо документированными являются очерки Р. Мак Кеона. Две работы Э. Франческини рассматривают перипетии Аристотелевой поэтики в пору Средневековья и проводят четкую грань, позволяющую установить, какие же средневековые мыслители оказались в состоянии воспользоваться теориями Аристотеля об искусстве. Средневековая эстетика была аристотелевской по сути и происхождению, но в то же время ей оставалась абсолютно неведома (комментарий Аверроэса — исключение) истинная, подлинная эстетическая мысль Аристотеля. Она прошла мимо знаменитого аристотелевского определения поэзии, которое могло бы подсказать, чем отличается искусство вообще от искусств изящных или, по крайней мере, от искусства поэтического.

Кратким, но изобилующим острыми замечаниями является очерк Татаркевича.

Исследования об авторах и отдельных периодах

Мы приведем здесь лишь некоторые наименования. Что касается эстетики св. Фомы Аквинского, то, ввиду того что библиография по этой теме весьма обширна и большая часть исследований охватывает широкие проблемы средневековой эстетики, мы даем максимально исчерпывающий список.

Rodriguez M. T. Aspectos da estética carolingia//Revista portuguesa de filosofia. XIII. 1957. P. 158–173.

Baron R. L'esthétique de Hugues de St. Victor// Les Études Philosophiques. III. 1957. P. 434–437.

Minuto T. Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore//Aveum. XXVI. 1952. P. 289–308.

Raynaud De Lage G. Alain de Lille, poète du XIIe siècle. Montréal; Paris, 1951.

Tea E. Witelo, prospettico del XIII secolo//L'arte. XXX. 1927. P. 3–30.

Lutz E. Die Aesthetik Bonaventuras//Festgabe zum 60. Geburtstag Clemens Baeumker. Münster, 1913.

Spargo E. J. M. The Category of the Aesthetic in the Philosophy of St. Bonaventura. New York, 1953.

Riedl C. C. Robert Grosseteste On light (De luce). Milwaukee, 1942.

Coomaraswamy A. K. Medieval Aesthetics: Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg//Art Bulletin. XVII. 1935. P. 31–45.

Coomaraswamy A. K. St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth//Art Bulletin. XX. 1938. P. 66–77.

Coomaraswamy A. K. Meister Eckhart's View of Art// The Transformation of Nature in Art. New York, 1956. P. 58–95.

Bizzarri R. Abbozzo di una estetica secondo i principio della scolastica//Rivista Rosminiana. XXIX. 1935. P. 183–196.

Bizzarri R. San Tommaso e l'arte//Rivista di Filosofia Neoscolastica. XXVI. 1934. P. 88–98.

Callahan L. A Theory of Aesthetics According to the Principles of St. Thomas of Aquino. Washington, 1927.

Chiocchetti E. San Tommaso. Milan, 1925. V. 5.

De Munynck M. L'esthétique de St. Thomas// S. Tommaso d'Aquino. Milan, 1923.

- Du Wulf M.* Etudes sur l'esthétique de St. Thomas. Louvain, 1896.
- Dyroff.* Zur allgemeinen Kunstlehre des Hl. Thomas// Festgabe zum 70. Geburtstag Clemens Baeumker. Münster, 1923.
- Eco U.* Il problema estetico in S. Tommaso. Turin, 1956.
- Gilby T.* Poetics Experience: an Introduction to Thomist Aesthetics. New York, 1934.
- Groenwoud A. van.* De schoonheidsleer van der H. Thomas van Aquino//Bijdragen van phil. en theol. Faculteiten der nederlandse Jezuïten. 1938. P. 273–311.
- Improta G.* Contributi dell'Angelico Dottore San Tommaso alla dottrina ed all' evoluzione del bello e dell'arte estetica. Napoli, 1933.
- Lingueglia P.* Le basi e le leggi dell'estetica secondo San Tommaso//Pagine d'arte e di letteratura. Turin, 1915.
- Koch J.* Zur Aesthetik des Thomas von Aquin// Zeitschrift für Aesthetik. XXV. 1931. P. 266–271.
- Marchese V.* Delle benemerenze di S. Tommaso verso le belle arti. Genova, 1874.
- Mazzantini C.* Linee fondamentali di un'estetica tomista. Rome, 1930.
- Melchiorre V.* Il bello come relazionalità dell'essere in S. Tommaso//Arte ed Esistenza. Florence, 1956. P. 215–230.
- Merlo G. M.* Il misticismo estetico di San Tommaso//Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. 1939–1940.
- Montagne A.* L'esthétique de St. Thomas//Bulletin de l'Institut Catholique de Toulouse. Ile série. VI. 1894.
- Nemetz A. A.* Art in St. Thomas//The New Scholasticism. XXV. 1951. P. 282–289.
- Olgiate F.* San Tommaso e l'arte//Rivista di Filosofia Neoscolastica. XXVI. 1934. P. 90–98.

Olgiati F. L'arte e la tecnica nella filosofia di San Tommaso. Ibidem. XXVI. 1934. P. 156–165.

Olgiati F. L'arte, l'universale e il giudizio. Ibidem. XXVII. 1935. P. 290–300.

Olgiati F. San Tommaso e l'autonomia dell'arte. Ibidem. XXV. 1933. P. 450–456.

Olgiati F. La «simplex apprehension» e l'intuizione artistica. Ibidem. XXV. 1933. P. 516–529.

Pancotti V. San Tommaso e l'arte. Turin, 1924.

Philippe M. D. Situation de la philosophie de l'art dans la philosophie aristotélico-thomiste//Studia Philosophica. XIII. 1953. P. 99–112.

Sella N. Estetica musicale in San Tommaso. Turin, 1930.

Sturzo M. Il bello secondo San Tommaso e B. Croce//Rassegna Nazionale. 1924.

Taparelli d'Azeglio L. Delle ragioni del bello secondo la dottrina di San Tommaso//Civiltà Cattolica. IV. 1859–1860.

Thiery A. Les Beaux-Arts et la philosophie d'Aristote et St. Thomas d'Aquin. Louvain, 1886.

Valensise P. Dell'estetica secondo i principio dell'Angelico Dottore. Rome, 1903.

Vallet P. L'idée du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin. Louvain, 1887.

Valverde J. M. Introducciyn a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascentalidad metafisica de la belleza//Revista de ideas estéticas. LII. 1955. P. 305–317.

Badt K. Der Gott und der Künstler//Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft. LXIV. 1956. P. 372–392.

Свободные интерпретации средневековой эстетики

В этом разделе мы приводим список трудов, которые ориентированы не на историографию, а на тео-

рию и написаны по большей части в неотомистской или, во всяком случае, католической культурной среде. Эти труды затрагивают самые разнообразные аспекты средневековых мыслей об искусстве, и вдохновлены они, в частности, идеями св. Фомы. Поэтому их вряд ли стоит привлекать как подручный материал полноценного исторического исследования, однако они могут стать отправной точкой для дальнейших поисков. Прежде всего, они извлекают из небытия и комментируют средневековые эстетические теории. Во-вторых, они указывают, какие из аспектов подобных теорий могут приобрести актуальность. Встречаясь с такими трудами, ученый, естественно, должен проявлять осторожность и проводить грань между корректным истолкованием и дальнейшим развитием и углублением идей средневековой схоластики.

Adler M. Art et Prudence. New York, 1937.

Balthasar N. Art, esthétique, beauté//Revue néoscholastique. XXXIV. 1933. P. 70–116.

Ceriani G. La gnoseologia e l'intuizione artistica//Rivista di Filosofia Neoscholastica. XXIV. 1934. P. 285–300.

Del Caizo V. Spunti tomistici per un'estetica moderna//Humanitas. II. 1947. P. 373–386.

De Wulf M. Art et Beauty. St. Louis, 1950.

Duffy J. A Philosophy of Poetry Based on Thomistic Principles. Washington, 1945.

Febrer M. Metafisica de la Belleza//Revista de filosofia. Madrid. VII. 1948. P. 91–134.

Marc A. La méthode d'opposition en ontologie thomiste//Revue Néoscolastique. XXXIII. 1931. P. 149–169.

Marc A. Métaphysique du Beau//Revue Thomiste. LI. 1951. P. 112–133.

Maritain J. Art et Scolasticism. London, 1930.

Maritain J. Sign and Symbol//Journal of the Warburg Institute. I. 1937. P. 1–11.

Maritain J. De la connaissance poétique//Revue Thomiste. XLIV. 1938. P. 87–98.

Maritain J. Creative Intuition in Art and Poetry. London, 1953.

Mercier D. Métaphysique générale ou ontologie. Louvain, 1910. Part 4, ch. 4.

Plé R. Ontologie de la forme//Revue de Philosophie. XXXIV. 1936. P. 329–342.

Simonsen V. L. L'esthétique de J. Maritain. Copenhagen; Paris, 1957.

Trias M. Nota sobre la Belleza como transcendental// Actas del I-o Congreso Nacional de Filosofia. Mendoza, 1949. V. 3.

Vanni-Rovighi S. Elementi di filosofia. Milan, 1948. V. 2, ch. 5.

Wencelius L. La philosophie de l'art chez les néoscholastiques de langue française. Paris, 1932.

Среди всех этих произведений работе «Art et Scolastique» («Искусство и схоластика») Ж. Маритена принадлежит одна несомненная заслуга — этот труд открыл для публики, не слишком узкоспециализированной, возможность говорить об эстетике в терминах средневековой философии — независимо от того, приемлема или неприемлема ее сущность. Эта книга получила отклик в кругах, весьма далеких от влияния католицизма и зачастую вовсе равнодушных к средневековой культуре. Например, в Соединенных Штатах ученые светских взглядов увидели в томистских категориях достаточно убедительное выражение собствен-

ного ригоризма в духе Аристотеля. Ж. Маритен, с одной стороны, воспользовался средневековой эстетикой, чтобы оправдать Кокто, Сати, Северини и Пикассо, а с другой — исчерпывающе рассмотрел такие проблемы, как трансцендентность Прекрасного и природа эстетического *visio* (видения). Определения типа «прекрасное есть сияние соединенных трансцендентов» очень быстро стали расхожими формулами. Выражения вроде «pulchrum est id quod placet» (прекрасное — это то, что нравится и удовлетворяет) оказались настолько удобными и убедительными, что крупнейшие ученые приняли их как подлинные томитские формулы, не заботясь, а может быть, и не отдавая себе отчета в том, что речь идет об определении, произведенном на свет самим Ж. Маритеном.

Св. Фома в свое время сказал: «Pulchra dicuntur quae visa placent» («прекрасными называются те вещи, которые нравятся и удовлетворяют зрение»), — и разница здесь не малая, поскольку первое определение догматическое, утверждающее онтологическую природу прекрасного, второе же является скорее наблюдением социологического рода и ценно лишь как сопутствующее, но отнюдь не решает проблемы.

Примеры подобного рода выявляют опасности, которыми чревата работа, подобная нашей: необходимое и неизбежное соприкосновение с проблемами своего времени приводит к искажению собственной мысли за счет мысли чужой. Ошибаясь в самом начале рассуждений, вы принимаете теоретическую философию за историографию средневековой мысли. И тогда все истолкование *visio* как интеллектуализированного интуитивного постижения чего-то восприни-

маемого чувствами, соединенное с теорией художественной интуиции как *schéma dynamique* (динамической схемы), незаметно толкает томизм к слиянию с бергсонианством: получается *monstruism* (чудовище), которое лишь пыл и искусная аргументация Ж. Маритена могли сделать поначалу приемлемым.

И только в своем произведении «Créative Intuition» («Творческая интуиция») Ж. Маритен освобождается от этой двусмысленности, обращаясь к самостоятельному рассмотрению эстетики, в котором далекие томистские праисточники играют роль свободно усвоенной исторической лекции. В любом случае именно Ж. Маритену мы обязаны тем, что средневековая эстетика живо вошла в современную эстетическую проблематику, а это заслуга немалая. В книжке Симонсена мы обнаруживаем аналогичные идеи, но, увы, не доведенные до логического конца, ибо как раз последней работы Маритена автор и не учитывает.

Весьма взвешенной и умной является работа М. де Вульфа, до сих пор не утратили своей ценности исследования Д. Мерсье. Ясно и документированно излагает свой материал С. Ванни-Ровиги.

Крайне проясняющими суть дела оказываются очерки А. Марка (в части, где он касается метафизики Прекрасного) и Р. Пле (там, где он говорит об онтологии художественной формы).

От совершенно нетрадиционных предпосылок отталкивается в своем безупречном анализе Л. Венселиус, протестантский историограф, исследующий идеологию современных ему католиков.

Эти заметки, относительно свободно трактующие средневековую тематику, были бы неполными без

ссылки на эстетику, квинтэссенция которой выражена на страницах книг Джеймса Джойса «Портрет художника в юности». Здесь категории, введенные св. Фомой, переживаются вновь в моральной и идеологической среде, не разделяющей общепринятого учения. Перенесенные в атмосферу, где господствует совершенно другой тип культуры и чувственного восприятия, они интерпретируются бестрепетно и остро. По этому поводу мы позволим себе отослать читателя к нашей работе «Poetica ed estetica in J. Joyce» (в «Rivista di estetica» за январь–апрель 1957 г.), книгам В. Гвиди и В. Нуна (*Virgilio Guidi. Il primo Joyce. Rome, 1954*), *William T. Noon. Joyce and Aquinas. New Haven, 1957*).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Во всех дальнейших сносках следующие труды даны в сокращении: *Patrologia Latina*: PL. *Фома Аквинский*. *Summa Theologiae*: S. TH. *Bruyne Edgar De*. *Etudes d'esthétique médiévale*: ET. Комментарии разных авторов к книгам Сентенций Петра Ломбардского: *Sent.* (перед *Sent.* проставляется порядковый номер комментируемой книги).

² *Curtius E. R.* *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948 (cap. 12, par. 3).

³ Алкуин признает, что гораздо легче любить «*species pulchras, dulces saporos, sonos suaves etc.*» (красивый образ, сладостный вкус, наиприятнейшие ноты), чем любить Бога (ср.: *Rhetorica*. P. 550). Но если мы обратимся к этим наслаждениям исходя из любви к Господу, то придем к *amor ornatenti* (любви к украшениям), роскошно украшенным церквам, к прекрасному пению и прекрасной музыке.

⁴ Ср. *Annales ordinis cartusiensis*//PL. 153. Col. 655 sq.

⁵ *Св. Бернард*. *Apologia ad Guillelmum. Sancti Theodoric Remensis abbatem*//PL. 182. Col. 914.

⁶ Мы ни в коем случае не сможем пренебречь, как художественно устаревшим, этим латинским стихотворением; обращаясь к таким произведениям, как «*Stabat Mater*» и «*Dies Irae*», Курциус утверждает, что до Данте не было ничего подобного по художественной силе (см.: гл. 17, пар. 3). С другой стороны, мы обнаруживаем там сознательные технические приемы, которые не могли не стимулировать размышлений теоретического плана. Не надо забывать, что именно эти гимны дали решающий толчок изобретению рифмы.

- ⁷ Исповедь. X, 33.
- ⁸ S. TH. II–II, 91.
- ⁹ PL. 183. Col. 901. Ср.: ET. III. P. 38.
- ¹⁰ *Бозций*. Утешение философией. М., 1990. III, 8.
- ¹¹ Ср.: *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988. Гл. XI.
- ¹² PL. 182. Col. 1193.
- ¹³ PL. 184. Col. 129.
- ¹⁴ PL. 176. Col. 951. Ср.: ET. II. P. 5.
- ¹⁵ PL. 204. Col. 481.
- ¹⁶ PL. 184. Col. 163.
- ¹⁷ Ср.: *Mortet V.* Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture. Paris, 1911–1929, passim.
- ¹⁸ *Хейзинга Й.* Цит. соч. С. 299.
- ¹⁹ Ср.: *Panofsky E.* Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Treasures. Princeton, 1946.
- ²⁰ Ср.: *Guiffrey Jules.* Inventaire de Jean, duc de Berry. V. 2. Paris, 1894–1896.
- ²¹ I Sent., 8.
- ²² *Гонорий Отэнский.* Gemma Aurea. Cap. 122//PL. 170. Col. 586.
- ²³ Бытие 1:31; 2:1.
- ²⁴ *Платон.* Сочинения. В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 541.
- ²⁵ *Цицерон.* О природе богов. II, 7.
- ²⁶ *Псевдо-Дионисий Ареопагит.* О Божественных именах. IV, 7.
- ²⁷ *Псевдо-Дионисий Ареопагит.* De divisione nature. I. 3//PL. 122. Col. 637–638.
- ²⁸ Гильом Овернский цитируется по: *Pouillon D. H.* La beauté, propriété transcendente chez les scolastiques// Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen age. XII., 1946. P. 263–329.
- ²⁹ Текст цитируется по: *Pouillon D. H.* Op. cit.
- ³⁰ *Аристотель.* Метафизика. III, 8; IV, 2; X, 2.
- ³¹ *Филипп Канцлер.* Summa de Bono. Цитируется по: *Pouillon D. H.* Le Premier Traité des propriétés transcendentes// Revue Néoscholastique. Lovanio, 1939. P. 40–77.
- ³² PL. 199. Col. 259.

³³ «Созвучие присутствует во всех созданиях» PL. 146. Col. 120.

³⁴ Тексты изданы в книге: *Pouillon D. H.* La beauté, propriété transcendente chez les scolastiques.

³⁵ *Аристотель*. Риторика. I. С. 9, 1366 а 33.

³⁶ Эти и последующие цитаты даны по книге: *Pouillon*. Op. cit.

³⁷ *Александр Гэльский*. Summa. Florence, 1924, 1928, 1930, 1948.

³⁸ *Александр Гэльский*. I, п. 103.

³⁹ Та же идея у Плотина (Эннеады. I, 6, 2; VIII, 3; II, 4, 1) и Августина (Об истинной вере. 40, 20). См.: *Henquinet F.-M.* Un Brouillon autographe de S. Bonaventure sur le commentaire des sentences//Études Franciscains. XLIV (1932). P. 633–655; XLV (1933). P. 59–82.

⁴⁰ См.: *Maritain J.* Art et scolastique. Paris, 1920. P. 183; а также: *Marc A.* Métaphysique du Beau//Revue thomiste. 1951.

⁴¹ Эту и следующие цитаты см. *Альберт Великий*. De Pulchro et Bono// *Фома Аквинский*. Opera Omnia. 7 v./Edited by Roberto Busa. Stuttgart, 1980. VII. P. 43–47

⁴² См.: *Цицерон*. De Officiis. I, 27, par. 95.

⁴³ PL. 33. Col. 65. Epist. 3.

⁴⁴ *Цицерон*. Tusкуланские беседы. IV, 31.

⁴⁵ *Diels H.* Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin, 1951–1952. I, 469.

⁴⁶ Ср.: *Аристотель*. Метафизика. XII, 3, 1078 а 36, и *Платон*. Филеб. 26 а 6.

⁴⁷ Ср.: *Panofsky E.* The History of the Theory of Human Proportions//Meaning in the visual Arts. Harmondsworth, 1970. P. 90–100. См. также: *Schlosser J.* La letteratura artistica, 2 а ed. Fierenze, 1956. P. 65.

⁴⁸ *Panofsky E.* Op. cit. P. 92–96.

⁴⁹ *Vitruvius*. De Architectura. III, 1; I, 2.

⁵⁰ Ср.: *Svoboda K.* L'esthétique de Augustin et ses sources. Brno, 1927.

⁵¹ Благодаря Бозцию за Пифагором в Средние века утвердился авторитет изобретателя музыки.

- ⁵² *Боэций*. De Institutione Musica. I, 33.
- ⁵³ Ср.: *Combarieu J.* Histoire de la musique. 6 éd. Paris, 1938. V. I. P. 224, где говорится, что влияние Пифагора в такой же степени парализовало музыку, как влияние Аристотеля философию.
- ⁵⁴ См.: *Pensieri sulla musica* (a cura di A. Damerini) Fussi. Firenze, 1949 (testi latini e traditioni).
- ⁵⁵ *Боэций*. De institutione Musica. I, 2.
- ⁵⁶ *Иероним из Моравии*. Tractatus de Musica//Scriptorum de Musica Medii Aevi: 3 v./Edited by E de Coussemaker. Hildesheim, 1963. I. P. 1–94.
- ⁵⁷ PL. 170. Col. 1179.
- ⁵⁸ *Иоанн Скот Эриугена*. De divisione nature. III//PL. 122.
- ⁵⁹ *Gregory T.* Anima Mundi, Sansoni. Firenze, 1955. P. 214.
- ⁶⁰ *Платон*. Сочинения: В 3 т. Т. 3. С. 471, 472.
- ⁶¹ Ср.: *Gregory T.* Op. cit. P. 182.
- ⁶² *Алан Лилльский*. De planctu naturae//PL. 110.
- ⁶³ *Макробий*. In somnium Scipionis. II, 12.
- ⁶⁴ Tractatus de Musica Plana//Ed. *Coussemaker E.* Op. cit. II. P. 434.
- ⁶⁵ Ср.: ET. II, cap. 7, par. 5.
- ⁶⁶ Цитируется по: *Taylor F. H.* The Medieval Mind. London, 1925. V. 2. P. 348.
- ⁶⁷ *Coussemaker E.* Op. cit. II. P. 251.
- ⁶⁸ *Хуквальд Сант-Амандский*. Musica enchiridis//Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 v./Edited by Martin Gerbert. Hildesheim, 1963. I. P. 152–212.
- ⁶⁹ *Francone di Colonia*. Ars Cantus Mensurabilis. Cap. 11//*Coussemaker E.*, I. P. 132.
- ⁷⁰ См.: *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirschau. Wurzburg, 1889.
- ⁷¹ *Faral E.* Les arts poétiques du XIIe siècle. Paris, 1924. P. 60.
- ⁷² *Алжуин*. Dialogus de Rhetorica et Virtibus//PL. 101. Col. 919–950.
- ⁷³ *Винсент из Бовэ*. Speculum Doctrinale. XI, 12, 14.
- ⁷⁴ См. интересное исследование: *Réau L.* L'Influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiévale//Formes de l'art formes de l'esprit. Paris, 1951.

⁷⁵ См.: *Panofsky E.* The Histore of the Theory of Human Proportions. P. 72–99.

⁷⁶ *Album de Villard de Honnecourt* / Edited by Lassus J. B. A. and Darcel A. Paris, 1968.

⁷⁷ См.: *Saintsbury G.* History of Criticism. London, 1900. V. I. P. 404.

⁷⁸ Особенно в IX в. у Аврелиана Реомерского и Ремигия Аккерского (ср.: *Gerbert M.* *Scriptores*. I. P. 23, 68).

⁷⁹ См.: *Svoboda.* Op. cit. P. 59.

⁸⁰ *Nordenfalk C.* *L'enluminure//Le Haut Moyen Age*. Skira, 1957. P. 205.

⁸¹ *Кретьен де Труа.* Эрек и Энида. М., 1980. С. 53, 54.

⁸² Ср.: ET. III, cap. I, par. 2.

⁸³ *Хёйзинга Й.* Цит. соч. С. 302, 303.

⁸⁴ S. TH. I, 39, 8 col.

⁸⁵ *Гуго Сен-Викторский.* *Didascalion*. VII; *Пильом Овернский.* *De faciebus mundi//ET*. II. P. 86.

⁸⁶ *Panofsky E.* *Abbot Suger...* Введение (p. 1–37).

⁸⁷ См. важное предположение: *Getto G.* *Poesia e teologia nel «Paradiso» di Dante* // *Aspetti della poesia di Dante*. Firenze, 1947.

⁸⁸ *Singer Ch.* *Stidioes in History and Method of Science*. Oxford, 1917. P. 33.

⁸⁹ Ср.: *Menéndez Y Pelayo.* *Historia de las ideas Estéticas en España*. Madrid, 1890. V. I. Cap. 3.

⁹⁰ Эннеада. I, 6, 1.

⁹¹ Тексты изданы: *Pouillon D. H.* *La beauté...*

⁹² *De Luse//Baur L.* *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*. Münster, 1912. S. 51.

⁹³ II Sent., 13, 2, 2.

⁹⁴ Комментарий к сочинению «О душе». II, 14, 421. Ср.: *Tonquédec J. de.* *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas*. Paris, 1959.

⁹⁵ См.: *Хёйзинга Й.* Цит. соч. Гл. XV: Закат символизма.

⁹⁶ *Хёйзинга Й.* Цит. соч. С. 221, 222.

⁹⁷ *Mumford L.* *The Condition of Man*. London, 1944. P. 138 f.

⁹⁸ *Focillon H.* *L'An Mil*. Paris, 1952.

⁹⁹ *Гюнорий Отэнский*. Gemma Animae. Cap. 132//PL. 172. Col. 586.

¹⁰⁰ Прекрасным введением в средневековый символизм является книга: *Réau L.* Iconographie de L'art chrétien. Paris, 1955. V. I: Introduction générale, livre II; Le symbolisme universel. P. 67–245.

¹⁰¹ *Хейзинга Й.* Цит. соч. С. 223, 224.

¹⁰² *Врунне E. de.* L'Esthétique du moyen age. Louvain, 1947. P. 93.

¹⁰³ Somnium Scipionis. I, 14.

¹⁰⁴ De divisione naturae. V, 3//PL. 122.

¹⁰⁵ Expositiones super ierarchiam caelestem S. Dionysii//PL. 122. Col. 445.

¹⁰⁶ Didascalion. VII//PL. 176. Col. 814.

¹⁰⁷ PL. 175. Col. 948–954.

¹⁰⁸ Ср.: ET. II. P. 215–216.

¹⁰⁹ Commentaria in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae//PL. 175. Col. 971–978.

¹¹⁰ *Рухард Сен-Викторский*. Benjamin Maior//PL. 196. Col. 90.

¹¹¹ ET. II. P. 339.

¹¹² PL. 196. Col. 92.

¹¹³ См.: *Comparetti D.* Virgilio nel Medioevo. Firenze, 1926.

¹¹⁴ *Св. Фома Аквинский*. Quaestiones quodlibetales. VII, 6, 3.

¹¹⁵ *Focillon H.* Art d' Occident. Paris, 1947. P. 6.

¹¹⁶ Ср.: *Mâle E.* Le Portail de Senlis//Art et artistes du moyen age. Paris, 1947.

¹¹⁷ Ср.: *Réau.* Iconographie... P. 192–222.

¹¹⁸ См.: *Mâle E.* Op. cit.; *Malraux A.* Les voix du silence. Paris, 1951. P. 51 sq.

¹¹⁹ S. TH. I, 1,9; Quaestiones Quodlibetales. VII, 6, 3. S. TH. I, 1, 10.

¹²⁰ См. замечательную гипотезу: *Gilson E.* La philosophie au M. A. Paris, 1952. P. 326–343.

¹²¹ *Платон*. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 349.

¹²² *Panofsky E.* The History of the Human Proportions. P. 98–99.

¹²³ Ср.: *Focillon*. Art d'Occident. P. 221–222.

¹²⁴ ET. II. P. 224.

¹²⁵ *Maïor Benjamin*. I, 4//PL 196. Col. 66–68.

¹²⁶ Последние три пассажа цитируются по: *Itenerarium mentis in deum*, II, 5; I Sent. 1, 3, 2; I Sent. 10, 1, 2.

¹²⁷ Тексты цитируются по: *Pouillon D. H.* La beauté...

¹²⁸ Тексты Liber de Intelligentiis и De perspectiva// *Baeumker*. Witelo. Münster, 1908. Отрывки в ET. III. P. 239–251.

¹²⁹ Polemica исследователей по поводу трансцендентальности прекрасного является весьма сложной. См. нашу работу: Il problema estetico in San Tommaso. Torino, 1956. Cap. 2.

¹³⁰ S. TH. I, 5, 4 ad 1.

¹³¹ S. TH. I, 67, 1 col.; I–II, 77, 5, ad 3.

¹³² S. TH. I, 39, 8' col.

¹³³ *Св. Августин*. De vera religione. P. 32, n. 19.

¹³⁴ *Иоанн Дунс Скот*. Opus Oxoniense. IV, d. 49, q. 4, n. 4.

¹³⁵ Opus Oxoniense. I, d. 1, q. 5, n. 1.

¹³⁶ S. TH. I–II, 27, 1 ad 3.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ См.: *Maritain J.* Art et scolastique.

¹³⁹ См.: S. TH. I, 84 и I, 85, art. 1–2–3. А также: *Roland-Gosselin M. D.* Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie Thomiste?//Philosophia Perennis. Regensburg, 1930.

¹⁴⁰ S. TH. I, 86, 1.

¹⁴¹ Ср.: S. TH. I–II, 110, 3 ob. 3.

¹⁴² Ср.: Summa Contra Gentiles. II, 54.

¹⁴³ *Gilson E.* Le Thomisme. Paris, 1949 (Cap.: Essence et réalité).

¹⁴⁴ *Hauser A.* Storia sociale dell'arte. Torino, 1955. P. 359.

¹⁴⁵ См.: *Jaeger W.* Umanesimo e teologia. Milano, 1958 (1a ed. americana, 1943).

¹⁴⁶ Contra Gentilis. II, 81. Cp.: Contra Gentilis. II, 16.

¹⁴⁷ Commentario al De Anima. I, 9, par. 144–145.

¹⁴⁸ Contra Gentilis. II, 53.

¹⁴⁹ S. TH. II–II, 141, 4 ad 3.

- ¹⁵⁰ S. TH. II—II, 145, 2 col.
- ¹⁵¹ Ср.: S. TH. I, 5, 4 ad 14; De Anima. III, 1, 3, par. 597–598.
- ¹⁵² Commentario al De Divis Nom. IV, IX, X, XI.
- ¹⁵³ De Anima. II, 8, par. 332.
- ¹⁵⁴ S. TH. I, 73, 1 col.
- ¹⁵⁵ I Sent., d. 44, q. 3, a. 12, c. 1.
- ¹⁵⁶ S. TH. I, 16, 1 col. См. также нашу работу: Il problema estetico in S. T. (p. 72).
- ¹⁵⁷ S. TH. I, 73, 1 col.
- ¹⁵⁸ De principiis naturae. P. 11.
- ¹⁵⁹ S. TH. I, 91, 3 col.
- ¹⁶⁰ S. TH. I, 91.
- ¹⁶¹ S. TH. I—II, 57, 3 col.
- ¹⁶² S. TH. II—II, 169, 2 ad 4.
- ¹⁶³ S. TH. I, 67, 3 col.
- ¹⁶⁴ S. TH. I, 67, 3.
- ¹⁶⁵ S. TH. III, 45, 2 col.
- ¹⁶⁶ S. TH. I, 85 col.
- ¹⁶⁷ De Veritate 22, 1 ad 12.
- ¹⁶⁸ *Ульрих Страсбургский*. Summa de Summo Bono. II, 3. P. 5 (тексты цитируются по: *Pouillon D. H. La beauté...*).
- ¹⁶⁹ *Menéndez Y Pelayo*. Op. cit.
- ¹⁷⁰ Opus Oxoniense. I, d. 17, q. 3, n. 13.
- ¹⁷¹ Opus Oxoniense. IV, q. 3.
- ¹⁷² *Св. Фома Аквинский*. De mixtione elementorum; S. TH. I, 76, 4; Quodl. I, 5.
- ¹⁷³ Opus Oxoniense. II, d. 3, q. 6, n. 12, 13, 15, 16.
- ¹⁷⁴ Opus Oxoniense. IV, d. 45, q. 3, n. 17, 21.
- ¹⁷⁵ Quodl. VII, q. 13.
- ¹⁷⁶ I Sent. XXX, q. 1.
- ¹⁷⁷ I Sent. XXXV, q. 5.
- ¹⁷⁸ In. Lib. Sent. Пролог I.
- ¹⁷⁹ См.: *Garin E. Medioevo e Rinascimento*. Bari, 1954. P. 38.
- ¹⁸⁰ Opera. I. P. 44.
- ¹⁸¹ Predigten, n. 60, 76.
- ¹⁸² Predigten, n. 28.
- ¹⁸³ Первая принадлежит Фоме Аквинскому (S. TH. I—II, 57, 4); вторая — Александру Гэльскому (Summa. II, n. 12. P. 21).

- ¹⁸⁴ De artibus et disciplinis//PL. 70. Col. 1151.
- ¹⁸⁵ Metalogicus. I, 12//PL. 199.
- ¹⁸⁶ Etymologiae. I, 1.
- ¹⁸⁷ S. TH. I–II, 57, 3.
- ¹⁸⁸ *Гуго Сен-Викторский*. Didascalion. I, 10.
- ¹⁸⁹ *Гильом Конийский*. Comm. in Timaeum. P. 127.
- ¹⁹⁰ S. TH. I, 117, 1.
- ¹⁹¹ Metalogicus. I, 9.
- ¹⁹² В особенности трактат «De principiis naturae».
- ¹⁹³ Comm. de Anima. II, 1, 218.
- ¹⁹⁴ S. TH. II, 2, 1.
- ¹⁹⁵ Summa Contra Gentiles. III, 64.
- ¹⁹⁶ III Sent., 37, 1.
- ¹⁹⁷ II Sent., 7, 2, 2.
- ¹⁹⁸ II Sent., 1, 2 ad 2.
- ¹⁹⁹ II Sent., d. 7, 2, 2.
- ²⁰⁰ S. TH. I, 77, 1 ad 7; De Anima. II, 2, 235.
- ²⁰¹ *Аристотель*. Politica. VIII, 2.
- ²⁰² См.: *Гуго Сен-Викторский*//PL. 176. Col. 760. Ср.: Schlosser. La letteratura artistica. P. 78.
- ²⁰³ S. TH. I–II, 57, ad. 3.
- ²⁰⁴ *Gilson*. Peinture et réalité. Paris, 1958. P. 121.
- ²⁰⁵ *Квинтилиан*. Institutio Oratoria. IX, 4.
- ²⁰⁶ См.: *Фома Аквинский*. III Sent., 9, 1, 2.
- ²⁰⁷ S. TH. II–II, 169, 2; S. TH. I–II, 32, 1 ad 3; I–II, 60, 5 col.; II–II, 168.
- ²⁰⁸ PL. 98. См. также: Freeman Ann, Theodulf Orléans and the Libri Carolini//Speculum. 1957. P. 663.
- ²⁰⁹ PL. 98. Col. 1242.
- ²¹⁰ Ibidem. Col. 1095.
- ²¹¹ Ibidem. Col. 1219, 1230.
- ²¹² Библиографию по вопросу см.: Schlosser. Op. cit. 26 sq.
- ²¹³ Критическое издание см.: A. Ilg//Eitelbergers Quellenschriften. V. VII. Vienna, 1874. См. также: Holt. Op. cit. P. 1–8. ET. II, cap. 8.
- ²¹⁴ Anticlaudianus. I, 4//PL. 210.
- ²¹⁵ См.: Schlosser. Op. cit. P. 91.

- ²¹⁶ S. TH. I, 35; I, 39, 8.
- ²¹⁷ I Sent., d. 31, p. 2, a. 1, q. 3.
- ²¹⁸ Cp.: *Curtius*. Op. cit. Cap. VIII, par. 3.
- ²¹⁹ *Metalogicus*. I, 24.
- ²²⁰ Cp.: *Paré G., Brunet A., Tremblay P.* La Renaissance du XII siècle. Ottawa, 1933.
- ²²¹ *Faral*. Op. cit. P. 203.
- ²²² *Franceschini E.* La Poetica di A. nel sec. XIII//Atti dell'Istituto Veneto (1934–1935). Venezia, 1935. А также: *Ricerche e studi su A. nel medioevo latino//Aristotele (autor vari)*. Milano, 1956.
- ²²³ Cp.: *Menéndez Y Pelayo*. Op. cit. P. 310–344.
- ²²⁴ *Summa*. I, 1.
- ²²⁵ Cp.: *Menéndez Y Pelayo*. Op. cit. P. 416.
- ²²⁶ *Poetria Nova*. V. 43–49 (*Faral*. Op. cit).
- ²²⁷ *Bianchini Tr.* Romanzi medievali... Op. cit. P. 109.
- ²²⁸ S. TH. I, 1, 9; II–II, 101, 2 ad 2.
- ²²⁹ S. TH. I, 1, 9 ad 1.
- ²³⁰ *Конрад Хирсаусский*. *Dialogus Super Auctores*. Wurzburg. P. 24, 38.
- ²³¹ *Луций Анней Сенека*. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 14
- ²³² *Альбертино Муссато*. *Epistola*. IV.
- ²³³ *Аристотель*. *Metaphysica*, n. 65, 83.
- ²³⁴ *Petrarca, Boccaccio, Salutati*. См.: *Curtius*. Op. cit. Cap. XII.
- ²³⁵ *Garin E.* Medioevo e Rinascimento. Op. cit. P. 50.
- ²³⁶ Cp.: *Rostagni A.* Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi//*Scritti Minori*. Turin, 1955. V. I. P. 356–371.
- ²³⁷ См.: *Panofsky E.* *Idea: a Concept in Art theory*. Firenze, 1952. *Schlosser*. Op. cit. P. 67.
- ²³⁸ *Epistola*. VII.
- ²³⁹ *De Veritate*. III. Art. 1, 2, 5–7; S. TH. I, 15, 3 ad. 4. Аналогичные замечания мы находим у Винсента из Бовэ (*Speculum doctrinale*. Venezia, 1494. Col. 160–173). О труде Лю Бю Альберти см.: *Zurco E. R. de.* *Alberti's Theory of Form and Function*//*Art Bulletin*. Settembre 1957.
- ²⁴⁰ S. TH. I, 78, 4 col.

²⁴¹ De Anima. III. 4. Exp. 632–633; 5. Exp. 641–647; 6. Exp. 664–665.

²⁴² S. TH. I, 78, 4 col. Об эволюции терминов *phantasia* и *imanagiatio* в средневековой психологии см.: *Chenu M. D.* Imaginatio: Note de lexicographie philosophique//Miscellanea Mercati. Roma, 1946. P. 523.

²⁴³ *Gilson E.* Peinture et réalité. P. 119.

²⁴⁴ PL. 196. Col. 66–68.

²⁴⁵ *Menéndez Y Peláyo.* Op. cit. P. 303 sq. (Basilea, 1660. P. 36.)

²⁴⁶ Livre directives et remarques. Paris, 1951. P. 514 sq.

²⁴⁷ Ср.: *Curtius.* Op. cit. Excursus VIII.

²⁴⁸ См.: *Coomaraswamy Ananda.* Meister Eckhart's View of Art//The Transformation of the Nature in Art. New York, 1956.

²⁴⁹ *Spamer A.* Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhundert. Jena, 1912. S. 7. А также *Faggini G.* Meister Eckhart. Milano, 1946. Cap. IV.

²⁵⁰ О самосознании средневековых художников см.: ET. II, cap. 8, par. 3; *Curtius.* Op. cit. P. 250–275.

²⁵¹ *Riegl A.* Spätrömische Kunstindustrie. Vienna, 1901. Cap. V.

²⁵² См. нашу работу: *Estetica e poetica* in J. Joyce//Rivista di Estetica. Gennaio–aprile 1957.

²⁵³ Ср.: *J. Dewey.* Art as Experience. New York, 1934.

²⁵⁴ Хороший пример этого можно найти в работе: *Jacques Maritain.* Creative Intuition in Art and Poetry. London, 1953.

²⁵⁵ См.: *Coomaraswamy Ananda.* The Transformation of Nature in Art.

²⁵⁶ См.: *Crane R. S.* Critics and Criticism. Chicago, 1952.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Аахенская капелла. Начало IX в.
2. Церковь Сен-Дени. Начало XII в.
3. Портал церкви Сен-Дени. Начало XII в.
4. Церковь Св. Георгия в Оберцелле на острове Рейхенау. X в.
5. Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия из Эхтернаха. Ок. 690 г. Париж, Национальная библиотека.
6. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 9 об. Лист 32.
7. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 18. Лист 18 об. Лист 19. Лист 19 об.
8. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 20 об. Лист 21.
9. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 15 — роза собора в Шартре. Лист 16 — роза собора в Лозанне.
10. Собор в Реймсе. 1211–1280 гг.
11. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 13. Лист 22.
12. Альбом Виллара д'Оннекура. Ок. 1235 г. Лист 93.
13. Братья Лимбург. Богатейший часослов герцога Беррийского. Январь. 1416 г. Шантильи, Музей Конде.
14. Братья Лимбург. Богатейший часослов герцога Беррийского. Май. 1416 г. Шантильи, Музей Конде.
15. Собор в Сэ.
16. Королевская капелла. XIV в. Кембридж.
17. Сен-Шапель. 1243–1248 гг. Париж.

Список иллюстраций

18. Собор в Реймсе. 1211–1280 гг.
19. Роза собора в Реймсе. 1230–1240 гг.
20. Миниатюра Гелазианского Сакраментария. Середина VIII в. Рим, Ватикан, Апостолическая библиотека.
21. Джотто. Аллегория благоразумия. Фрагмент росписи Капеллы дель Арена. 1305–1313 гг.
22. Триумф Смерти. Роспись в Кампосанто в Пизе. XIV в.
23. Собор в Шартре. Витраж «Древо Иесеево». 1140–1150 гг.
24. Собор в Уэльсе. 1180–1239 гг.
25. Скульптура собора в Шартре. Северный фасад. 1200–1215 гг.
26. Растительный узор собора в Реймсе. 1225–1260 гг.
27. Собор в Реймсе. Западный фасад. 1225–1260 гг.
28. Скульптура собора в Амьене. 1260–1280 гг.
29. Ангел из «Благовещения» собора в Реймсе. Западный фасад. Правый портал. Ок. 1240–1255 гг.
30. «Улыбающийся ангел» собора в Реймсе. Западный фасад. Левый портал. Ок. 1230–1250 гг.
31. Аркбутаны собора в Реймсе. Ок. 1211–1240 гг.
32. Собор в Реймсе. Апсида. Ок. 1211–1240 гг.
33. Собор в Реймсе. Ок. 1211–1280 гг.
34. Роспись Зала Баронов в Кастелло-ди-Манта близ Салуццо. Ок. 1420 г.
35. «Фонтан молодости». Роспись Зала Баронов в Кастелло-ди-Манта близ Салуццо. Ок. 1420 г.
36. Манускрипт Сфорца. Ок. 1450–1460 гг. Модена, Библиотека Эстенсе.
37. Сцена городского гуляния. Роспись кассона Адимари. Середина XV в. Флоренция, Галерея Академии.
38. Суд Париса. Ок. 1430–1440 гг. Флоренция, Музей Барджелло.
39. «Св. Элигий в обучении у ювелира». Витраж собора в Милане. 1480–1486 гг.
40. Джованни ди Паоло. Изгнание из Рая. Ок. 1440 г. Нью-Йорк, собрание Леманн.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абеляр Пьер 23, 233, 253
Августин Аврелий бл. 24, 39, 42, 45,
50, 51, 56, 58, 61, 67, 76, 90,
100, 146, 155, 167, 180, 224
Авенпас 100
Аверроэс (Ибн Рушд) 215
Авиценна (Ибн Сина) 163, 227, 231
Аврелиан Реомерский 276
Адам Беладонна 103
Адельм Мальмсберийский 214
Алан де ла Рош 140
Алан Лилльский 10, 68, 69, 127,
211, 247, 275
Александр Гэльский 9, 51, 52, 53,
56, 216, 274
Александр Некам 20
Алкивиад 26
Алкуин 49, 79, 208, 247, 272, 276
Алоиз Ригль 242
Альбан из Гильдесгейма, св. 130
Альберт Великий 9, 54, 56, 103,
152, 153, 160, 178, 179, 274
Альбертино Муссато 11, 220, 282
Аль-Хазен 10, 103, 149
Антоний Флорентийский 203
Аристотель 15, 50, 52, 54, 58, 108,
109, 139, 179, 192, 203, 215, 220,
223, 227, 263, 265, 273, 274, 275,
280, 282
Астролябий 233

Балдуин Кентерберийский 30
Балтрушайтис Ю. 261
Баумгарт 218
Базна Хуан де 216
Беда Достопочтенный 89, 120, 127
Бенедетто Кроче 13, 248
Бернард Клервоский, св. 9, 20, 21,
23, 26, 30, 172, 213, 272
Бернард Сильвестр 68, 206
Бернард Шартрский 214
Бозанкэ Б. 248
Боккаччо Джованни 243
Болдуин Смит Э. 259
Бонавентура, св. 9, 10, 23, 53, 76,
103, 106, 108, 109, 110, 147,
180, 198, 213, 230, 256
Босх Иероним 241
Бозций 9, 25, 26, 61, 62, 63, 64, 65,
67, 78, 146, 167, 231, 247, 273,
275
Брюн Эдгар де 14, 249, 250, 251,
258
Бэкон Роджер 103, 140

Валафрид Страбон 236
Ванни-Ровиги С. 270
Вейман Урсула 256
Венселиус Л. 270
Вергилий 130
Вийон (Монкорбье) Франсуа 26
Викторин Марий Афр 23, 192
Виллар д' Оннекур 9, 71, 72, 76,
81, 85
Винсент из Бовэ 60, 75, 80, 276,
282
Витело 10, 103, 150, 151, 152
Витрувий 9, 59, 60, 71, 80, 86, 258
Вульф М. де 270

Гален 58, 59, 203
Гарин Эудженио 221, 263
Гвиди В. 271
Гилберт 28
Гильом из Конка 67, 68, 247
Гильом Овернский 9, 49, 50, 97,
148, 149, 273, 276
Гильом Оксеррский 45

Глунц Х. 250, 261
Гомер 80, 114, 181
Гонорий Отэнский 39, 66, 117,
125, 273, 277
Гораций 212
Готфрид из Витербо 236
Готфрид из Венсофа 214, 215,
216
Готфрид из Винсау 78
Грегори Т. 256
Гроссетесте Роберт 10, 50, 51, 52,
100, 103, 105
Гуго из Флавины 20
Гуго Сен-Викторский 9, 10, 28, 74,
97, 123, 124, 127, 147, 156,
190, 203, 230, 247
Гундисальви Доменико 203, 213
Гюисманс Ж. 260

Данте Алигьери 96, 99, 127, 191,
230, 247
Дворжак М. 254
Джованни ди Паоло 239
Джованнино из Мантуи 221
Джойс Джеймс 13, 243, 271
Джотто 126, 284
Дионисий Картезианец 190, 250
Дунс Скот 10, 156, 181, 182, 183,
185, 192, 250
Дуранд Вильгельм 125, 212
Дьюи Джон 243

Жан, герцог Беррийский 36, 92,
93, 94, 283
Жерсон Жан 241
Жильсон Этьен 227, 253, 254

Ибн Тофейль 100
Иероним из Моравии 65, 275
Иоанн Гарландский 214
Иоанн Сарацин 48, 49
Иоанн Скот Эриугена 10, 44, 66,
77, 122, 123, 124, 236, 247,
275
Иоанн Солсберийский 48, 193,
195, 196, 214, 236, 247
Исидор Севильский 39, 192, 193,
247

Карл Великий 208
Кассиодор 192, 193, 247
Квинтилиан Марк Фабий 206, 281
Кокто Жан 269
Конрад Хирсаусский 219, 281
Консидеранс 52
Крестовски Л. 255
Кретьен де Труа 95, 216, 276
Кун Х. 248
Курциус Э. 251, 261, 272

Ла Марш, Оливье де 97
Леви Иегуда 231
Леонардо да Винчи 72
Лессинг, Готхольд Эфраим 210
Линей 221
Лимбург, братья 93, 94, 236, 283
Линксий 26
Лукиан 114
Лулий Раймунд 10, 180
Луцилий 220, 282
Ля Рошель, Жан де 51

Мак Кеон Р. 263
Макробий 70, 122, 275
Маль Э. 260
Мальро А. 256
Мамфорд Льюис 114, 255
Маритен Жак 53, 157, 268, 269,
270
Марк А. 53, 270
Матфей Вандомский 29, 214
Менендес-и-Пелайо М. 251
Мерсье Д. 270
Мён Жан де 11, 103, 198, 200, 202,
220, 236
Монтано Р. 247
Мусей 221

Никола д'Отрекур 10, 188
Нулли С. 253, 254
Нун В. 271

Одо Клунийский 214
Оккам Уильям 10, 186, 187, 189
Ориген 240
Орфей 221
Отлох из Сант Эммерама 49

Панофский Э. 245, 251, 258
 Перотен 77
 Петр Дамиани, св. 23
 Петрарка Франческо 241
 Пикассо Пабло 269
 Пифагор 58, 61, 63, 64, 275
 Платон 10, 11, 42, 58, 66, 99, 142, 273, 275, 278
 Пле Р. 270
 Плиний Младший 80
 Плотин 18, 100, 223, 274
 Поликет 58, 59
 Прокл 99
 Псевдо-Дионисий Ареопагит 9, 43, 47, 48, 50, 100, 120, 124, 178, 273
 Пуйон Д. 247
 Рабан Мавр 49
 Ре Жиль де 243, 249
 Ремигий Аккерский 276
 Рео Л. 260
 Рихард Сен-Викторский 127, 147, 247
 Рудольф Лоншанский 203
 Рюйсбрёк 190
 Салютати Колуччо 11
 Сати Эрик 269
 Сенека Луций Анней 220, 282
 Сентсбери Г. 248
 Сидоний Аполлинарий 23
 Сильва-Таруки А. 258
 Симонсен В. Л. 270
 Симсон О. 258
 Сократ 9, 58
 Стагирит 46
 Сугерий 9, 32, 35, 36, 37, 39, 98, 117, 245
 Сузо Хайнрих 190
 Татаркевич Л. 263
 Таулер Иоганн 191
 Теодульф Орлеанский 208, 209, 236
 Теофил 11, 210, 211, 224
 Тьерри Шартрский 68
 Тэйлор Ф. Г. 254, 255

Убальд Сент-Амандский 88
 Ульрих Страсбургский 10, 178, 179, 279
 Фидий 142
 Филипп Канцлер 9, 46, 47, 49, 51, 274
 Филострат 223
 Фихтенау Х. 255
 Фома Аквинский, св. 10, 11 23, 24, 54, 56, 57, 103, 106, 109, 136, 137, 146, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 162 - 168, 171, 173-176, 178-180, 182, 183, 197, 200, 202, 203, 205, 207, 212, 218-221, 225, 226, 231, 263, 267, 269, 271, 272, 274, 277, 280, 281
 Фома Галл из Верчелли 50
 Фосийон Х. 254
 Франческини Э. 263
 Фруассар Жан 96
 Халкидий 42, 70
 Хаузер А. 254
 Хей Бен Йодкам 100
 Хейзинга Йохан 32, 36, 37, 96, 112, 119, 255, 259, 260, 273, 276, 277
 Хилдуин 48, 49
 Хильдегарда Бингенская, св. 74, 99
 Хукбальд Сант-Амандский 275
 Цицерон Марк Туллий 39, 43, 50, 56, 58, 192, 223, 273, 274
 Ченнино Ченнини 85, 212, 250
 Чосер Джеффри 243, 250
 Шейе Ж. 256
 Шлоссер Ю. 250, 261
 Эберхард Бетюнский 214
 Экхарт Иоганн (Мейстер Экхарт) 190, 231, 232
 Элигий, св. 35, 235, 284

Эко У.
Э 40 Эволюция средневековой эстетики / Пер. с ит.
Ю. Ильина; пер. с лат. А. Струковой. — СПб.: Азбука-
классика, 2004. — 288 с.: ил.
ISBN 5-352-00601-8

«Эволюция средневековой эстетики» (1958) — теоретическая работа знаменитого итальянского романиста Умберто Эко (автора бестселлеров «Имя Розы», «Маятник Фуко», «Остров накануне», «Баудолино»), посвященная проблеме развития идеи Прекрасного в средневековой философии. Уже в этом труде в полной мере раскрылся литературный дар писателя, сумевшего воссоздать атмосферу духовной и интеллектуальной жизни давно ушедшей эпохи.

УМБЕРТО ЭКО

Эволюция средневековой эстетики

Ответственная за выпуск ТАТЬЯНА ШУШЛЕБИНА
Научные редакторы ИЛЬЯ ДОРОНЧЕНКОВ, ЕЛЕНА КОЗИНА
Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ
Технический редактор ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА
Корректоры ТАТЬЯНА АНДРИАНОВА, ИРИНА КИСЕЛЕВА
Верстка АНТОНА ДЗЯКА
Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 27.10.2004.
Формат издания 75×100¹/₃₂. Печать офсетная.
Тираж 5000 экз. Усл. печ. л. 12,69. Изд. № 601. Заказ № 937

Издательство «Азбука-классика»
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.
www.azbooka.ru

Отпечатано с фотоформ в ФГУП «Печатный двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.